

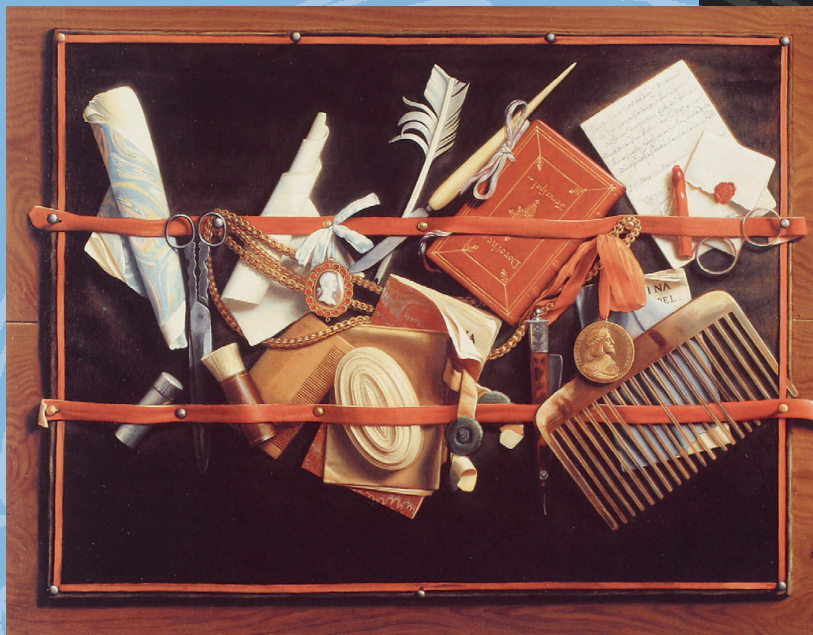
**NIEDERLANDE-STUDIEN**

**Band [52]**

# **Die sichtbare Welt**

**Visualität in der  
niederländischen Literatur und  
Kunst des 17. Jahrhunderts**

**Maria-Theresia  
Leuker (Hrsg.)**



**WAXMANN**

# Niederlande-Studien

herausgegeben von  
Loek Geeraedts, Lut Missinne und Friso Wielenga

Band 52



Waxmann 2012  
Münster / New York / München / Berlin

Maria-Theresia Leuker (Hrsg.)

# Die sichtbare Welt

Visualität in der  
niederländischen Literatur und Kunst  
des 17. Jahrhunderts



Waxmann 2012  
Münster / New York / München / Berlin

## Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

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

Eine elektronische Version dieses Buches ist dank der Unterstützung von Bibliotheken, die mit Knowledge Unlatched zusammenarbeiten, frei verfügbar. Die Open-Access-Ausgabe wurde im vorliegenden Fall ermöglicht durch den Fachinformationsdienst Benelux / Low Countries Studies der Universitäts- und Landesbibliothek Münster mit Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

Mehr Informationen: [www.knowledgeunlatched.org](http://www.knowledgeunlatched.org), [www.fid-benelux.de](http://www.fid-benelux.de)

Gefördert durch



**FID Benelux**  
Low Countries Studies



ISSN 1436-3836

Print-ISBN 978-3-8309-2725-9

E-Book-ISBN 978-3-8309-7725-4

<https://doi.org/10.31244/9783830977254>

Waxmann Verlag, Münster 2012

[www.waxmann.com](http://www.waxmann.com)

[info@waxmann.com](mailto:info@waxmann.com)

Umschlaggestaltung: Pleßmann Kommunikationsdesign, Ascheberg

Umschlagbild: Samuel van Hoogstratens „Stilleben“, Inventar-Nr. 2620

© Staatliche Kunsthalle Karlsruhe;

Siegel der Generalstaaten der Niederlande aus dem Jahre 1578. Es zeigt einen gekrönten Löwen mit Schwert und Pfeilbündel, das die 17 Provinzen der Niederlande vereint nach der Pazifikation von Gent (1576) symbolisiert.

Aus: Zannekin-nieuwsbrief 1/89, S. 5.

Dieses Werk ist unter der Lizenz CC BY-NC-SA veröffentlicht

Namensnennung – Nicht-kommerziell –

Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>



# Inhalt

Vorwort.....	7
--------------	---

## *Visualität als Signum der Moderne*

ERICH KLEINSCHMIDT: <i>Actio per distans</i> . Begriffsstrategien der Sichtbarkeit.....	19
PETER BEXTE: Visualität und Krise der Sichtbarkeit: „eent wijffelachtige schemeringe“ .....	37
THOMAS KETELSEN: Der panoramische Blick um 1600. Eine Annäherung auf den Spuren von Roland Barthes.....	53

## *Die Praxis des Visuellen*

MARIA-THERESIA LEUKER: ‚Der blinde Seher von Ambon‘. <i>Curiositas</i> in den naturkundlichen Werken des Georg Everhard Rumphius (1627–1702) .....	69
BETTINA NOAK: <i>Auctoritas</i> und Imagination. Sichtweisen in Olfert Dappers <i>Naukeurige beschrijvinge der Afrikaensche gewesten</i> (1668).....	89

## *Die Rhetorik des Visuellen*

HANS-JOACHIM RAUPP: Sichtbare und unsichtbare Welten – nach der Natur und aus der Fantasie.....	105
ARIE JAN GELDERBLOM: Text, Body, Stone. A few Considerations on Literature, Architecture and the Human Body .....	123
CLAUDIA FRITZSCHE: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Stilleben als gemalte Geschichten.....	131

### *Die Moral des Visuellen*

NILS BÜTTNER: Kartenbilder zwischen Alltag, Kunst und Moral. Oder: Was man von Vermeer über das Malen und Lesen von Landkarten lernen kann .....	147
JÜRGEN PIETERS: The consolations of reading: Blindness and Insight .....	167
ALMUT POLLMER-SCHMIDT: „Invallende gedachten“: Gemälde als Gelegenheiten reformierter Meditation .....	179

### *Die Macht des Visuellen*

LIA VAN GEMERT: The Politics of Visuality in Dutch Renaissance Tragedy .....	203
DENISE DAUM: Das Privileg des Blicks. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Albert Eckhouts <i>Kopenhagener Gemäldezyklus</i> .....	221

### *Techniken des Visuellen*

KARIN LEONHARD: Weiße Erde. Blume. Frucht. Zur Kultivierung von Farbe im barocken Stilleben .....	241
FRANS-WILLEM KORSTEN: The Invention of the Moment: Telescope, Literalness and Baroque Theatricality of the World .....	261
WIBKE LARINK: Terebinthenbaum und Wunderkammer. Voraussetzungen für die Bilder der niederländischen Anatomen Frederik Ruysch und Godefridus Bidloo .....	277
Autorinnen und Autoren .....	293
Abbildungsverzeichnis .....	297

## Vorwort

Die Beiträge des vorliegenden Bandes gehen auf Vorträge zurück, die im Rahmen des Symposiums *Die sichtbare Welt. Visualität in der niederländischen Kunst und Literatur des 17. Jahrhunderts* (1./2. Oktober 2009) an der Universität zu Köln gehalten wurden. Idee und Konzeption des Symposiums wurden gemeinsam mit Stefan Grohé entwickelt.

Der Begriff ‚Visualität‘, der für das Symposium ebenso wie für diesen Band als Leitbegriff fungiert, bedarf der Erläuterung durch Differenzierung gegenüber ähnlichen Begriffen wie ‚Sichtbarkeit‘ und ‚Bildlichkeit‘. Während ‚Sichtbarkeit‘ phänomenologisch eng an die visuelle Wahrnehmung gebunden ist,<sup>1</sup> impliziert der Begriff der ‚Bildlichkeit‘ eine metaphorische Dimension, indem er auch den Bereich des mentalen, inneren Bildes erfasst. Dieser wird im vorliegenden Zusammenhang zwar nicht ausgeschlossen, steht aber nicht im Zentrum der Aufmerksamkeit. Eine grobe Orientierung bezogen auf das, was in diesem Band unter ‚Visualität‘ verstanden wird, bietet die Definition, die Hal Foster im Vorwort von *Vision and Visuality* formuliert. Demnach umschreibt ‚Visualität‘ Sehen als ‚social fact‘ im Unterschied zu ‚vision‘ als dem physiologischen Sehakt. Die beiden Begriffe können gleichwohl nicht streng voneinander unterschieden werden, denn, wie Foster zutreffend anmerkt, umfasst auch das Sehen soziale und historische Dimensionen, ebenso wie Körper und Psyche auch an der Visualität beteiligt sind.<sup>2</sup> Dennoch bezieht ‚Visualität‘ sich in einem weiteren Sinne als ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘ auf die Auseinandersetzung mit dem Sehsinn und den Eigenarten der visuellen Wahrnehmung. Sie umfasst Praktiken, Prozesse und Diskurse, die mit dem Sehen in Verbindung stehen. Diese können ihren Ausdruck in Bildern wie in Texten finden, sind also gleichermaßen Gegenstände der Kunstgeschichte wie der Literaturwissenschaft. Wenn die Augenwahrnehmung als historisch-kulturelle Praxis verstanden wird, sind literarische bzw. textuelle Auseinandersetzungen mit Visualität ebenso wichtige Quellen wie Bilder. Die Diskurse des Sehens, in die Maler, Dichter und ihre Rezipienten im 17. Jahrhundert eingebunden sind, werden hier in ihrer begrifflichen Formierung greifbar.

Der hohe Stellenwert, den das Visuelle in verschiedenen Bereichen der niederländischen Kultur des 17. Jahrhunderts einnimmt, ist auffällig. Dies ist auch der Ausgangspunkt der richtungsweisenden Überlegungen, die Svetlana Alpers mit ihrer Studie *Kunst als Beschreibung* für die niederländische Malerei jener Zeit vorlegte.<sup>3</sup> Nicht von ungefähr griff Martin Jay diese Thesen in seinem Ent-

---

1 Siehe dazu auch den Beitrag von Peter Bexte im vorliegenden Band.

2 H. FOSTER, *Preface*, in: DERS. (Hrsg.), *Vision and Visuality*, Seattle 1988, S. IX–XIV, hier S. IX.

3 S. ALPERS, *Kunst als Beschreibung*, Köln 1998<sup>2</sup>.

wurf der skopischen Ordnungen der Moderne auf und führte sie explizit als Belege für die Existenz einer seiner drei vorgeschlagenen Diskursformationen an.<sup>4</sup>

Für die Affinität der niederländischen Kultur des 17. Jahrhunderts zum Visuellen bietet John Onians einen Erklärungsansatz an, der bei den Antezedenzbedingungen ansetzt: „In nature the astonished gaze is associated with the discovery of strange objects or animals, the arrival in a new territory or the destruction of the social order. All these circumstances are features of the sixteenth and seventeenth centuries.“<sup>5</sup> Und sie gelten für die Niederlande mit ihrem Expansionsdrang nach Übersee und ihrem beispiellosen Aufstieg zum Weltwirtschaftszentrum im 17. Jahrhundert in besonderem Maße, möchte man hinzufügen. Wenn in mehreren Komödien des Amsterdamer Dramatikers Bredero eine Figur dem Publikum am Schluss die Warnung mitgibt „Auch wenn man die Leute sieht, kennt man sie nicht“<sup>6</sup>, dann geschieht dies vor dem Hintergrund der durch einen großen Zustrom von Immigranten aus den südlichen Provinzen ausgelösten Bevölkerungsexplosion in Amsterdam zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Diese erschütterten das Sozialgefüge in seinen Grundfesten und mit ihm überkommene Gewissheiten wie die, dass man das soziale Ansehen eines Menschen auf den ersten Blick an seinem Aussehen ablesen kann. Als wie trügerisch sich vermeintliche visuelle Gewissheiten erweisen konnten und wie stark andererseits der eigene Augenschein aufgewertet wurde, wird außer in der Literatur und den Bildkünsten vor allem im Bereich der Naturforschung und ihrer theoretischen Fundierungen zum Thema. Die Aufwertung der Autopsie auf vielen Gebieten der pragmatischen Bildlichkeit konnte auch in der poetisch und ästhetisch verfassten Bildlichkeit nicht ohne Folgen bleiben.

Mit diesem methodischen Zugriff unterscheidet sich der vorliegende Band von früheren inter- und transdisziplinären Kooperationen zwischen niederlandistischer Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte. Zu verweisen ist hier vor allem auf das Kölner Kolloquium mit dem Titel *Wort und Bild in der niederländischen Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts*, das 1981 von dem Niederlandisten Herman Vekeman gemeinsam mit den Kunsthistorikern Hans Ost und Justus Müller Hofstede veranstaltet wurde, und zu dem Hans-Joachim Raupp eine Ausstellung mit begleitendem Katalog kuratierte, in der jene Wechselbeziehungen an Beispielen der Buchkunst und der Druckgraphik untersucht wurden.<sup>7</sup>

4 M. JAY, *Scopic Regimes of Modernity*, in: FOSTER, *Vision and Visuality*, S. 3–28, bes. S. 12–16.

5 J. ONIANS, *„I wonder ...“: A short history of amazement*, in: DERS. (Hrsg.), *Sight and insight. Essays on Art and Culture in Honour of E.H. Gombrich at 85*, London 1994, S. 11–33, hier S. 24.

6 „Want kyeren, al sietmen de luy, men kentse niet.“ G.A. BREDERO, *De klucht van den molenaar* (1613), in: G.A. BREDERO, *Kluchten*, hrsg. von Jo DAAN, Culemborg 1971, S. 192; „Al siet men de luy men kentse daarom niet.“ G.A. BREDERO, *Spaanschen Brabander*, hrsg. von C.F.P. STUTTERHEIM, Culemborg 1974, S. 323.

7 H. VEKEMAN/J. MÜLLER HOFSTED (Hrsg.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984; H.-J. RAUPP, *Wort und Bild. Buchkunst und Druckgraphik in den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert*, Ausst.-Kat., Köln, Belgisches Haus 1981.



In der Kunstgeschichte galten der Katalog von Raupp und der 1984 erschienene Tagungsband bald als Standardwerke zur Ikonologie der niederländischen Kunst. Von den Beiträgern des vorliegenden Bandes waren Arie Jan Gelderblom und Hans-Joachim Raupp bereits an *Wort und Bild* beteiligt. Beide haben auch in den dazwischen liegenden Jahrzehnten das Thema des Austauschs zwischen Literatur und Bildkünsten immer wieder behandelt.

Zu Zeiten von *Wort und Bild* herrschte in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der niederländischen Kunst eine Methode deutlich vor: die Ikonologie, insbesondere in ihrer Adaption des ursprünglichen Modells durch eine Gruppe Utrechter Kunsthistoriker um Eddy de Jongh. Ihre Erfolge in der Interpretation niederländischer Kunst unter Hinzuziehung literarischer Quellen und Text-Bild-Mischformen sind unbestritten. Jedoch kann aus heutiger Perspektive die These, der Dichotomie ‚Wort – Bild‘ entspräche analog die Relation ‚Idee – Form‘, als überholt gelten.<sup>8</sup> Inzwischen hat sich zum einen gezeigt, dass man es mit der ‚Lektüre‘ von Bildern auch übertreiben kann, und zum anderen hat sich die Erkenntnis durchgesetzt, dass man Texte erst einmal sehen muss, um sie lesen zu können. Beide Blickwinkel sind durch Forschungen der letzten Jahre möglich geworden und haben die Frage nach dem Primat des Wortes oder des Bildes obsolet gemacht.

Mit der breiten Akzeptanz semiotischer Ansätze in den Medienwissenschaften haben wir uns daran gewöhnt, Text und Bild ohne wertende Priorisierung als in ihrem Zeichencharakter verschiedenartige Repräsentationsformen und Möglichkeiten der Generierung von Bedeutung zu betrachten. Gemeinsam haben Text und Bild, dass sie Medienformationen sind, die im Vollzug der Wahrnehmung durch die Kraft der Imagination erschlossen werden. Der literarische Text verfügt ebenso wie das Bild über eine visuelle Rhetorik, nämlich Techniken, das Abwesende zu vergegenwärtigen (*enargeia*) und den Blick durch Zeigegegenstände (*deixis*) oder andere Formen der narrativen Perspektivierung zu lenken. Dies führt uns insbesondere die von Mieke Bal begründete Richtung der Narratologie vor Augen, die konsequent zwischen Erzählen und visuellem Wahrnehmen differenziert.<sup>9</sup>

Kunstgeschichte war lange Zeit eine integrative Wissenschaft, in der Texte und Bilder eine gleichberechtigte Rolle spielen konnten – dass sie es nicht immer in ausreichendem Maße getan haben, ist zu Recht Gegenstand der Kritik gewesen. Die disziplinäre Aufmerksamkeit wurde seit den 1990er Jahren in nahezu allen Geisteswissenschaften auf Prozesse und Schichtungen gelenkt, in denen tradierte Denkfiguren wie Werkimmanenz und Autorintention losgelassen wurden, um den Blick freizugeben auf Strukturen, die aus der Perspektive unterschiedlicher Fächer gleichberechtigt betrachtet werden können. Dass dafür die disziplinären Grenzen eingerissen werden, ist nicht nötig, ja nicht einmal erstrebenswert. Svetlana Alpers ist zuzustimmen, wenn sie im *Visual Culture Ques-*

8 J. MÜLLER HOFSTEDÉ, „Wort und Bild“: *Fragen zu Signifikanz und Realität in der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts*, in: VEKEMAN/MÜLLER HOFSTEDÉ (Hrsg.), *Wort und Bild*, S. IX–XXIII, hier S. XV.

9 M. BAL, *Narratology*, Toronto 1999<sup>2</sup>.

*tionnaire* der Zeitschrift *October* schreibt: „Disciplinary boundaries, like differences between artistic mediums, are a subject of investigation, not of denial.“<sup>10</sup>

Die vielfach verkündeten ‚turns‘ laden inzwischen hauptsächlich noch zu Sprachspielen ein und nicht mehr zu einer anhaltenden Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten spezifischer methodischer Paradigmen und Fachkulturen. Die Nicht-Substituierbarkeit der Bilder durch Texte und vice versa sollte inzwischen zum Allgemeingut der Kulturwissenschaften geworden sein. Wenn dieser Band mit den Ergebnissen eines interdisziplinären Gesprächs neue Perspektiven aufzeigt, dann sind dies weniger Ansätze zur Arbeit an einer gemeinsamen Text-Bildwissenschaft, sondern eher, mit Svetlana Alpers, dialogische Reflexionen unter Wahrung der disziplinären Grenzen über den je spezifischen Umgang mit Visualität in den unterschiedlichen Medien.

Im Folgenden sollen die Beiträge dieses Bandes sowie die inhaltlichen Schwerpunkte, um die sie sich gruppieren, kurz vorgestellt werden.

Die Aufsätze der Sektion *Visualität als Signum der Moderne* diskutieren grundlegend für die Thematik des Bandes, inwiefern die zunehmende Bedeutung des Sehens und der Reflexion über Visualität für den Übergang von der Frühen Neuzeit zur Moderne symptomatisch ist. Dabei geht es nicht um eine eindimensionale Verlängerung des mit der Erkenntnisphilosophie Descartes' verbundenen Paradigmenwechsels in die Literaturwissenschaft oder in die Kunstgeschichte hinein im Sinne einer Deduktion. Es wird vielmehr in systematischer und vergleichender Perspektive untersucht, ob die Konjunktur der Visualität, wie sie in der Literatur und Malerei der Zeit zu konstatieren ist, überhaupt ähnlichen Prämissen unterworfen war. Denn es ist jedenfalls zweifellos so, dass dem Sehsinn und seinen Repräsentationen neuzeitlich Erkenntnis stiftende Funktionen zugewiesen werden (Autopsie), für die auch die künstlerischen Medien in Dienst genommen werden konnten. Mit der Diskussion von deren Persistenz bis in die Moderne hinein werden Traditionslinien und Symptome der Privilegierung von Visualität in historischer Perspektive aufgezeigt.

*Erich Kleinschmidt* untersucht Begriffsstrategien der Sichtbarkeit und belegt, dass frühneuzeitliche Begriffsbildungsdiskurse weitgehend an ein visuelles Wahrnehmungsmodell gebunden sind. Dabei wird die primäre sinnliche Anschauung in die Anschaulichkeit organisierter Abstraktion übersetzt. Die Sichtbarkeit der Dinge fungiert als Struktur, über die der Mensch sein Imaginäres gestaltet. Auf der Visualität, so Kleinschmidts Schlussfolgerung, gründet wesentlich das neuzeitliche Subjekt.

*Peter Bexte* setzt bei der Kehrseite des Sichtbaren an, bei den auffallend zahlreichen Darstellungen von Blindheit in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts sowie bei der zeitgenössischen Auseinandersetzung mit den Grenzen des Sehvermögens. Dabei differenziert er zwischen Sichtbarkeit und Visualität. Letztere setzt eine Metaebene voraus, ein Bewusstsein davon, dass man sieht. Die Steigerung der Sichtbarkeit durch neue optische Medien wie das Mikroskop und das Teleskop wird erkaufte um den Preis der Entmächtigung des ‚bloßen Au-

---

10 S. ALPERS, *Response to the Visual Culture Questionnaire*, in: *October* 1996, S. 26.

ges'. Trotz dieser u.a. durch die technischen Innovationen ausgelösten Krise der Sichtbarkeit und des Wissens um die Grenzen des Sehvermögens konstatiert Bexte ein blindes Vertrauen der Zeitgenossen in die Sichtbarkeit.

Am Beispiel von Joos de Momper's *Ansicht von Mantua* veranschaulicht Thomas Ketelsen die Fundierung neuzeitlicher Subjektivität durch die Visualität. De Momper's Zeichnung präsentiert eine panoramische Landschaft und verortet darin zugleich den subjektiven Standpunkt des Betrachters. Es geht nicht darum einen Überblick zu geben, sondern einen Anblick zu bieten, in dem ein Naturbild zum ästhetischen Erlebnis wird. Der Betrachter ist konstitutiv für die ästhetische Wirkung des Panoramas, die erst durch seine Synopse und die dadurch ausgelösten Empfindungen zustande kommt. Deren bewusste Wahrnehmung, die autoreflexive Dimension des panoramischen Blicks, kann als Signum der beginnenden Moderne gedeutet werden.

Die Beiträge der Sektion *Die Praxis des Visuellen* widmen sich zum einen der Frage, wie Wahrnehmung und Wissensorganisation durch visuelle Rhetoriken strukturiert und stabilisiert werden. Das Kriterium der Anschaulichkeit determiniert in der Frühen Neuzeit zunehmend Repräsentationsformen in Texten und Bildern, die auf der Prämisse visueller Überzeugungskraft beruhen. Eine solche Bild- und Textrhetorik begegnet vor allem in naturkundlichen Kompendien und Werken der bildenden Kunst, deren Anordnungen einprägsam und authentisch zugleich die wahrgenommenen Eindrücke und Beobachtungen zu transportieren beabsichtigen. Zum anderen geht es um die Konzeptualisierung und Bewertung der visuellen Neugier, die sich im 17. Jahrhundert bekanntlich als wissenschaftlicher Erkenntnismodus von der *auctoritas* zu emanzipieren beginnt.

Anhand der naturhistorischen Schriften des Rumphius, eines deutschen Naturforschers in Diensten der Vereinigten Ostindischen Kompagnie, geht Maria-Theresia Leuker dem Wandel in der Bewertung der *curiositas* von der verderblichen Augenlust zum Leitbegriff autonomer Subjektivität und neuen Garanten wissenschaftlicher *auctoritas* nach. In den Kompendien des Rumphius sowie verwandten Darstellungen aus der bildenden Kunst konstatiert sie Überlappungen der Tradition humanistischer Naturbetrachtung mit einem modernen, auf Autopsie beruhenden naturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse.

Das frühneuzeitliche Spannungsverhältnis zwischen *auctoritas* und Autopsie, das bereits Hans Blumenberg beschrieb, dient Bettina Noak als Ausgangspunkt ihrer Untersuchung von Olfert Dappers Beschreibung von Afrika unter dem Gesichtspunkt ihres Verhältnisses zur ‚Wirklichkeit‘. Dabei geht es auch um die Spannung zwischen dem Gesehenen und den rhetorischen Verfahren seiner Darstellung im Text, die darauf zielen, das Beschriebene als Bild vor dem ‚inneren Auge‘ der Leser erstehen zu lassen.

Wenn gilt, dass Malerei eine nach Regeln der visuellen Identifizierung strukturierte Sprache ist, die sich der Überzeugungskraft des Sichtbaren bedient, um ihre Kommunikationsziele zu erreichen, und wenn angenommen werden kann, dass auf einer Abstraktionsebene Literatur mit analogen Mustern operiert, die mit dem Kriterium der Anschaulichkeit nicht nur metaphorisch an visueller Wahrnehmung orientiert sind, dann ist zu überprüfen, ob der Charakter der Rhe-

torik als einer metasprachlichen Kommunikationswissenschaft dazu dienen kann, Phänomene in Kunst und Literatur miteinander zu vergleichen. Diese seit einigen Jahren kontinuierlich diskutierte Beziehung beider Medien auf einen gemeinsamen Überbau darf aber nicht den Blick dafür verstellen, dass eine genuine Bildrhetorik einerseits und eine literarische Rhetorik auf der anderen Seite irreduzibel sind. Insoweit ist methodischer Konsens wohl erzielt. Die unter der Überschrift *Die Rhetorik des Visuellen* zusammengefassten Beiträge untersuchen, nach welchen Regeln in beiden Medien Sichtbarkeiten (Bild-)Sprachen strukturieren können, welche Arten von Typologien dafür entwickelt und eingesetzt werden und auf welche Ziele diese abgestellt sind. Hierbei sind eher formale Mittel angesprochen, die – jeweils medienspezifisch – Visuelles zum Ausgangspunkt nehmen. Darüber hinaus bietet die an der klassischen orientierte frühneuzeitliche Rhetorik Konzepte und einen damit zusammenhängenden Begriffsapparat an, der das visuelle Feld in vielerlei Hinsicht tangiert: *Obscuritas* und *perspicuitas* sind nur zwei von mehreren Kriterien, die an der Erfahrung des Visuellen orientiert sind.

*Hans-Joachim Raupp* verhandelt eine der klassischen Dichotomien der niederländischen Kunsttheorie – ‚naar het leven / uyt den gheest‘, ‚nach der Natur und aus der Fantasie‘, wie Samuel van Hoogstraten die beiden Darstellungsmodi bezeichnet, die er in seinem Malerei-Lehrbuch von 1678 unterscheidet. Raupp betont, dass beide Darstellungsmodi sich ebenso auf die ‚sichtbare‘ (Landschaft, Stilleben, Genreszenen, Porträt) wie auf die ‚unsichtbare Welt‘ (mythologische und religiöse Historien und Allegorien) beziehen. Unter Verweis auf zeitgenössische Bildrhetoriken belegt er den konventionalisierten und symbolgeladenen Charakter vermeintlich mimetischer Landschaftsgemälde und den Wandel von Inszenierungsformen in der niederländischen Historienmalerei des 17. Jahrhunderts.

Die visuelle Rhetorik von Literatur demonstriert *Arie Jan Gelderblom* am Beispiel der topischen Rede vom menschlichen Körper als Gebäude und umgekehrt der Zuweisung menschlicher Eigenschaften an Bauwerke. Er betont, dass nicht nur Texte und Gemälde in der frühen Neuzeit rhetorisch formiert sind, sondern dass dies auch für die Architektur gilt.

*Claudia Fritzsche* macht zeitgenössische literarische Gattungspoetiken fruchtbar für die Erhellung von Darstellungsstrategien einer Reihe von Stilleben. Eine besonders große Affinität konstatiert sie zwischen Malerei und Drama, was nicht verwundert, ist Letzteres doch auf Visualisierung durch Inszenierung angelegt. Während das Drama mittels Botenbericht und Mauerschau seinen auf das Hier und Jetzt fixierten Handlungsraum zeitlich und räumlich ausdehnt, gelingt es den untersuchten Stilleben durch eine räumliche Untergliederung, diachrone Handlungsabläufe synoptisch darzustellen.

Die moralische Bewertung der sinnlichen Wahrnehmung sowie die Hierarchisierung der Sinne in den unterschiedlichen konfessionellen Traditionen stehen in der Sektion *Die Moral des Visuellen* im Mittelpunkt. Die Beurteilung der Sinne bzw. des Gesichtssinns in Relation zu den jeweiligen Morallehren hat eine lange Tradition und erfuhr im Zeitalter konfessioneller Auseinandersetzungen

eine Zuspitzung. Vor dem Hintergrund von Glaubensnormen wurden Sinneshierarchien ebenso diskutiert wie Unterscheidungen von Sinnesvermögen, die im weitesten Sinne erkenntnistheoretisch genannt werden können. Diese Differenzierungen des Sehens gegenüber z.B. dem Hören und dem Fühlen gehörten zum Repertoire der zu dieser Zeit weiterhin an moralischen Normsetzungen orientierten Wahrnehmungsphilosophien. Das Sehen, aber auch das Nicht-Sehen (z.B. Blindheit) und ihre jeweilige Moralität wurden dabei in hohem Maße ambivalent beurteilt. Als ‚innere Schau‘ in religiöser Funktionalität verfügte das Sehen über einen hohen Stellenwert, der in einer teilweise heftigen Abwertung des scheinhaften ‚äußeren‘ Sehens seinen Gegenpart hatte. Wohl herrschte die Überzeugung, dass der Anreiz zur Übertretung von Moralgrenzen überwiegend visuell vermittelt wird. Andererseits machte sich eine protowissenschaftliche Objektivierung sinnlicher Wahrnehmung – und hier insbesondere des Sehens – bemerkbar, die als grundsätzliche Voraussetzung neuzeitlicher Wissenschaftlichkeit gelten kann. Da die Vermittlung moralischer und/oder konfessioneller Grundsätze eine angestammte Funktion bildender Kunst und Literatur war, blieben die semantischen Umkodierungen nicht ohne Folgen.

Ganz anders als Svetlana Alpers, die für ihre These von der deskriptiven Funktion der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts Vermeers Gemälde mit Landkartendarstellungen als Kronzeugen heranzog, deutet *Nils Büttner* diese Bilder, indem er in ihnen eine allegorische Sinnschicht freilegt. Vermeers Darstellungen von Landkarten zielen in dieser Seheweise nicht auf die Augentäuschung ab, sondern fordern zum bewussten Sehen und zum Kunstgenuss auf. In ihrer Mehrdeutigkeit laden die Bilder zur Sinnsuche ein und relativieren die Bedeutung von Empirie und Autopsie. Getreu der moraldidaktischen und spirituellen Aufgabe, die zeitgenössische Theoretiker der Malerei zuwiesen, gemahnen sie daran, dass die sichtbare Welt nur Abglanz des Ewigen ist, und warnen vor dem alleinigen Streben nach dem Sichtbaren.

Der literarischen Verarbeitung dieser Denkfigur geht *Jürgen Pieters* in dem Gedicht *Ooghen-troost* von Constantijn Huygens nach. Der Text, den Huygens für eine erblindende Freundin schrieb, ist zugleich Trostgedicht und Satire, wobei Letztere Blindheit im übertragenen Sinne, als Sammelbegriff für allerlei menschliche Schwächen, begreift. Als *consolatio caecitatis* stellt das Gedicht den Gegensatz von Sehen und Blindheit in Frage, indem es ihm die Unterscheidung des Sehens mit den Augen und mit dem Herzen gegenüberstellt. Aus christlich-eschatologischer Perspektive fallen Sehen und Nicht-Sehen in eins, denn im irdischen Leben können die Gläubigen Gott nicht sehen; erst am jüngsten Tag werden ihre Augen geöffnet.

Dass trotz des calvinistischen Bilderverbots dem Sehsinn und dem Betrachten von Bildern eine wichtige spirituelle Funktion zugeschrieben wurde, belegt *Almut Pollmer-Schmidt* am Beispiel illustrierter Meditationsbücher. Jacob Cats formuliert im Vorwort seiner *Invallende Gedachten*, ähnlich wie Huygens, dass die Augenwahrnehmung erst durch die innerliche Verarbeitung spirituellen Ertrag bringen könne. Der meditierende Betrachter entgeht dem Verdacht, der verderblichen Augenlust zu frönen, indem das fleischliche Auge durch das genaue

Hinschauen und Auslegen zum geistlichen Auge wird. Die Gattung des Emblems mit ihrer Komplementarität von Bild und Text präformiert diesen exegetischen Betrachtungsmodus.

Die Beiträge der Sektion *Die Macht des Visuellen* reflektieren darüber, wie soziale Hierarchien unter anderem daran ablesbar sind, wer Subjekt oder Objekt des Sehens ist. Mit der Verwaltung von Blick- und Wahrnehmungssystemen sind traditionell Mechanismen der Machtausübung verbunden. Politische Inszenierungen bedienen sich visueller Strategien für ihre repräsentativen und symbolischen Kommunikationen. In der Entfaltung symbolischer Ordnungen vor oft visuell angesprochenen Adressaten verfügen die frühneuzeitlichen Herrscher über ein variables und breit eingesetztes Instrument der Stabilisierung von Macht. Der Anteil des Blicks in den zeremoniellen Anordnungen der Zeit kann nicht hoch genug veranschlagt werden. Auch im kolonialen Kontext zeigt sich der enge Nexus zwischen Sehen, Abbilden, Aneignen und Beherrschen. Sichtbarkeit und Repräsentation werden mit Macht ebenso wie mit Männlichkeit gleichgesetzt. Blickregime bestimmen zentral die Geschlechterverhältnisse in der Frühen Neuzeit. In der Regel ist dem männlichen Blick das aktive Sehen zugeordnet, während der weiblichen Rolle, wie auch in anderen Kontexten, der passive Charakter zugeordnet wird, der den Objektstatus des angeblickt Werdens betont. Die Perspektive konstruiert als symbolische Aneignung per se ein hierarchisiertes Verhältnis zwischen Blick und Objekt. Das Blickregime unterliegt also nicht nur abstrakten Machtverhältnissen, sondern Steuerungen, die medial festgelegt sind – sei es durch die geometrischen Grundregeln der Malerei, sei es durch Verfahren der Fokalisierung in der Literatur.

Eine ‚Politik der Visualität‘ identifiziert *Lia van Gemert* in der niederländischen Renaissancetragödie. Sie zeigt, wie das Theaterpublikum mittels visueller Signale emotional manipuliert und moraldidaktisch instruiert wurde. Eine Figur und ihr Handeln konnten auf unterschiedliche Weise in den Fokus der Wahrnehmung gerückt werden: durch körperliche Präsenz auf der Bühne und durch Vergegenwärtigung in der Figurenrede. Visuelle Dominanz bedeutet allerdings nicht automatisch, dass die betreffende Figur dadurch moralisch ins Recht gesetzt wird. Gerade die Kontrastierung von Figuren über Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, wobei Ersteres häufig an Männlichkeit und Letzteres an Weiblichkeit gekoppelt ist, kann in kritischer Perspektive die Inkompatibilität von Macht und Moral offen legen.

Das Verhältnis von Sichtbarkeit und Macht thematisiert, diesmal im kolonialen Kontext, auch der Beitrag von *Denise Daum* über Albert Eckhouts Kopenhagener Gemäldezyklus, der um die Mitte des 17. Jahrhunderts im Auftrag von Johann Moritz von Nassau-Siegen in seiner Funktion als Generalgouverneur von Niederländisch-Brasilien entstand. Er besteht aus vier als Pendants konzipierten Bildpaaren, die Bewohner Brasiliens darstellen, jedoch nicht als Individuen, sondern als Typen, klassifiziert nach den Kriterien Hautfarbe, ‚Rasse‘ und Geschlecht. Die Bilder naturalisieren ethnische Differenz und produzieren damit koloniale Alterität. Unsichtbar bleiben dabei die mit dem ‚Privileg des Blicks‘ ausgestatteten, normativ gesetzten ‚weißen‘ Menschen, die aus den Dargestellten

Objekte einer europäischen Wissensproduktion machen. Visualität steht hier im Kontext politischer und kultureller Herrschaftsverhältnisse. Die Macht des Visuellen drückt sich auch in dem aus, was unsichtbar bleibt.

Die abschließende Sektion widmet sich unterschiedlichen *Techniken des Visuellen* und den mit ihnen verbundenen technischen Innovationen. Die Niederlande waren im 17. Jahrhundert in der Konzeption und Produktion von optischen Instrumenten unumstritten führend in Europa. Die Erforschung und Erprobung von Mikroskopen, Teleskopen und *camerae obscurae* wurden weithin auch unter Humanisten diskutiert, da sich aus ihren Kreisen die ersten Naturwissenschaftler rekrutierten, die ihre Aufmerksamkeit der systematischen Erfassung der Gegenstände der sie umgebenden Natur widmeten. Apparatives Sehen machte Elemente der physischen Welt sichtbar, die bis dahin unterhalb physiologischer Sichtbarkeitsschwellen verborgen waren. Die technischen Innovationen konnten nicht ohne Auswirkungen auf das Denken und Schreiben über das Sehen bleiben; vereinzelt begegnet man auch Künstlern, die sich der neuartigen Apparate bedienten. Gerade am Beispiel der Technisierung des Sehens lassen sich die Prozesse beschreiben, die frühneuzeitlich insofern einen epistemischen Bruch bedeuten, als eine Verschiebung von metaphorischer hin zu objektiver Repräsentation zu konstatieren ist.

Dass das Mikroskop am frühneuzeitlichen Paradigmenwechsel in der Farbtheorie beteiligt war, zeigt *Karin Leonhard* in ihrem Beitrag, der danach fragt, wie physikalische Realität und Farbwahrnehmung sich verhalten und welche Rolle der Farbe bei der Herstellung von Sichtbarkeit zukommt. Wenn Robert Boyle mit Hilfe eines Mikroskops beobachtete, dass die Farbe Grün durch die Vermischung von gelben und blauen Pigmenten zustande kommt, dann ist dies symptomatisch für ein mikroskopisches Regime, das die Wirklichkeit auf der Grundlage einer Physik der Materiepartikel wahrnahm und damit das tradierte Substanzdenken aufbrach. Während antike Farbtheorien die Entstehung und Veränderung von Farbe dem Einwirken des Sonnenlichts auf natürliche Substanzen zuschrieben und somit als Ergebnis eines photochemischen Prozesses verstanden, kam im 17. Jahrhundert eine neue Interpretation der visuellen Erscheinungswelt auf, „die Farbe als das Ergebnis der Interaktion von Licht und materiellen Oberflächen verstehen wollte“.<sup>11</sup> Für Natur und Kunst werden nun dieselben optischen Gesetze geltend gemacht. Es geht um die Brechung von Licht an verschiedenen Oberflächen.

Ein weiteres optisches Instrument, das Teleskop, bildet den Ausgangspunkt der Überlegungen von Frans-Willem Korsten zur ‚barocken Theatralität der Welt‘. Sie implizieren die These, dass die frühneuzeitlichen optischen Innovationen sich auch auf rhetorische Verfahren der Literatur auswirkten. Der Blick durchs Teleskop resultiert in einem Moment erhöhter Aufmerksamkeit und verschafft dem Wissenschaftler unmittelbaren Zugang zur Textur der Welt. Wissensproduktion wird im 17. Jahrhundert zu einem affektiv aufgeladenen Vorgang – Wissen bedeutet nun, sich von der Welt bewegen zu lassen. Ein neues Verständ-

---

11 Siehe unten, S. 244.

nis von Theatralität löst die *theatrum mundi*-Metapher mit ihrer Mahnung zur Distanznahme von der Welt der Erscheinungen ab. Nun liegt der Akzent auf dem Hier und Jetzt, auf intensivierter Aufmerksamkeit, auf einer Situation, in die alle einbezogen sind, manche als Schauspieler, manche als Publikum. Dieses Involviert-Sein, diese Bewegung wird zur zentralen ästhetischen Kategorie der barocken Dramenpoetik mit ihren Begriffen *anagnorosis*, *catharsis* und *peripeteia* für entscheidende und affektiv aufgeladene Momente in der Entwicklung einer Dramenhandlung. Theatralität vermittelt auch Huygens' Gedicht *Sondagh*, indem es auf seine Materialität und die Textur der Sprache aufmerksam macht.

Theatralität als künstlerische Inszenierungsform von Wissenschaft ist das gemeinsame Merkmal der anatomischen Zeichnungen von Frederik Ruysch und Godefridus Bidloo, mit denen *Wibke Larink* sich auseinandersetzt. Der anatomische Blick überschreitet die Grenzen des Körpers und macht diesen zur ‚Wunderkammer‘ ebenso wie zum Gegenstand wissenschaftlicher Praxis. Das mit innovativen Präparationsverfahren erstmals sichtbar Gemachte wird mittels einer kunstvollen Dramaturgie des Enthüllens zur Schau gestellt.

Abschließend gilt es Dank abzustatten: Ich bedanke mich bei den Herausgebern der Niederlande-Studien für die freundliche Aufnahme dieses Bandes in die Reihe und bei Beate Plugge vom Waxmann-Verlag für die kompetente Betreuung. Mein Dank gilt ebenso allen, die darüber hinaus zum Zustandekommen des Bandes beigetragen haben, insbesondere Nicole Dorweiler und Helmar Mildner, die mit weit über das normale Maß hinausgehendem Einsatz Satz und Layout erstellten, sowie Eva Reckert, Andrea Theissing und Nicole Weigerding, die sie mit großem Engagement dabei unterstützten.

Köln, im März 2012

Maria-Theresia Leuker



# Visualität als Signum der Moderne



*Erich Kleinschmidt*

## *Actio per distans*

### Begriffsstrategien der Sichtbarkeit

„Und so kann man in Wahrheit sagen, dass man die Dunkelheit sieht.“<sup>1</sup>

„And thus one may truly be said to see darkness.“<sup>2</sup>

Mit der Erfindung des Fernrohrs am Anfang des 17. Jahrhunderts verändert sich die Visibilität nicht nur als Ergebnis einer konkreten, technischen Evolution, sondern auch die kognitive Modalität der Sichtbarkeit. In einem wichtigen Bereich frühneuzeitlicher Wissensordnung beendet diese Innovation die Grundlagen des bisherigen mundanen Wahrnehmungsrahmens. Die aristotelische Lehre von einer geteilten Welt mit ihrem unwandelbaren Status der Gestirne im Makrokosmos auf der einen Seite und dem irdischen Wechsel von Entstehen und Vergehen im Mikrokosmos auf der anderen Seite wird abgelöst. War bis dahin „die Welt der Gestirne der Sitz einer bewussten Intelligenz, welche von hier ausstrahlte und in einer niederen Welt sich kundtat“,<sup>3</sup> so dass dadurch Wiederholungslektüren möglich waren, so wird im veränderten Blick auf die Himmelskörper deutlich, dass Sichtbarkeit, der Augenschein, etwas ist, dessen Realität von sinnlichen wie deskriptiven Zugangsparametern abhängt. In der Stillstellung des aristotelischen Weltbildes deckten sich zumindest dem Anspruch nach Anschauung und Beschreibung. Deshalb lag es zu denken nahe, dass für alles Wahrnehmbare im Prinzip auch eine sprachliche Erfassung gegeben oder zu finden sei. Für das Sichtbare gibt es keine begriffliche Leerstelle.

### Misstrauen gegenüber den Begriffen

Die scheinbar unmittelbare Evidenz von Natur und Welt bleibt jedoch nicht unbestritten. Eine kritische Ablösungsdiskussion setzt ein. Ihr Epoche machender Initiator Francis Bacon reflektiert in seiner *Instauratio magna* (1605/1623)

---

1 J. LOCKE, *Versuch über den menschlichen Verstand*, hrsg. von J.H. VON KIRCHMANN, Bd. 1, Berlin 1872, S. 134, Kap. 8, § 6.

2 J. LOCKE/J.W. YOLTON (Hrsg.), *An Essay Concerning Human Understanding*, Bd. 1, London/New York 1965, S. 103, Kap. VIII, § 6.

3 Vgl. W. DILTHEY, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*, in: DERS., *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Göttingen 1966, S. 297–298. Vgl. hierzu auch A. KOYRÉ, *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*, Frankfurt am Main 2008<sup>2</sup>.

darüber, dass die „Ordnung der Natur durch die Sache oder den Geist“ beobachtet werden könne.<sup>4</sup> Dabei gelte, dass „weder die bloße Hand noch der sich selbst überlassene Verstand [...] Nennenswertes“ vermögen, denn erst „durch unterstützende Werkzeuge wird die Sache vollendet; man bedarf ihrer nicht weniger für den Verstand als für die Hand. Und so, wie die Werkzeuge die Bewegung der Hand wecken und lenken, so stützen und schützen in gleicher Weise die Werkzeuge des Geistes die Einsicht.“<sup>5</sup> Diese methodische Wende stützt sich auf einen vom Visuellen her intellektuell geprägten Strukturmodus, der eine instrumentell basierte Organisation des Wissens in Gang setzt und trägt. Inhärent als Instrument mitzudenken ist dabei die Sprache, über die Erkenntnisse überhaupt erst beschrieben und erschlossen werden können.

Bacon misstraut indes der Sprache im Kontext ihrer gelehrten Anwendung und Leistung hinsichtlich der logischen wie physikalischen Begriffe. Er notiert: „Substanz, Qualität, Handeln, Leiden, ja selbst das Sein, sind keine genauen Begriffe; erst recht nicht das Schwere, Leichte, Dichte, Dünne, Flüssige, Trockene, das Erzeugen, die Vernichtung, das Anziehen, das Abstoßen, das Element, die Materie, die Form und dergleichen; Sie sind alle phantastisch und schlecht bestimmt.“<sup>6</sup> Wenn sich dieser Skeptizismus auch in erster Linie auf ein gesichertes bzw. erst zu sicherndes Naturwissen bezieht, so schließt er auch die philosophische Begrifflichkeit allgemein ein: „Die Idole, welche mit Worten dem Geist aufgelastet werden, sind zwiefacher Art. Es sind entweder Namen von Dingen, die es nicht gibt (es gibt nämlich Dinge, die aus Nachlässigkeit keinen Namen erhalten, es gibt aber auch dank einer regen Phantasie Namen ohne Dinge) oder es gibt zwar Namen von Dingen, die wirklich sind, aber sie sind verworren, schlecht abgegrenzt und voreilig und unangemessen von den Dingen abstrahiert.“<sup>7</sup>

Bacon indiziert hier eine Grundproblematik der Begriffsbildung bis heute, wenn sie nur uneindeutig einem Anschauungskomplex zuzuordnen sind. „Begriffe beruhen nicht nur auf Gegenständen, sondern Begriffe konstituieren auch

---

4 Vgl. F. BACON, *Neues Organon (Novum Organum)*, Teilbd. 1, Lateinisch/Deutsch, Hrsg. und mit einer Einleitung versehen von W. KROHN, Hamburg 1990, S. 81, Aphorismus 1: „Homo, Naturae minister et interpres, tantum facit et intelligit quantum de Naturae ordine re vel mente observaverit, nec amplius scit aut potest.“

5 BACON, *Neues Organon*, S. 81, Aphorismus 2: „Nec manus nuda nec intellectus sibi permissus multum valet; instrumentis et auxiliis res perficitur; quibus opus est non minus ad intellectum quam ad manum. Atque ut instrumenta manus motum aut cuncta aut regunt, ita et instrumenta mentis intellectui aut suggerunt aut cavent.“

6 BACON, *Neues Organon*, S. 87, Aphorismus 15: „[...] non Substantia, non Qualitas, Agere, Pati, ipsum Esse, bonae notiones sunt; multo minus Grave, Leve, Densum, Tenue, Humidum, Siccum, Generatio, Corruptio, Attrahere, Fugare, Elementum, Materia, Forma, et id genus; sed omnes phantasticae et male terminatae.“

7 BACON, *Neues Organon*, S. 123, Aphorismus 60: „Idola quae per verba intellectui imponuntur duorum generum sunt. Aut enim sunt rerum nomina quae non sunt (quemadmodum enim sunt res quae nomine carent per inobservationem, ita sunt et nomina quae carent rebus per suppositionem phantasticam); aut sunt nomina rerum quae sunt, sed confusa et male terminata, et temere et inaequaliter a rebus abstracta.“

Gegenstände.“<sup>8</sup> Eine solche Begriffsgenerierung wäre im 18. Jahrhundert exemplarisch das (genieästhetisch konnotierte) ‚Unbewusste‘ als die (allein über die Negation von Bewusstsein) abgeleitete Vorstellung einer Vorstellung. Auch für die Vorstellung von Sichtbarkeit ist deren Abwesenheit über eine Negativierung evozierbar: Das Unsichtbare und die Unsichtbarkeit<sup>9</sup>. Für die Begriffe des Unsichtbaren (also des Nichtbemerkbaren) bzw. der Unsichtbarkeit (also der Nichtbemerkbarkeit) ergibt sich dann die Frage nach der Möglichkeit ihrer Wahrnehmung. Sie existiert nur als Annahme. Weil es Sichtbarkeit gibt, ist auch ihre Nichtgegebenheit zu denken, ohne dass es eine Erfahrung direkter Anschauung gibt. Das Unsichtbare ist definitionsgemäß eine ‚Leerstelle‘.

Der Diskurs über eine stimmige und einsetzbare Begrifflichkeit, mit der die Welt beschrieben und das Wissen darüber vermittelt werden kann, ist bei einem avancierten Methodiker des frühen 17. Jahrhunderts wie Bacon mit einem Unbehagen, wenn nicht einem Bewusstsein von Defizienz verbunden. Auch im Umgang mit Visualität sind entsprechende Vorbehalte umso mehr anzusetzen, als gerade ihr schon im alten Weltbild ein ungewisser Status innewohnte. In der christlichen Emblematik des wirkungsstärksten lutherischen Erbauungsbuchs, Johann Arndts *Vom wahren Christentum* (1613), wird das Misstrauen gegenüber optischen Wahrnehmungen, die Wahrscheinlichkeit einer Sinnestäuschung im Kontext einer experimentellen Beobachtungssituation thematisiert: die Darstellung eines „Glases über die Helfte mit Wasser gefüllet, in welches ein länglicht gleiches Holz gethan, welches aber im Wasser krumm und ungleich zu seyn scheint, ob es gleich gerade ist und bleibet.“<sup>10</sup>

Das Bild (Abb. 1), das mit der *subscriptio* „Dennoch gerade“ untertitelt ist, rekurriert auf jene lichtbrechungsbedingte ‚falsche‘ Anschaulichkeit, deren Durchstoßung hier zwar zur Memographie eines Christenmenschen diene, aber eben auch in einer allgemeinen Funktion die Wahrnehmungs- wie Darstellungsdifferenz von Schein und Sein vermittelt. Der visuellen Wahrnehmung fällt dabei die Funktion zu, als eine ästhetisch und kommunikativ informierte Vollzugsform Bilder wie dieses Emblem auf eine gesellschaftliche – hier religiös in der Tradition des ‚geistlichen Sinns‘ akzentuierte – Wirklichkeit hin zu beziehen.

---

8 Vgl. H. BLUMENBERG, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, hrsg. von A. HAVERKAMP, Frankfurt am Main 2007, S. 40.

9 Vgl. J. GRIMM/W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1936, Bd. 11.3, Sp. 1385–1390 (vgl. die Einträge ‚unsichtbar‘ bzw. ‚Unsichtbarkeit‘ und zugehörige Ableitungen).

10 Vgl. Zitat und Abbildung hier nach einer späteren Ausgabe von J. ARNDT, *Sämmtliche geistreiche Bücher vom Wahren Christentum* [...], Tübingen 1733, ungezählt zwischen Blatt 468 und 469 eingefügt mit der Abbildung auf der Vorderseite und dem Erläuterungstext verso.

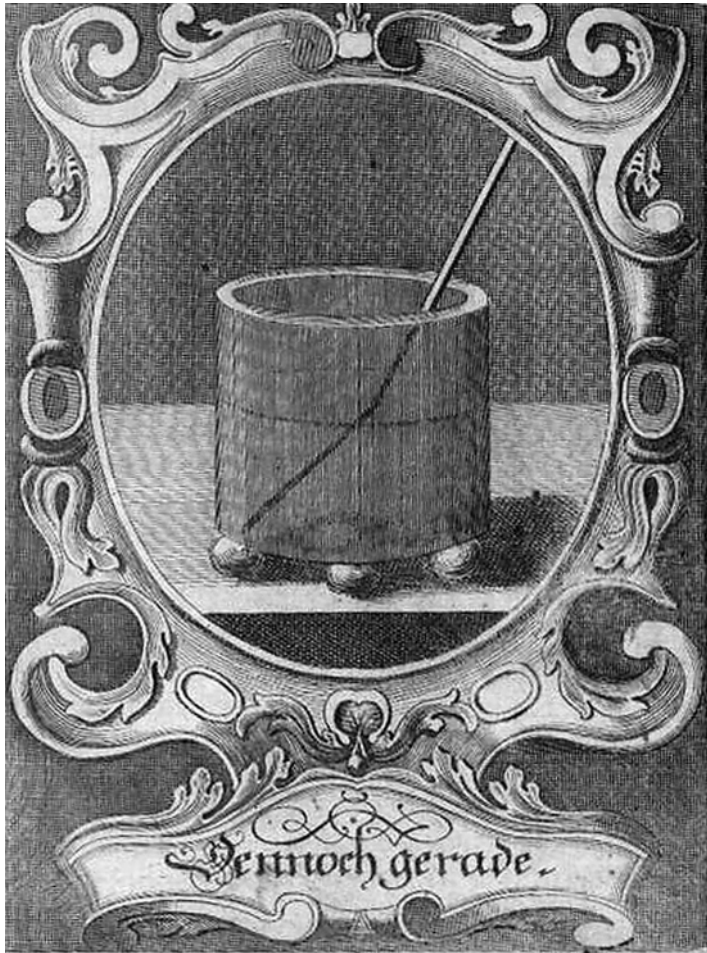


Abb. 1: ‚Dennoch gerade‘, in: JOHANN ARNDT, *Vom wahren Christentum*, 1613

„Der Begriff hat“, wie Hans Blumenberg konstatierte, immer „etwas zu tun mit der Abwesenheit seines Gegenstandes.“<sup>11</sup> Er ist in einer Fluchtperspektive das letzte Element innerhalb einer in Grade auf- und einteilbaren sinnlichen Erreichbarkeit von Gegenständen, die mit dem unmittelbaren Fühlen und Tasten beginnt, dann sich mit dem die Entfernung des Materiellen überbrückenden Sehen distanziert, um schließlich nur noch eine begriffliche und damit materiell abstrakte Vorstellung zu sein. Diese vertritt den bezeichneten Gegenstand in seiner sinnlichen Unerreichbarkeit. Die Sichtbarkeit steht im Ersetzungsprozess von Gegenwärtigkeit materiell konkreter Dinge zwischen deren haptischem Realbesitz und ihrer sie repräsentierenden Abstraktion. Für die abstrakten Begriffe mit ihrer sinnlichen Ungegenständlichkeit fehlen zwar faktisch die entsprechenden Skalen, sie funktionieren aber in einer Als-ob-Struktur der Evidenz, als wären Liebe, Macht, Freiheit, Wissen, Recht, aber auch dann Geist, Seele, Verstand, usw. ebenso sichtbar und augenscheinlich wie die übrige materielle Welt. Ihre Bestimmtheit resultiert aus dem Denken ihrer Abwesenheit für eine sinnliche Präsenz. Das gilt auch für den Begriff der Visualität, dessen funktionale Leistung sich erst aus ihrem Fehlen, also aus der Unmöglichkeit, sie als konkrete Materialität zu verstehen, erschließen ließe.

11 Vgl. BLUMENBERG, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 9.

## Sehen versus Urteilen

Für die kognitive Struktur von Wahrnehmung und Begriff differenzieren sich in der Frühen Neuzeit komplementäre Vorstellungen von passiver Aufnahme einerseits und aktiver Aneignung andererseits heraus. Spinoza bevorzugt so dezidiert den „Begriff“ (*conceptus*) als „aktive Tätigkeit des Geistes“ (*actio mentis*) gegenüber der „Wahrnehmung“ (*perceptio*) als einer passiven Überwältigung des Geistes durch die Gegenstandswelt.<sup>12</sup> Beiden Perspektiven bleiben jedoch stets die Überwindung von Distanz des Subjekts zum Objekt inhärent, deren Status den Modus von Evidenz einschließt. Diese kann selbsterklärend gedacht werden oder aber als das Ergebnis eines analytischen Darstellungsaktes im Sinne einer cartesianischen *clara et distincta perceptio*<sup>13</sup>. Deren Entfaltung zielt auf die kritische Reflexion der sichtbaren und wahrnehmbaren Körperwelt. Descartes sieht diese an bildliche Vorstellung und Einbildungskraft gebunden, was sie diffus macht, denn „alle diese Bilder“ (*images*) sind für ihn „nichts als Träume“ (*sanges ou des chimeres*).<sup>14</sup> Die derart integrativ thematisierte Visualität evoziert Artikulationsweisen, über die Rahmungen von Gesellschaft wie Weltwissen weniger erfasst als erzeugt werden. Der intellektuelle Umgang mit Sehräumen mündet im Versuch, auch für sie eine gattungskonturierte Ordnung der Gedanken zu erreichen, die sich zu „Bildern der Dinge“ verdichten<sup>15</sup> und so zu Vorstellungsräumen werden.

Die Theoreme Descartes', die er vor allem in den *Meditationes* (1641) entwickelt, dienen zwar einer Metaphysik, sind aber insofern fruchtbar für den Visualitätsdiskurs, als sie ihn problematisieren und definieren. Da die Sichtbarkeit der Dinge einen Beobachter voraussetzt, zielen seine Überlegungen zur eigenen Existenz auf die Trennung der sinnlichen Wahrnehmungsmodi von der eigentlichen Erkenntnis ab. Bei der Wahrnehmung der materiellen Welt ist weniger deren Wirklichkeit für ihn von Belang, zumal sie subjektiv täuschen kann, als der Sachverhalt, „dass ich [...] sehe“ und daraus „viel evidentier“ ableiten kann, „dass ich selbst existiere“.<sup>16</sup> Erst Erkenntnis und Bewusstheit der Körperwelt im denkenden Begreifen mit dem „Blick des Geistes“ (*mentis inspectio* bzw. eine *inspection de l'esprit*)<sup>17</sup>, kein bloßes Betasten oder Sehen, begründen, dass der

12 Vgl. B. SPINOZA, *Ethica*, in: DERS., *Opera*, hrsg. von K. BLUMENSTOCK, Bd. 2, Darmstadt 1980<sup>2</sup>, S. 161 f.: „Dico potius conceptum, quam perceptionem, quia perceptionis nomen indicare videtur, Mentem ab objecto pati. At conceptus actionem Mentis exprimere videtur.“

13 Vgl. W. HALBFASS, *Evidenz*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2 (1972), S. 829–832.

14 Vgl. R. DESCARTES, *Meditationes de prima philosophia*, dreisprachige Parallelausgabe Latein – Französisch – Deutsch, eingeleitet, übersetzt und hrsg. von A. SCHMIDT, Göttingen 2004, S. 79–81 (II, 7).

15 Vgl. DESCARTES, *Meditationes*, S. 104–105 (III, 5).

16 Vgl. DESCARTES, *Meditationes*, S. 64–65 (II, 15): „Nam, si iudico ceram existere, ex eo quod hanc videam, certe multo evidentius efficitur me ipsum etiam existere, ex eo ipso quod hanc videam.“

17 Vgl. DESCARTES, *Meditationes*, S. 88–89 (II, 12).

Mensch als aktiv wahrnehmendes, weil urteilendes Wesen existiert. Seine Sinneswahrnehmungen bestätigen ihn nicht, da sie Täuschungen sein können. Dennoch übernehmen Sehen und Sichtbarkeit immer noch vor dem traditionellen Hintergrund der Privilegierung des Augensinns die Funktion eines analytisch fruchtbaren Einstiegs in jenen Debattenhorizont, der die neuzeitliche Subjektposition ganz von Verstand und Urteilsfähigkeit her neu formuliert.

Descartes reflektiert bei der gedankenexperimentellen Anlage seiner *Meditationes* stets auch den Einfluss von Sprache auf seine Analyse. Er versucht un-rhetorisch zu sein und trifft seine Überlegungen deshalb „still und ohne zu sprechen“. Der Sprachgebrauch jedoch holt ihn immer wieder ein, er empfindet seinen Konventionalismus, so dass er „doch an den Worten selbst“ hängen bleibt und sich „von der üblichen Art zu reden fast getäuscht“ fühlt.<sup>18</sup> Die *formae loquendi* des gemeinen Volks lassen uns dann etwas ‚sehen‘, obwohl wir eigentlich urteilen. Descartes wird dies vorgeblich kontingent klar, sieht er doch „zufälligerweise vom Fenster aus auf der Straße vorübergehende Menschen“, von denen er nur sagen kann, dass er sie sieht. „Was aber sehe ich außer Hüten und Kleidern, unter denen sich Automaten verbergen könnten? Aber ich urteile, dass es Menschen sind. Und so erfasse ich das, von dem ich glaubte, ich sähe es mit den Augen durch das Urteilsvermögen allein, das in meinem Geist ist.“<sup>19</sup> Eine Gewissheit für das Sichtbare liegt nicht im Akt des Schauens, sondern im urteilenden Erkennen. In die wissenschaftssituativ parallelisierte Wahrnehmungsformel der *Dialogi* Galileis gebracht, ist der „bloße Sinn des Sehens“ ein anderer als der „Verstand der Verständigen“.<sup>20</sup>

Position und Aufgabe des kompetenten Sehsubjekts bestehen darin, zunächst im prädiskursiven Wahrnehmungsakt selbst, dann aber auch in der sprachlich-begrifflichen Darstellung des Sehens Oberflächen- und Tiefenstruktur voneinander trennen zu können. Die implikative Kritik der ungenauen Sinnesaufnahme, die Descartes immer wieder über visuelle Beispiele anführt („denn bisweilen erschienen mir Türme, die ich von ferne für rund gehalten hatte, in der Nähe viereckig“)<sup>21</sup> verweist zum einen auch auf die Folgen und Grenzen der bildlichen Vorstellungskraft. Zum anderen sind dennoch Einbildung (*facultates imaginandi*) und Empfindung (*facultates sentiendi*) für ihn wichtige, das „Denkvermögen“ (*modus cogitandi*) initiiierende Fähigkeiten, die gerade für Sehen und Sichtbarkeit den Sachverhalt von „Grade(n) denkenden Verstehens“ (*formali concep-*

18 Vgl. DESCARTES, *Meditationes*, S. 90–91 (II, 13). Es ist der *usus loquendi* oder (in der französischen Version) die *termes du langage ordinaire*, d.h. die Praxis unreflektierten Begriffsumgangs, die Descartes beunruhigt und stört.

19 Vgl. DESCARTES, *Meditationes*, S. 90–91 (II, 13).

20 Vgl. G. GALILEI, *Brief an Cristina di Lorena Granduchessa di Toscana* (1615), in: K. BARCK, *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, Stuttgart 2005, S. 444 (auch in: A. MUDRY (Hrsg.), *Schriften, Briefe, Dokumente*, übersetzt von M. KÖSTER, Bd. 1, Berlin 1987, S. 31).

21 Vgl. DESCARTES, *Meditationes*, S. 140–141 (VI, 7): „[...] intellectionem enim nonnullam in suo formali conceptu includunt unde percipio illas me, ut modus a re distingui.“



tus)<sup>22</sup> konturieren. Descartes entwickelt in einem Spannungsfeld von Alltagserfahrung, Wissen und Glauben Theoreme von Begrifflichkeit (*forma*) im Horizont ihrer zugehörigen ‚Wörtlichkeit‘. Der Akt der Darstellung ist für ihn das analytische Medium, das eine (auf)klärende ‚Sicht der Dinge‘, eine Perspektive entwickelt und im Text ‚realisiert‘. Für Descartes selbst ist die gewählte Versprachlichung domestizierbar, und insofern ist die Überschichtung von (bildgebender) Vorstellung und den sie bezeichnenden Wörtern kein Problem.

Spinoza sieht dies schärfer, weil er moniert, dass sich schon Begriff (*conceptum mentis*) und Bildvorstellung (*imago*) im Alltagsgebrauch überlagern und dass diese Kontamination sich dann auch auf die *verba* erstreckt.<sup>23</sup> Das Wesen der Wörter und Bilder aber, die *verborum [...] et imaginum essentia*, muss nach ihm streng vom begrifflichen Denken (*cogitationis conceptum*) getrennt werden.<sup>24</sup> Nur in und durch dieses Denken in Begriffen ist ein begründetes Ja/Nein-Urteil über das konkret Sichtbare wie auch über das Imaginäre und Phantastische möglich.

## Visualität und Begriffsbildung

Jenseits der philosophischen Implikate Spinozas und Descartes ist für die Frühe Neuzeit die weitgehende Grundbindung der Begriffsbildungsdiskurse an ein visuelles Wahrnehmungsmodell signifikant. Ohne Visualität ist das Verhältnis von Perzeption und Verstandesbegriffen offenkundig nicht erörterbar bzw. es bietet sich einfach aufgrund anthropologischer Gegebenheiten mit der physiologisch bedingten Dominanz des optischen Sinns an. Dieser Disposition entsprechend formulieren die Theoretiker zwischen barockem Systemdenken und aufklärerischer Rationalität. So glaubt Descartes in den *Meditationes* „mit dem „Blick des Geistes“ (*inspectione mentis*) etwas durchschauen zu können.“<sup>25</sup> John Locke (1632–1704) qualifiziert im *Essay Concerning Human Understanding* (1689) den Verstand sogar „gleich dem Auge“, „der uns alle andern Dinge sehen und erkennen lässt.“<sup>26</sup> Johann Heinrich Lambert versammelt in der „Phänomenologie“ seines *Neuen Organon* (1764) sogar methodisch die sprachlichen Regulative einer Seh- und Lichtmetaphorik im „Gedankenreiche“, deren Begrifflichkeit visuell kodiert ist. So sind „von dieser Seite betrachten“, die „Gesichtspunkte“ oder „eine Sache näher betrachten oder ins Licht setzen“<sup>27</sup> bis heute geläufige

22 Vgl. DESCARTES, *Meditationes*, S. 106–107 (VI, 10).

23 Vgl. SPINOZA, *Ethica* II, 49, S. 244–245.

24 Vgl. SPINOZA, *Ethica* II, 49, S. 244–245.

25 Vgl. DESCARTES, *Meditationes*, S. 90–91 (II, 13).

26 Vgl. LOCKE, *Versuch über den menschlichen Verstand*, Bd. 1, S. 22 (I, 1); vgl. LOCKE, *An Essay Concerning Human Understanding*, S. 5 (I, 1): „The understanding, like the eye, whilst it makes us see and perceive all other things, takes no notice of itself; and it requires art and pains to set it at a distance and make it its own object.“

27 Vgl. J.H. LAMBERT, *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein*, hrsg. von G. SCHENK, Bd. 2, Berlin 1990, S. 658, § 27.

Umschreibungen visualsinnlicher Aneignung, deren Formierung als ‚Augenmerk‘<sup>28</sup> die zeittypischen Genesen von Begriffsbildung der Epoche sowohl umschreibt als auch mit steuert.

## Anschauung

Die visuelle Metaphorik der Anschauung, die für eine ‚naive‘ Wahrnehmung ohne „Verstandesbegriffe“ steht,<sup>29</sup> ist immer nur der performative Einstieg. Sie in eine zum jeweiligen Phänomen adäquate Erkenntnis zu überführen und zu vermitteln, bedeutet dann die Lösung vom materiellen Substrat und ihre Übersetzung in die Repräsentanz begrifflicher Abstraktionen. Diese müssen letztlich, was vor allem Leibniz herausgearbeitet hat, rein zeichenhaft sein,<sup>30</sup> denn nur symbolisch lässt sich die komplexe Erkenntnis einer komplexen Welt rational einlösen: „compositarum plerumque non nisi symbolica“.<sup>31</sup>

Diese Leibnizsche Formel, die über einen abstrakten Symbolbegriff Möglichkeiten und Grenzen der Mitteilbarkeit von Phänomenen realisiert, erklärt sich zunächst aus dem Zeichentheoretischen Kontext einer „Begriffsschrift“ (G. Frege), die sich Leibnizens enzyklopädischen Vermittlungstheoremen und /ansprüchen verdankt. Sie bedeutet aber in der Folge für den Darstellenden und für die Darstellung jeweiliger Phänomene eine Entlastung. Die unmittelbare sinnliche Anschauung überfordert einen Beobachter durch die Vielfalt von zu bemerkenden Merkmalen. Sie muss kognitiv und erst recht expressiv handhabbar umorganisiert werden. Dies bedeutet für die Visualität, dass ihre Moderierung zunächst auf eine „Ersparnis der Anschauung“<sup>32</sup> hinausläuft, wie Blumenberg

28 Vgl. J. GRIMM/W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1954, Bd. 1, Sp. 808–809. In der Regel wird das Augenmerk im Kontext funktionaler Fähigkeiten oder persönlicher Neigungen behandelt.

29 Vgl. W. HEBENSTREIT, *Wissenschaftlich-literarische Encyclopädie der Aesthetik*, Wien 1843 (Neudruck Hildesheim/New York 1978), S. 46: „Anschauung; jede empfindende Wahrnehmung, ohne Rücksicht, durch welches äußere Organ sie erlangt wird. In so fern ist diese Wahrnehmung, Auffassung oder Erkenntniß eine unmittelbar durch die Sinne und nicht durch Verstandesbegriffe erlangte.“

30 Vgl. G.W. LEIBNIZ, *Meditationes de cognitione, veritate et ideis. Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen* (1684), in: G.W. LEIBNIZ, *Philosophische Schriften*, lat.-dt., hrsg. von H.H. HOLZ u.a., Bd. 1, Darmstadt 1985, S. 36–37.

31 LEIBNIZ, *Meditationes de cognitione*, S. 36–37.

32 Vgl. BLUMENBERG, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, S. 26; im Anschluss an A. GEHLEN, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Frankfurt am Main 1971<sup>9</sup>, S. 50: „[D]ie Sprache führt und schließt die gesamte Aufbauordnung des menschlichen Sinnes- und Bewegungslebens in deren unvergleichbarer Sonderstruktur zusammen. In ihr vollendet sich die Richtung auf Entlastung vom Druck des Hier und Jetzt, von der Reaktion auf das zufällig Vorhandene. In ihr gipfeln die Erfahrungsprozesse der Kommunikation, wird die Weltoffenheit zureichend und produktiv bewältigt und eine Unendlichkeit von Handlungsentwürfen und Plänen möglich. In ihr schließt sich alle Verständigung zwischen Menschen in der Gleichrichtung auf gemeinsame Tätigkeit, gemeinsame Welt und gemeinsame Zukunft.“

dies vertrat. Eine visuell orientierte Begriffsbildung möchte die primäre sinnliche Anschauung in organisierte Abstraktion übersetzen. Im herkömmlichen rhetorischen Modell rubriziert dieser Vorgang weniger unter dem Aspekt der Produktion als unter dem der zu erzielenden Wirkung bei der Rezeption, ist doch ein „reiner Eindruck einer in die äußere Erscheinung gesetzten Idee“<sup>33</sup> zu erzielen gefragt, die „Anschaulichkeit“.

Leibniz sah in der sinnlichen Anschauung eine nur vorläufige und unvollkommene Wissensform, die erst in einem sie mehrstufig präzisierenden, methodischen Erkenntnisprozess auf ein höheres Niveau gehoben werden kann. Für die bildliche oder textliche Vermittlung, die als eine Art Rückkehr in die Anschauung gesehen werden kann, hat er – ganz theorieorientiert – kein Lösungsinteresse. Auch Baumgarten in seiner *Aesthetica* (1750/1758) verändert diese für das Aufklärungsjahrhundert „klassische“ Disposition nicht grundlegend, wenn er auch die Ästhetik im Unterschied zu Leibniz selbst als eine eigenständige Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis etabliert sehen will und sie damit aus ihrer philosophisch untergeordneten Position herausholt.

Mit den keineswegs homogenen Theoremen der Sichtbarkeit und des Sehens verbindet sich im Diskursraum des 17. und 18. Jahrhundert nicht nur eine explizit bildbezogene Interaktionssphäre in der Körperwelt, sondern auch alle Diskurse zur „Lesbarkeit der Welt“ rekurrieren mehr oder minder auf Visualität.<sup>34</sup> Die vernetzten Erfassungsprofile von Bild und Schrift werden konturiert. „Wort und Bild sind Korrelate, die sich immerfort suchen“, notiert sich Goethe und grenzt Hör- und Sichtbarkeit erkenntnisdifferent ab: Man sprach das aus, „was sich nicht bilden, bildete, was sich nicht aussprechen ließ.“<sup>35</sup>

John Locke unterlegt der traditionellen Idiomatik des Gedankenlesens eine subtile visuelle Metaphorik von Sicht- und Unsichtbarkeit: „Da man noch leichter sich selbst für Andere unsichtbar, als Anderer Gedanken sich selbst sichtbar machen kann, die ihnen selbst nicht sichtbar sind.“<sup>36</sup> Dass solche sprachliche Visualisierungsmetaphorik mit systematischen Benennungsstrategien zu tun hat, dafür steht eine Sprachauffassung, die nicht von den Dingen selbst ausgeht, sondern vom „Eindruck, den sie in den Sinnen machen, und die Dinge werden in dieser Absicht nur gebraucht, sofern sie bei jedem diesen Eindruck machen, weil man durch Vorzeigung derselben anderen andeuten kann, was man durch das Wort versteht.“<sup>37</sup> Eindruck und korrespondierender Ausdruck verbindet nach sprachphilosophischen Überzeugungen der Epoche eine Verbalisierung, die einerseits einer Beobachtung der „Körperwelt“ entspringt und andererseits der

33 Vgl. HEBENSTREIT, *Encyclopädie*, S. 46 (s.v.a. „Anschaulichkeit“).

34 Vgl. D. PERLER/M. WILD (Hrsg.), *Sehen und Begreifen. Wahrnehmungstheorien in der frühen Neuzeit*, Berlin/New York 2008.

35 Vgl. J.W. GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, Nr. 907, in: DERS., *Werke* (Hamburger Ausgabe), Bd. 12, S. 493.

36 Vgl. LOCKE, *Versuch über den menschlichen Verstand*, Bd. 1, (II, 1, 19), S. 122. Engl.: „[...] it seeming easier to make one’s self invisible to others, than to make another’s thoughts visible to me, which are not visible to himself.“

37 Vgl. LAMBERT, *Neues Organon*, Bd. 2, S. 533, § 144.

„Intellektualwelt“ über Ähnlichkeitstheoreme die metaphorischen Möglichkeiten eröffnet.<sup>38</sup> Visualität als eine methodische Referenz wird hier in der ‚Semiotik‘ des Universalgelehrten Johann Heinrich Lambert sowohl zur Basis einer synthetischen Sprachvorstellung als auch einer dadurch möglichen analytischen Sprachpraxis gemacht.

## Johann Heinrich Lamberts Perspektivenlehre

Wenn Johann Heinrich Lambert (1728–1777) hier besonders im Kontext frühneuzeitlicher Begriffsstrategien der Sichtbarkeit eingeführt wird, so verdankt sich diese Anführung zunächst seinen komplexen Arbeiten zur Systematologie wissenschaftlicher Erkenntnis, dem *Neuen Organon* (1764) und der *Architectonik oder Theorie des Einfachen und Ersten* (1771). Ihm gebührt als Vertreter eines theoretischen Evidenzdenkens jedoch auch das Verdienst, zum empirischen Umgang mit Sichtbarkeit beigetragen zu haben. Weil „die sichtbaren Dinge [...] sich dem Auge ganz anders vor[stellen] als sie in der Tat sind“<sup>39</sup>, beschäftigte er sich als Mathematiker mit der Frage ihrer technischen Abbildung. Lambert verfasste eine umfängliche Reihe von Schriften, die Theorie und Praxis der Perspektive auf eine neue Basis stellen. Er versucht in Analogie zur aristotelischen Dramenpoetik strikte „Einheiten in der Perspektive“ für die Malerei zu definieren<sup>40</sup> und entwickelt den Gedanken einer Isomorphie zwischen Mathematik und Bild-Kunst unter den Schönheit generierenden Leitkonzepten von Symmetrie und Harmonie. Jenseits der philosophischen Diskurse mit ihren ausdifferenzierten Definitionshorizonten von Begriff, Idee, Vorstellung, Urteil, Anschauung und deren verbalen Funktionsräumen von Begreifen, Einsehen, Verstehen, Erforschen, Ergründen<sup>41</sup> entwirft Lambert seine *Grundsätze der Perspektiv*<sup>42</sup>, in denen es um Bestandsaufnahmen und die Kritik oberflächlicher Befunde ebenso geht wie dann um die Begründung einer wissenschaftlich fundierten Perspektivenlehre. Er erweist sich dabei auch als Kenner der Geschichte perspektivischer Bildlichkeit, deren ersten Abriss von der Antike bis ins 18. Jahrhundert er in der 2. Auflage seiner *Freyen Perspektive* von 1774 als Zusatz lieferte.<sup>43</sup>

38 Vgl. LAMBERT, *Neues Organon*, Bd. 2, S. 530, § 137.

39 Vgl. J.H. LAMBERT, *Die freye Perspektive [...]* (1759), in: DERS., *Schriften zur Perspektive*, hrsg. von M. STECK, Berlin 1943, S. 195, 1. Abschnitt, § 1.

40 Vgl. LAMBERT, *Die freye Perspektive*, S. 327.

41 Vgl. für die Sprachgebung um 1800 J.A. EBERHARD, *Synonymisches Handwörterbuch der deutschen Sprache* [1802], hier Nachdruck: Reutlingen o.J. [1806], S. 138–141, § 237–238.

42 Vgl. J.H. LAMBERT, *Die vornemsten und brauchbarsten Grundsätze der Perspektiv* (1771), in: DERS., *Schriften zur Perspektive*, hrsg. von M. STECK, Berlin 1943, S. 383–393, hier S. 383.

43 Vgl. LAMBERT, *Die freye Perspektive*, S. 309–319, Anmerkungen und Zusätze. Die 2. Auflage erschien zweiteilig: LAMBERT, *Die freye Perspektive*, Zürich 1774, S. 105, I. 26.

Der methodische Fortschritt seiner Arbeiten besteht darin, eine nur dem Augenmaß verpflichtete Perspektivik der „Landschaft“ von einer geometrisch-konstruktiven Perspektivik des „Prospekts“ zu sondern und dafür die Parameter umfassend zu liefern. Das Entscheidende ist für die Sichtbarkeit, dass Lambert an die Stelle philosophischer Theoreme eine mathematische Konzeption treten lässt. Den unscharfen, weil begriffssprachlich moderierten Diskursen der „Schönen Wissenschaften“ treten die axiomatisierten Verfahrensweisen der „gründlichen Wissenschaften“<sup>44</sup> zur Seite. Mit der „Lehre von den Projectionen der ins Auge fallenden Gegenstände auf ebne durchsichtige Tafeln“, wie Johann Samuel Traugott Gehler's *Physikalisches Wörterbuch* von 1790 die ‚Perspective‘ definiert,<sup>45</sup> betreibt Lambert allerdings für den Physiker Gehler immer noch „mehr eine Kunst, als eine Wissenschaft“<sup>46</sup> im Umgang mit der visuellen Welt und der ihr zufallenden Visualität. Lambert selbst votiert denn auch für seine Perspektivenlehre die Einbindung in eine „Seh(e)kunst“. Sie „beschäftigt sich mit den Gründen, nach denen wir den Schein der Sachen von ihrer wahren Gestalt unterscheiden und aus jenem auf diese schließen sollen“.<sup>47</sup>

### „Falsche“ Perspektiven

Lamberts Diskussion um die Visualität einer ‚richtigen Perspektive‘ legt es nahe, über die Annahme ihres Gegenteils nachzudenken. Lambert selbst weist schon darauf hin. Die Sehkunst belustigt sich auch, „die Abweichungen zu bestimmen, welche ein falscher Gesichtspunkt in dem Bild verursacht.“<sup>48</sup> Ein einschlägiges Beispiel dafür, was Lambert „optische Spiele“<sup>49</sup> nennt, liefert zeitgenössisch zu ihm William Hogarth (1697–1764), der 1754 ein buchformatiges *Frontispiece* (Abb. 2) entwarf, um das ihn sein Freund John Joshua Kirby gebeten hatte. Es parodiert mit seinen ‚falschen Perspektiven‘ das eigentliche Anliegen der Publikation, die eine „Methode der Perspektive, leicht fasslich in Theorie und Praxis“<sup>50</sup> des Mathematikers Brook Taylor (1685–1731) posthum nochmals überarbeitet zugänglich macht.<sup>50</sup> Taylor selbst hatte – von Lambert durchaus, wenn auch kritisch rezipiert<sup>51</sup> – schon 1715 (21719) eine linealgeometrische Methodenlehre der Perspektive veröffentlicht.<sup>52</sup>

44 Zur Terminologie vgl. einen Brief an Lambert von Von Holland, 19.3.1767, zitiert in: LAMBERT, *Schriften zur Perspektive*, S. 81.

45 Vgl. J.S.T. GEHLER, *Physikalisches Wörterbuch* [...], Bd. 3, Leipzig 1790 (Neudruck Stuttgart-Bad Cannstatt 1995), S. 439.

46 Vgl. GEHLER, *Physikalisches Wörterbuch*, Bd. 3, S. 439.

47 Vgl. LAMBERT, *Die freye Perspektive*, S. 263, § 217.

48 Vgl. LAMBERT, *Die freye Perspektive*, S. 263, § 217.

49 Vgl. LAMBERT, *Die freye Perspektive*, S. 266, § 220.

50 Vgl. J.J. KIRBY, *Dr Brook Taylor's method of perspective made easy* [...], Ipswich 1754.

51 Vgl. LAMBERT, *Die freye Perspektive*, S. 318.

52 Vgl. B. TAYLOR, *New Principles of Linear Perspective*, 1749. Vgl. dazu J. HIGHMORE, *The Practice of Perspective. On the Principles of Dr. Brook Taylor*, 1763.



Abb. 2: WILLIAM HOGARTH, *Frontispiece – Satire on false perspective*, 1754

Hogarth's satirisches Titelblatt, aus der literarischen Topik der ‚verkehrten Welt‘ entwickelt, inszeniert neben einer auch gattungsbedingt stets präsenten gesellschaftskritischen Tendenz den künstlerischen Umgang mit Visualität als Formimpuls, der zur intellektuellen Aneignung herausfordert. In der Fiktivität doppelnden Abbildung mit ihren narrativen Zügen<sup>53</sup> demonstriert Hogarth die Auflösung des Augenscheins im Scheincharakter der Kunst. Wahrnehmung wird als ‚Fehler‘ still gestellt, um zugleich an eine immer schon vorgängige Ausdrucksbewegung zu erinnern. Die perzeptorische Memographie, die über die ‚falsche‘ Perspektive betrieben wird, inszeniert den Repräsentationsmodus von Kunst im Spiegel ihrer technischen Modalität. Nur das ist sichtbar, für das es

53 Vgl. P. BEXTE, *Die Schönheit der Analyse*, in: Nachwort zu WILLIAM HOGARTH, *Die Analyse der Schönheit*, Dresden 1995, S. 212–228, hier S. 216 f.

Begriffe gibt. Aber hinter dem Sichtbaren wird das (noch) Unsichtbare schon immer mitgedacht.

## William Hogarths Idee der idealen Linien

Hogarth führt in seiner 1753 erschienenen *Analysis of Beauty*<sup>54</sup> (*Die Analyse der Schönheit*<sup>55</sup>) eine abstrakte Denkfigur ein, die Begriff und Form für die Sichtbarkeit kurzschließt. An der Grenze zwischen ästhetischer Theorie und Kunstideologie entwickelt er seine Idee der idealen Linien, der des Reizes (*line of grace*) und der der Schönheit (*line of beauty*), die „aus zwei geschwungenen entgegengesetzten Krümmungen besteht“ („being composed of two curves contrasted“).<sup>56</sup> Sein deutscher Rezensent Lessing, der auch einen handlichen Druck der deutschen Übersetzung besorgte,<sup>57</sup> bemerkt dazu (*Berlinische Privilegierte Zeitung* vom 30.5.1754): „Er [Hogarth] zeigt nämlich, wie aus ihrer [sc. der Linie] Zusammensetzung alle angenehme [sic!] Formen entstehen, und wie wunderbar sie besonders in dem Meisterstücke aller sinnlichen Schönheit, in dem menschlichen Körper, angebracht sind.“<sup>58</sup> Hogarths Theorem der wechselgekrümmten, sich wiederholenden Linie, der *linea serpentina*, das wirkungsstark – gerade auch in Deutschland<sup>59</sup> – diskutiert wurde, ist mehr als nur eine kunstpoetologische Bewegungsfigur. Sie entwirft Sichtbarkeit als Modulation einer Linie, die stetig gekrümmt gedacht wird. Als harmonische S-Linie, bei der „die Hand das Lebendige der Bewegung verspürt, wenn sie jene mit Feder oder Pinsel zeichnet“ („that the hand takes a lively movement in making it with pen or pencil“)<sup>60</sup>, steht vor allem die Projektionskurve der Winkelfunktionen *sinus* bzw. *cosinus* zur Verfü-

54 Vgl. W. HOGARTH, *The Analysis of Beauty. Written within a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, London 1753.

55 Vgl. W. HOGARTH, *Die Analyse der Schönheit*. Dresden/Basel o.J. [1995].

56 Vgl. HOGARTH, *Die Analyse der Schönheit*, S. 77; engl. DERS., *The Analysis of Beauty*, S. 38.

57 Die Erstaussgabe der Hogarth-Übersetzung von Christlob Mylius (1722–1754, ein Stiefvetter Lessings) ist in London erschienen (22 Bogen in Quart) und wurde für 5 Reichstaler sehr teuer verkauft. Lessing beförderte deshalb einen billigeren, sprachlich überarbeiteten und durch Zusätze vermehrten Nachdruck (Berlin/Potsdam: C.F. Voß 1754) mit einem Vorbericht von ihm, der nur in dieser Ausgabe erschien. Der Band enthält außerdem erstmals: „Briefe des Herrn Rouquet an einen seiner Freunde in Paris; worinn er ihm die Kupferstiche des Herrn Hogarths erklärt“.

58 Vgl. G.E. LESSING, *Hogarth: Zergliederung der Schönheit, die schwankenden Begriffe von dem Geschmacke festzusetzen [Rezension]*, in: DERS., *Werke*, hrsg. von H.G. GÖPFERT u.a., München 1972, Bd. 3, S. 206–207.

59 Vgl. zuletzt G. BRANDSTETTER, *Die andere Theatralität*, in: W. HINDERER (Hrsg.), *Friedrich Schiller und der Weg in die Moderne*, Würzburg 2006, S. 286–304, hier besonders S. 299–300. Vgl. auch J. BEDENK, *Verwicklungen. William Hogarth und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts (Lessing, Herder, Schiller, Jean Paul)*, Würzburg 2004.

60 Vgl. HOGARTH, *Die Analyse der Schönheit*, S. 77; engl. DERS., *The Analysis of Beauty*, S. 38.

gung. Die trigonometrischen Funktionen werden zur Darstellung auch rationaler Zahlen in der Mitte des 18. Jahrhunderts schon genutzt.<sup>61</sup>



Abb. 3: WILLIAM HOGARTH,  
*Selbstbildnis*, 1745

Hogarth's Interesse an ‚Wellen‘ bzw. ‚Kurven‘ ist keine zufällig gefundene Idee. Sie gewinnt ihre Bedeutung angesichts eines grundlegenden Umbruchs im physikalischen Weltbild des 18. Jahrhunderts. Die Mechanik der festen Körper wird ersetzt durch eine der fließenden Kontinua, so dass energetische (und mathematisch berechenbare) Wellenbewegungen die korpuskularen Kontinua ablösen.<sup>62</sup> Dies wissenschaftshistorische Umfeld hat für Hogarth insofern Bedeutung, als sich ein älteres Denken von Sichtbarkeit angesichts der neuen funktions- und beschreibungstheoretischen Konstellationen umpolt. Hogarth's *Analysis of Beauty* reflektiert solchen Umbruch vermittelt einer (keiner biblischen Topik mehr assoziierten)<sup>63</sup> Begriffsschrift: der energetisch modellierten *linea serpentina*. Ihre Vorgabe überträgt er dann auch auf die Schatten (12. Kap.) und Farben (14. Kap.), für die er gradualisierte Konzepte ins Spiel bringt und sie als Intensi-

61 Zum ganzen Komplex vgl. B. SIEGERT, *Schüsse, Schocks und Schreie. Zur Undarstellbarkeit der Diskontinuität bei Euler, d'Alembert und Lessing*, in: I. BAXMANN/M. FRANZ/W. SCHÄFFNER (Hrsg.), *Das Laokoon-Paradigma, Zeichenregime im 18. Jahrhundert*, Berlin 2000, S. 291–305, hier S. 291.

62 Ausführlich dazu SIEGERT, *Schüsse, Schocks und Schreie*, S. 291.

63 Vgl. so noch BEXTE, *Die Schönheit der Analyse*, S. 219 (Nachwort) zum „analytischen Denken Hogarths, dessen Bild die Schlange vom Baum der Erkenntnis ist.“



tätskurven numerisch notiert: 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5 etc.<sup>64</sup> Die skalare Sichtbarkeit, die so in den Text und die Bildsprache Hogarths einfließt, entwickelt ihre darstellerische Evidenz nicht mehr aus einer Ikonographietradition oder einer traditionell stufigen Bildrhetorik,<sup>65</sup> sondern aus einem Kalkül, das sich einem modalen Zeichenregime unterwirft und Darstellung und Wahrnehmung als Bewegungskurven parallelisiert. Die *waving line* des betrachtenden Auges folgt nach Hogarth den Bildlinien und empfindet so deren ursprüngliche Intensität als schön.<sup>66</sup>

## Sichtbarkeit als Gestaltungsform des Imaginären

Hinter der Schlangenlinie wird auch ihr perzeptiver Funktionscharakter lesbar, versteht man sie im rationalistischen Wissensdiskurswechsel des 18. Jahrhunderts erst einmal als die figürliche Anschauungsform einer analytischen Lösung von (logischen) Aufgaben. Die Linie stellte dann dar, wie Individuen zu allgemeinen Begriffen kommen, folgt man Johann Heinrich Lambert in seiner *Dianoilogie*, der ‚Denklehre‘, des *Neuen Organon* (von 1764).<sup>67</sup> Sichtbarkeit ist dann auf zwei Ebenen gegeben. Zum einen generieren Begriffe erst, was sichtbar ist bzw. wird. Zum andern finden erst in den Perzeptionsbewegungen die Begriffe ihre Substrukturen als Effekte. Für den Umgang mit der Visualität im 17. und 18. Jahrhundert bedeutet dies, dass die Sichtbarkeit sich vom Unsichtbaren her ‚erfindet‘ und sich zu ihrer Auffüllung als Vorstellung der Begriffe analytisch bedient. Die Begriffe ersetzen nicht die Gegenstände, aber sie lassen Bilder entstehen, über die eine Orientierung der Vernunft möglich wird. Sichtbarkeit ist jene Dunkelheit, die aufzulösen uns die Begriffe taugen. Aber daraus entsteht auch jene bildkünstlerische Imagination helldunkler Seherfahrung,<sup>68</sup> das *clair-obscur*, die Bilder den „Experimenten der Naturphiloso-

64 Vgl. HOGARTH, *Die Analyse der Schönheit*, S. 145: „Desgleichen setzen wir voraus, daß unmerkliche Grade der Schatten von einer Figur zur anderen stufenweise zunehmen. Die erste Art wird dargestellt werden durch 1, 2, 3, 4, 5; die zweite durch 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5; und die dritte durch 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1, 2, 3, 4, 5. Alle drei schreiten Stufe für Stufe, ausgehend von den unteren Punkten, voran, die nach beiden Seiten wiederholt werden.“ Zur englischen Übersetzung vgl. HOGARTH, *The Analysis of Beauty*, S. 99 f.: „Wherein we are to suppose imperceptible degrees of shade gradating from one figure to another. The first species to be represented by, 1, 2, 3, 4, 5 [;] the second by, 5, 4, 3, 2, .1, 2, 3, 4, 5 [;] and the third by 5, 4, 3, 2, .1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, .1, 2, 3, 4, 5 gradating from the dots underneath, repeated either way.“

65 Ihr entspreche die „Stufenleiter der ästhetischen Würde“, vgl. A.G. BAUMGARTEN, *Ästhetik*, hrsg. von D. MIRBACH, Hamburg 2007, Bd. 1, S. 188, § 214 eingeführt als: *scala simpliciter honestum vivendum genus*.

66 Vgl. zu Voraussetzungen und Beispielen die Kapitel 8 und 9 in HOGARTH, *Die Analyse der Schönheit*, S. 78–91.

67 Vgl. LAMBERT, *Neues Organon*, Bd. 1, S. 87 ff., §§ 173 ff.

68 Vgl. W. BUSCH, *Helldunkel als Seherfahrung*, in: G. WIMBÖCK/K. LEONHARD/M. FRIEDRICH (Hrsg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2007, S. 369–389.

phie“ gleichstellt, wie es der Ästhetiker George Turnbull 1740 programmatisch beanspruchte.<sup>69</sup> In den Linien von (analytischer) Geometrie, Zeichenkunst und schließlich auch Schrift sedieren sich auch jene mobilen Begriffsdiskurse als *actiones in distans*, in denen die Menschen des 17. und 18. Jahrhunderts sich ihre Sichtbarkeiten erfinden und deren Topologie ausgestalten.

Das Sehen selbst und seine technische Umsetzbarkeit bilden einen begrifflichen Strukturraum, der zum einen die Visibilität als eine räumliche Modalität der Ästhetik und damit vorzugsweise der bildenden Kunst zuordnet. Daneben führt die philosophische und literarische Theoretisierung visueller Wahrnehmung zu einer Begriffsstruktur, die der Materialität des Wahrgenommenen wesentlich die Imagination, die sinnliche Vorstellung zur Seite stellt. Die Sichtbarkeit der Dinge wird zur Form, zur Struktur, über die der Mensch sein geistiges Erleben, sein Imaginäres gestaltet. Die literarischen Schreibweisen versichern sich dabei unter Nutzung einer wesentlich an das Sehen geknüpften Topik<sup>70</sup> ihrer Wahrnehmungsprozesse. Die Bedeutung setzende „namengebende Kraft“<sup>71</sup> der Sprache macht dabei sowohl das Sichtbare, als auch dessen Differenz des nur Vorstellbaren zum Ort der Bedeutung. Sichtbarkeit verbindet so materielle Anschauung mit einer erinnerten und deshalb auch intellektualisierten Bildlichkeit.

Der „nächtliche Schacht“ bewusstloser Aufbewahrung, aus dem Hegel beim Menschen „eine Welt unendlich vieler Bilder und Vorstellungen“<sup>72</sup> aufsteigen sah, verweist darauf, dass der Umgang mit Bildern sich nicht nur auf eine ‚reale‘ Sichtbarkeit beschränkt. Visibilität als Modus einer auf Formeintritt ausgerichteten Anschauung und Intellektualisierung bringt, folgt man Hegel, etwas zum Vorschein. Die intellektuelle Durchdringung aller Bildlichkeit durch den Betrachter bringt das Bewusstsein des eigenen Selbst als „das Bild, das Sein als meines“<sup>73</sup> ins Spiel. Hegel sieht das Ich primär in die Differenz von Selbstbild und Fremdbildern gestellt. Das derart konditionierte Subjekt lässt für Hegel die Visibilität der Welt aus der „Nacht der Aufbewahrung“ mit ihren ‚inneren Bildern‘ zu. Es sind jene Bilder, die der Mensch bewusst oder unbewusst generiert. Die Nacht, „dies leere Nichts, das alles in ihrer Einfachheit enthält, ein Reichtum

69 Vgl. G. TURNBULL, *A Treatise on Ancient Painting*, London 1740.

70 Vgl. hierzu z.B. G.H.V. SCHUBERT (1780–1860) in seiner Autobiographie *Der Erwerb aus einem vergangenen und die Erwartungen von einem zukünftigen Leben*, Erlangen 1855–1856, Bd. 3, S. III-IV: „Es ist, als ob sich uns das Fernrohr, durch das wir auf den gemachten Weg zurückschauen, auf einer gewissen Stufe des Lebens in der Hand umkehrte. Statt dass sich uns vorher, als wir durch das Okularglas hinein-, durch das Objektivglas hinausblickten, das Ferne nahe, das Kleine groß zeigte, wird uns dann umgekehrt das Große klein, das Nahe wie in die Ferne gerückt.“ Vgl. zur Funktion dieser Topik J.-H. WITTHAUS, *Fernrohr und Rhetorik. Strategien der Evidenz von Fontenelle bis La Bruyère*, Heidelberg 2008.

71 Vgl. G.W.F. HEGEL, *Jenaer Realphilosophie*, hrsg. von J. HOFFMEISTER, [Ost]Berlin 1969, S. 180.

72 Vgl. HEGEL, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaft im Grundrisse III* (1830), in: DERS., *Werke*, Bd. 10, hrsg. von E. MOLDENHAUER/K. M. MICHEL, Frankfurt am Main, S. 260, § 453.

73 Vgl. HEGEL, *Jenaer Realphilosophie*, S. 180.

unendlich vieler Vorstellungen<sup>74</sup> ermöglicht jene Visualität zu denken, auf der das neuzeitliche Subjekt wesentlich gründet.

---

74 Vgl. HEGEL, *Jenaer Realphilosophie*, S. 180.



Peter Bexte

## Visualität und Krise der Sichtbarkeit: „een twijffelachtige schemeringe“

In kaum einer Epoche der Kunstgeschichte hat es so viele Darstellungen von Blindheit gegeben wie in der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts: blinder Isaak, Belisar und Tobias; geblendeter Simson, Paulus, Argus und Teiresias; Homer, Zaleukos, Polyphem und andere; ferner Emblematisches von blinder Liebe und Errore, ja des Visus selbst – all diese Figuren der Blindheit durchkreuzen einen Raum des Sichtbaren, wie er in den Bildern jener Zeit zu staunenswerter Erscheinung fand. Samuel von Hoogstratens Schrift von 1678 hat den Zusammenhang von Malerei und Sichtbarkeit bereits im Titel ausgesprochen: *Inleydingh tot de hooge schoole der schilderkonst: anders de zichtbaere werelt*. Die Engführung von *schilderkonst* und *zichtbaere werelt* hat das kunsthistorische Interesse an jener Epoche in hohem Maße bestimmt (wobei die emblematische Grundierung von Hoogstratens Schrift eine besondere Pointe darstellt). Damit ist etwas Wichtiges berührt, dennoch bleibt die eingangs skizzierte Irritation bestehen.

Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, sollen im Folgenden Sichtbarkeit und Visualität deutlich voneinander unterschieden werden. Diese Unterscheidung ist nicht üblich, sie bedarf der Erläuterung. Eine anthropologische Besinnung mag zur Einführung dienen. Wie man weiß, empfangen auch Tiere optische Eindrücke und nehmen also Teil am Sichtbaren. Bemerkenswerterweise aber lässt sich ein nervöses Pferd durch Scheuklappen beruhigen, durch eine Einschränkung des Sichtfeldes also. Dagegen werden Menschen durch Scheuklappen nicht etwa beruhigt, sondern im Gegenteil: in weitere Unruhe versetzt. Sie sehen, dass sie nicht sehen. Und in dieser Formulierung ist alles Wesentliche beschlossen.

Die Formel vom Sehen des Nicht-Sehens ist der Schlüssel für die folgenden Betrachtungen. Es sollen zunächst zwei Momente daran hervorgehoben werden. Als erstes ist die fundamentale Beziehung von Sehen und Nicht-Sehen zu nennen, von der ein jedes Blindengleichnis mahnend handelt. Oder um es mit einem Wort aus Gottfried Boehms hermeneutischen Reflexionen zum Sehen zu sagen: „Jedes Gesehene begleitet der Schatten des Ungesehenen, das Sichtbare erscheint im Hof des Unsichtbaren.“<sup>1</sup> Um Missverständnissen vorzubeugen, sei

---

1 G. BOEHM, *Sehen. Hermeneutische Reflexionen*, in: R. KONERSMANN (Hrsg.), *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S. 272–298, hier S. 286 (zuerst in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie* 1 (1992), S. 50–67). Gottfried Boehms Reflexionen haben die folgenden Überlegungen begleitet. Für den theoretischen Ansatz war zudem anregend H. HAHN, *Die Krise der Anschauung* (1933), in: DERS.: *Empirismus, Logik, Mathema-*

hinzugefügt, dass mit dem Ausdruck „Schatten des Ungesehenen“ nicht etwa das Lesbare gemeint sein soll. Es handelt sich hier keineswegs um einen Übergang vom Sehen zum Lesen, das Thema ist nicht „Wort und Bild“.<sup>2</sup> Das Diktum zielt auf keinen Übergang in Emblematis, vielmehr spielt es im Diesseits der Bilder, in einem Ungesehenen am Sichtbaren selbst.

Damit kommen wir zu dem zweiten Moment aus der genannten Formel vom Sehen des Nicht-Sehens. Es sei in der schlichten Bemerkung ausgesprochen, dass im Sichtbaren stets ein Verhältnis zu ihm selbst vorausgesetzt ist. Menschen sehen nicht nur, vielmehr sehen sie, dass sie sehen. Mithin treten sie in ein Verhältnis zur Sichtbarkeit, welches als Metaebene stets formierend mitschwingt. Erst dieser Übergang führt auf die Ebene dessen, was ‚Visualität‘ heißen mag. Im Unterschied zur Sichtbarkeit spielt Visualität auf einer zweiten Ebene. Sie fragt nicht nach dem Sehen als solchem sondern danach, wie das Sehen gesehen wird. Vergleichbar dem Denken des Denkens ist auch das Sehen des Sehens ein typisches *2nd order problem* (im Sinne Heinz von Foersters).<sup>3</sup> Es formt die Sichtbarkeit, ohne an ihr selbst zu erscheinen, und macht sichtbar, ohne sichtbar zu sein. Kurz: Es folgt der Logik des 1668 entdeckten blinden Flecks. Seine Blindheit nämlich ist nicht das Gegenteil von Sichtbarkeit, sondern deren Voraussetzung.<sup>4</sup> Eben deshalb ist die Gestalt des Blinden unvermeidbar, weil sie das Problem des Sichtbaren markiert: den Übergang auf jene zweite Ebene, für die wir den Namen ‚Visualität‘ vorschlagen möchten.

Mit diesen einleitenden Gedanken ist eine Unterscheidung von Sichtbarkeit und Visualität gemacht, deren Produktivität es zu erproben gilt. In diesem Sinne sei im Folgenden zunächst ein Wort von Svetlana Alpers und sodann ein Traktat von 1642 befragt.

## Blindes Vertrauen (S. Alpers)

In ihrer viel diskutierten Studie *The Art of Describing* hatte Svetlana Alpers 1983 die besondere Beziehung der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts

---

*tik*, Frankfurt am Main 1988, S. 86–114.

2 Der klassische Kongressband zu diesem Thema: H. VEKEMAN/J. MÜLLER HOFSTEDDE (Hrsg.), *Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*, Erfstadt 1984.

3 Vgl. H. VON FOERSTER, *Sicht und Einsicht*, Braunschweig 1985; H. VON FOERSTER, *Wissen und Gewissen*, Frankfurt am Main 1993.

4 Mit diesen Überlegungen knüpfe ich an frühere Gedankengänge an, die mich seit längeren Jahren verfolgen. Vgl. P. BEXTE, *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668*, Dresden 1999. – Die physiologische Tatsache des blinden Flecks wurde 1668 (d.h. nach zwei Jahrtausenden optischer Theorienbildung!) von Edme Mariotte entdeckt. Seine Entdeckung hat sich im 20. Jahrhundert zum philosophischen Blindengleichnis schlechthin entwickelt, sei es für Phänomenologie, Psychoanalyse, (Post-)Strukturalismus, 2nd Order Cybernetics oder Systemtheorie.

zur sichtbaren Welt hervorgehoben. Es war eine kämpferische Schrift, mit der die Autorin gegen den Interpretationsansatz von Eddy de Jongh Stellung bezog, ferner gegen die Panofsky-Tradition und vor allem gegen deren Begriff eines *disguised symbolism*.<sup>5</sup> Schon in der Einleitung ist dieses Anliegen deutlich ausgesprochen: „Die im Norden geschaffenen Bilder sollen, wie ich nachweisen möchte, Sinn und Bedeutung nicht verhüllen oder hinter der Bildfläche verstecken, sondern vielmehr zeigen, dass Sinn und Bedeutung ihrem Wesen nach in dem wurzeln, was das Auge aufnehmen kann – so trügerisch dies auch sein mag.“<sup>6</sup> Damit ist das Thema auf forcierte Weise eingebracht. Auffällig ist dabei die Formulierung „Sinn und Bedeutung ihrem Wesen nach“, und zwar für das Auge. Darin steckt etwas Unausgemachtes, denn eine Wesenslogik wird allemal über die Sinne hinauschießen.

Liest man Alpers' Buch nach langen Jahren wieder, so beeindruckt es durch seine Materialfülle, durch seinen Mut zur Synthese, durch seine weiten Ausblicke und nicht zuletzt durch die Leidenschaftlichkeit der Argumentation. Sein Erscheinen war denn auch von heftigen Debatten begleitet, die hier nicht wiederholt werden sollen. Es sei einzig auf ein Wort verwiesen, welches damals keine rechte Beachtung fand und bei dem wir innehalten wollen. Es ist das Wort ‚Vertrauen‘. Alpers hat es an entscheidenden Stellen eingesetzt. So liest man in dem Kapitel ‚Keplers Modell des Auges‘ folgenden Satz: „Für unser Verständnis der holländischen Malerei ist weniger die Natur des Camera-obscura-Bildes bedeutsam oder der Gebrauch, den man von ihm machte, als vielmehr das Vertrauen, das man in ihn setzt.“<sup>7</sup> Damit ist das Thema auf eine zweite Ebene verschoben, auf eine Metaebene, in der es nicht mehr einfach um das Sehen geht, sondern darum, wie das Sehen gesehen wird. Alpers hat an dieser Stelle den systematischen Ebenenwechsel von Sichtbarkeit zu Visualität vollzogen. Dabei hat sie das Sehen des Sehens mit dem Relationsbegriff ‚Vertrauen‘ angesprochen. Dies ist entscheidend: Sie spricht nicht schlankweg von Sichtbarkeit, es geht ihr weniger um die Natur des Camera-obscura-Bildes, auch nicht vornehmlich um seinen Gebrauch, sondern um das Vertrauen, das darauf gesetzt worden sei.

Es war dies eine ebenso kluge wie folgenreiche Verschiebung. Unter dieser Voraussetzung nämlich wurde Rembrandts Kunstverständnis für Alpers zu einem Problem. Ihrer Ansicht nach: „[...] distanzierte sich Rembrandt von jenem Vertrauen, das die holländische Kunst und Kultur in das Sehen und in die Welt des Sichtbaren setzte.“<sup>8</sup> So heißt es in dem Buch von 1983. In dem 1988 nachfolgenden Buch zu Rembrandts Werkstatt korrigierte sich Alpers und schrieb, dass Rembrandts Malerei insofern eine Sonderstellung habe, als er das Sehen als eine aktive Tätigkeit auffasse.<sup>9</sup>

5 E. PANOFSKY, *Die altniederländische Malerei. Ihr Ursprung und Wesen* (1953), Köln 2001, Bd. I, S. 147.

6 S. ALPERS, *Kunst als Beschreibung*, Köln 1998, S. 33.

7 ALPERS, *Kunst als Beschreibung*, S. 89.

8 ALPERS, *Kunst als Beschreibung*, S. 372 f.

9 S. ALPERS, *Rembrandt als Unternehmer*, Köln 1989, S. 69 und S. 270, Anm. 18.

Wo Vertrauensverhältnisse herrschen, sind auch Krisen möglich. Von solchen Krisen im Verhältnis zur Sichtbarkeit wird weiter unten die Rede sein. Hier aber sei das Wort ‚Vertrauen‘ befragt. Denn unsere Frage bezieht sich eben nicht auf Sichtbarkeit als solche, sondern zielt auf das Verhältnis zu ihr. Diese Verschiebung ist außerordentlich bedeutsam; sie ist bei Alpers angelegt, allerdings nicht weiter ausgeführt. Dies zeigt sich an dem Gebrauch des Wortes ‚Vertrauen‘. Im Kontext der Metaphern des Sehens hat es einen irritierenden Hang zu Bildern der Blindheit. Man spricht von ‚blindem Vertrauen‘, wobei an den 2. Korintherbrief zu denken ist, Vers 5,7: „Wir wandeln im Glauben und nicht im Schauen.“

Diese Haltung ist in einem der Kupferstiche aus der *Pia desideria* des Hermann Hugo von 1624 dargestellt.<sup>10</sup> Man sieht das Labyrinth der Welt. Und während manche darin versinken, geht einer sicheren Fußes. Er ist durch Blindenstock und Blindenhund als der Gläubige bezeichnet, der in blindem Vertrauen auf Gott seinen Lebensweg durchläuft. Gewiss, das Bild des Blinden auf dem Lebensweg ist ambivalent. Es mag auch die *Errore* symbolisieren, den Irrtum, wie in der niederländischen Ripa-Ausgabe, erschienen in Amsterdam 1644.

Sobald Vertrauen als blindes Vertrauen begriffen wird, geschieht zweierlei: erstens werden die Bildwelten ambivalent; und zweitens gerät man in die Text-Bild-Bezüge der Emblematis, in die Svetlana Alpers erklärtermaßen nicht hineinwollte. Durch ihre Verschiebung auf das Thema Vertrauen hat sie diese Tür jedoch ungewollt wieder geöffnet. Nunmehr ist jedes Bild von dieser immer schon vorausgesetzten Voreinstellung formiert, die es als eine gleichsam unsichtbare *Subscriptio* begleitet.

Die Problematik zeigt sich auch an anderer Stelle: Alpers hat sich wiederholt auf Robert Hooke's *Micrographia* von 1665 bezogen.<sup>11</sup> Durchläuft man diese Schrift, so fällt ein markanter Ausdruck auf, den Hooke 63-mal benutzt und den Alpers nirgends diskutiert. 63mal spricht Hooke von „the naked eye“. Es ist ein durchlaufender Terminus, den man auch bei Robert Boyle findet, vorzüglich in seinen beiden Essays *On the porosity of bodies*.<sup>12</sup> Auch dort wimmelt es von „naked eyes“. Dieses Auge gilt bei Hooke und Boyle als nackt, weil es in Differenz zum „assisted eye“ (Boyle) gedacht wird und von daher defizitär erscheint. Der Blick durch das Mikroskop sieht Unterscheidungen am Objekt, zu denen das bloße Auge nicht fähig ist. In Relation zum Medium also wird das Auge seiner Mächtigkeit entblößt und steht auf einmal nackt da. Damit ist ein doppelbödiges Verhältnis zur Sichtbarkeit gesetzt, die Gegenwart des Mikroskops hat einen paradoxen Effekt für das Auge: dieses wird gesteigert und entmächtigt zugleich.

10 H. HUGO, *Pia desideria*, Antwerpen 1624, Liber secundus, Nr. XVII: Utinam dirigantur viæ meæ ad custodiendas iustificationes tuas, S. 134.

11 R. HOOKE, *Micrographia. Some Physiological Descriptions of Minute Bodies Made by Magnifying Glasses with Observations and Inquiries Thereupon*, London 1665. – URL: <http://www.gutenberg.org/etext/15491> (aufgerufen am 26.9.2010).

12 R. BOYLE, *Experiments and Considerations About the Porosity of Bodies, in two essays* (1684), in: M. HUNTER/E.B. DAVIS (Hrsg.), *The Works of Robert Boyle*, Bd. 10, London 1999–2000.



Exakt diese Doppelbewegung lässt sich auch an einem anderen optischen Traktat beobachten, der 1637 in Leiden gedruckt wurde: an Descartes *Dioptrique*. Er beginnt mit traditionellem Augenlob; die ersten drei Sätze lauten: „Unsere ganze Lebensführung hängt von unseren Sinnen ab. Von ihnen ist der Gesichtssinn der umfassendste und edelste. Die Erfindungen, die seine Fähigkeit vergrößern, sind zweifellos die nützlichsten, die es geben kann.“<sup>13</sup> Bei den Erfindungen, die die Fähigkeit des Auges vergrößern, dachte Descartes an das Teleskop. Dessen Bauweise wird gegen Ende des Buches vorgeführt, und zwar „um die äußeren Organe des Sehens so vollkommen wie möglich zu machen“<sup>14</sup>. Was aber vollkommen gemacht werden muss, ist von Haus aus unvollkommen. So greift bei Descartes dieselbe Konsequenz wie bei Hooke und Boyle. In Relation zum optischen Medium erweist das Auge sich als defizitär: Es wird nackt und bloß.

Konrad Fiedler war 1887 wohl einer der ersten, der mediale Steigerungen in der Intensität sinnlicher Wahrnehmung explizit als Ausschließungsmechanismus beschrieb.<sup>15</sup> So mögen dem mikroskopisch verstärkten Blick gewisse Einzelheiten sehr deutlich erscheinen, allerdings unter Verlust der Wahrnehmbarkeit größerer Zusammenhänge. Damit diese nicht verloren gehen, bedarf es der sprachlichen Kommentierung. Eben deshalb besteht Hooke's *Micrographia* nicht nur aus Kupfertafeln für die Anschauung, sondern aus dem Duo Kupfertafel plus Kommentar. Anders wäre vielfach nicht zu klären, was im Bild gezeigt sein soll. Es ist höchst bezeichnend, dass das optische Medium zu textbedürftigen Bildern führt. Denn es trägt eine Spaltung in den Gegenstand ein. Es produziert einen eingegrenzten und einen ausgegrenzten Teil. Dem entspricht die Spaltung im Begriff des Auges, das einerseits medial verstärkt, andererseits als „naked eye“ erscheint.

Teleskop und Mikroskop produzieren nicht nur Sichtbarkeiten, vielmehr spalten sie die Sichtbarkeit in eine gesteigerte und eine entmächtigte Seite. Und am Verhältnis zu dieser immer schon vorausgesetzten Spaltung entscheidet sich, was wir mit dem Ausdruck Visualität bezeichnen. Jeder der Holzstiche bei Descartes, in denen man ein Menschlein hinter riesigen Fernrohren sieht, handelt implizit davon. Ein jeder wäre eine wunderbare Illustration für Sigmund Freuds Begriff vom Menschen als „Prothesengott“.<sup>16</sup> In diesem höchst ambivalenten Wort stecken beide Seiten des paradoxen Verhältnisses. Gesteigert und entmächtigt zugleich: Das ist der Mensch als Prothesengott, und diese ambivalente Erfahrung lässt sich in der Mediengesellschaft täglich machen. Vor dem

---

13 R. DESCARTES, *Dioptrik*, hrsg. von G. LEISEGANG, Meisenheim am Glan 1954, S. 69.

14 DESCARTES, *Dioptrik*, S. 152.

15 K. FIEDLER, *Schriften zur Kunst*, hrsg. von G. BOEHM, München 1991, Bd. I, S. 142–156.

16 S. FREUD, *Das Unbehagen in der Kultur* (1930), in: *Studienausgabe*, hrsg. von A. MITSCHERLICH u.a., Frankfurt am Main 1982, Bd. IX, S. 222: „Der Mensch ist sozusagen eine Art Prothesengott geworden, recht großartig, wenn er alle seine Hilfsorgane anlegt, aber sie sind nicht mit ihm verwachsen und machen ihm gelegentlich noch viel zu schaffen.“

Hintergrund dieser Erfahrungen zeigen sich die Sollbruchstellen schon bei der Einführung optischer Medien im 17. Jahrhundert. Vielleicht wird erst im Rückblick richtig deutlich, welche Spaltung in den Begriff des Sichtbaren eingetragen wurde, als Robert Hooke vom „naked eye“ sprach. Dieser Riss und diese Differenz rumoren untergründig in den Diskursen des 17. Jahrhunderts um das Sichtbare. Ihr Inbegriff ist eine Paradoxie: blindes Vertrauen zum Sichtbaren.

### Sichtbar bewegt (P. Angel)

Die Wahrnehmung und Darstellung bewegter Körper ist ein Proberstein der Sichtbarkeit. Die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts handelt keineswegs allein von Dingen in ihrem ruhenden Dasein, wie sie etwa unter dem Mikroskop und im Stillleben erscheinen. Die Frage nach der Sichtbarkeit betrifft auch Dinge in Bewegung wie z.B. fliegende Vögel, galoppierende Pferde, rollende Kutschen, flatternde Tücher, sich überschlagende Wellen und rotierende Spinnräder. Man kann davon ausgehen, dass Spinnräder (neben Schleifsteinen und Kanonenkugeln) das Äußerste an technisch produzierter Geschwindigkeit boten, das im 17. Jahrhundert zu haben war. Keine Mühle, keine Kutsche und kein Boot, auch nicht der von Simon Stevin gebaute Segelwagen (vgl. Abb. 1) bewegten sich schneller als die rotierenden Räder unter den Händen der Frauen.

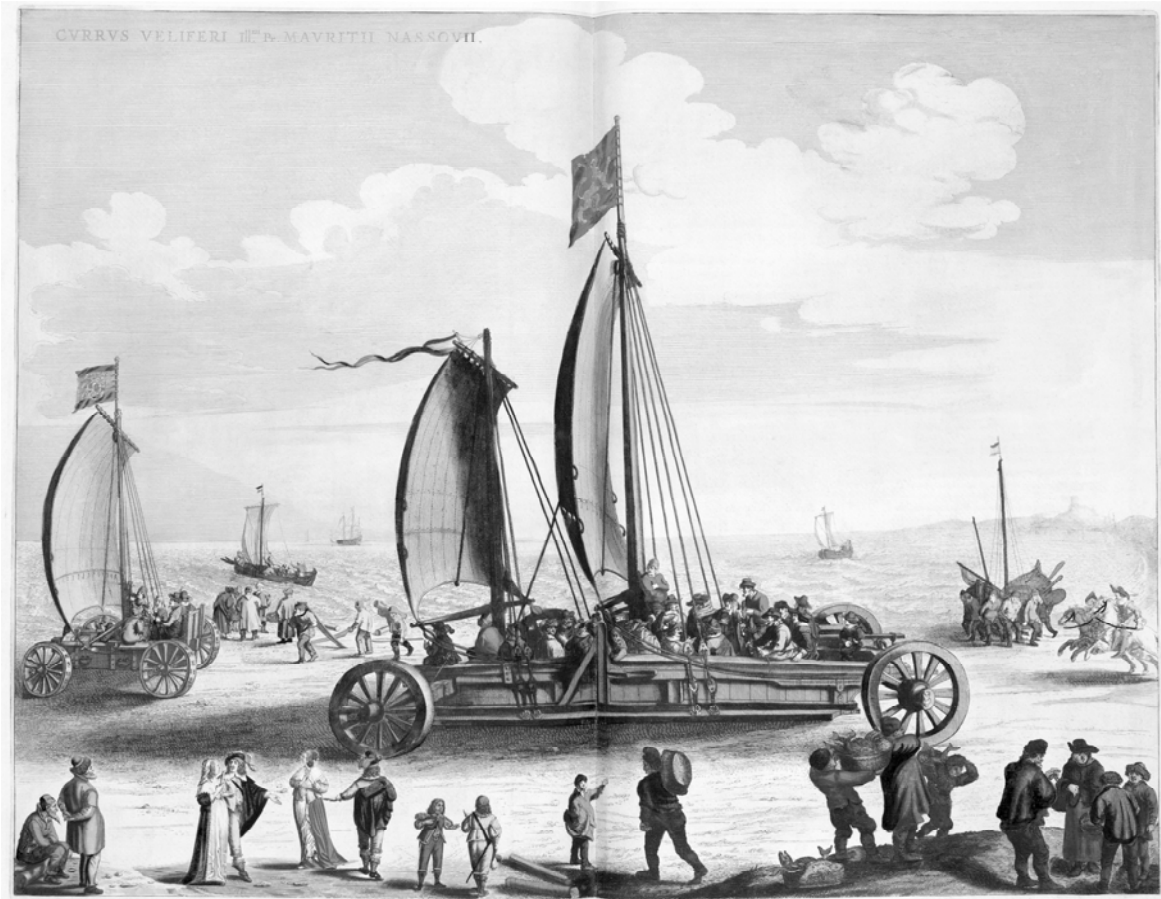


Abb. 1: Segelwagen, von Simon Stevin für Prinz Maurits um 1600 erfunden, in voller Fahrt am Strand von Scheveningen, 1649

Philips Angel ist in einer Rede *Lof der schilder-konst* von 1642 darauf zu sprechen gekommen. Die Rede wurde 1641 am St.-Lukas-Tag in Leiden gehalten und erschien ein Jahr später als Buch bei dem Leidener Drucker Willem Christi-aenz. van der Boxe.<sup>17</sup> Für den Zusammenhang ist relevant, dass es in der Stadt Leiden noch keine Maler-Gilde gab. Angels Rede verfolgte nicht zuletzt den Zweck, die Einrichtung einer St.-Lukas-Gilde zu befördern, die das Ansehen der Maler hoben, ihre Trennung vom Handwerk bewirkt, vor allem aber eine Regulierung des Kunstmarkts bedeutet hätte.

In seinem Kommentar zu einer jüngeren Ausgabe hat Hessel Miedema sehr deutlich gemacht, in welchem hohem Maße dieser Text von Karel van Manders *Schilder-Boeck* (1604) abhängig ist.<sup>18</sup> Angels Schrift enthält jedoch eine Passage, die sich von solcher Fortschreibung abhebt und besondere Aufmerksamkeit erregt hat. Im zweiten Teil der Abhandlung listet Angel eine Reihe von Punkten auf, die ein guter Maler zu beachten hätte. Der sechste dieser Punkte handelt von der *waerneminghe van d'eyghen natuyrlicke dinghe*, d.h. der Wahrnehmung oder Beobachtung wirklicher, natürlicher Dinge.<sup>19</sup> Dieser Realitätsbezug wird an sich drehenden Rädern exemplifiziert. Bei deren Darstellung nämlich (so Angel) komme es immer wieder zu Fehlern. Man sehe Darstellungen von Kutschfahrten, bei denen es so sei, als ob die Pferde mit aller Anstrengung galoppieren, während die Räder still zu stehen scheinen.<sup>20</sup> Angel beobachtet also einen Konflikt zwischen zwei Zeichen: einem Zeichen für Bewegung (Galopp) und einem Zeichen für Stillstand (ruhende Räder). Entscheidend ist dabei die Sichtbarkeit der Radspeichen: Sie erscheinen nur, solange das Rad still steht. Bei einem mit großer Kraft bewegten Rad („met groote kracht beweecht“) müsste keine einzelne Speiche mehr sichtbar sein („datmen [...] geen sporte sal eygentlick kunnen bekennen“), vielmehr müsste etwas gänzlich anderes erscheinen: ein ungewisser Schimmer („een twijffelachtige schemeringe“).<sup>21</sup>

---

17 P. ANGEL, *Lof der schilder-konst*, Leiden 1642. – URL: [http://www.dbnl.org/tekst/ange001lofd01\\_01/](http://www.dbnl.org/tekst/ange001lofd01_01/) (aufgerufen am 26.11.2011).

18 Vgl. Hessel Miedemas Kommentar zur englischen Übersetzung des Textes, in: P. ANGEL, *Praise of Painting*, translated by M. HOYLE with an introduction and commentary by H. MIEDEMA, in: *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, Vol. 24, No. 2/3, (1996), S. 227–258, hier S. 250–258.

19 ANGEL, *Lof der schilder-konst*, S. 34

20 ANGEL, *Lof der schilder-konst*, S. 40 f.: „[...] wanneerse een Wagen sullen schilderen, soo sullen sy maecken als of de Paerden uyt alle haer vermoghen galoppeerde, en dat de Wielen of Raderen van de Koets sullen stil staen.“ – ANGEL, *Praise of Painting*, S. 244: „When painting a carriage, especially, they will make it appear that the horses are galloping at full speed while the wheels or spokes of the carriage are standing still.“

21 ANGEL, *Lof der schilder-konst*, S. 41: „[...] want dit sietmen wanneer een Wage-rat, of Spinne-wiel met groote kracht beweecht wert, datmen door 't snelle om-draeyen geen sporte sal eygentlick kunnen bekennen, maer een twijffelachtige schemeringe der selven.“ – ANGEL, *Praise of Painting*, S. 244: „For whenever a cartwheel or a spinning-wheel is turned with great force one sees that, because of the rapid rotation, no spokes are really visible but only an uncertain shimmer.“

Angel beschreibt an dieser Stelle ein gravierendes Problem der Sichtbarkeit: ein Erscheinen, das aus einem Verschwinden resultiert. Es verschwinden die Radsprossen aus dem Blick und etwas Anderes erscheint an ihrer Stelle: „een twijffelachtige schemeringe“. Der Ausdruck beschreibt eine verwischte Wahrnehmung, die erstaunlich modern anmuten mag. Die Trennung von einem Ding und seiner Erscheinung wirkt im Rückblick radikaler, vielleicht gar impressionistischer, als Philips Angel es meinte. Auffälliger Weise hat er das Krisenpotential seiner Beobachtung gar nicht recht entfaltet. Es findet sich keine Angst vor cartesianischen Dämonen, die den Sinnen etwas vorgaukeln könnten. Das Zweifelhafte provoziert keinen radikalen Zweifel und kein Cogito, vielmehr bleibt es auf Seiten des Gegenstandes. Dabei vermisst man eine gewisse Debatte. Im Hinblick auf den Nachahmungsbegriff, den Angel ständig bemüht, scheint es diskussionsbedürftig, dass der Gegenstand der Nachahmung sich in einen verschwindenden Körper und ein erscheinendes Trugbild spaltet. Was heißt hier Sichtbarkeit? Angel hat die Frage liegen lassen. Dass er unter dem Titel *waerneminghe van d'eyghen natuyrlicke dinghe* an einen Wahrnehmungsverlust geriet, hat er nirgends als Problem thematisiert. Eben dies ist charakteristisch für sein Verhältnis zum Sichtbaren, für seine implizite Wahrnehmung von Wahrnehmung, deren Selbstsicherheit (oder sollten wir sagen: blindes Vertrauen?) alles andere als selbstverständlich ist. (Wir werden unten eine Vermutung dazu äußern.)

An dem von Angel beschriebenen Phänomen ist dessen zeitlicher Charakter zu betonen. In den geometrischen Optiken des 17. Jahrhunderts war die Dimension der Zeit nicht recht vorgesehen, vielmehr teilten sie mit den Perspektivtraktaten eine Geometrie des Raumes. Erst die spätere physiologische Optik sollte Zeitbestimmungen ins Zentrum der Wahrnehmungslehre rücken, um etwa das Abklingen von Nachbildern zu messen. Zeitliche Beschreibungen von Wahrnehmung scheinen jüngeren Datums zu sein und nicht recht in die optischen Theorien des 17. Jahrhunderts zu passen. Gewiss, jede Camera obscura zeigt einen bewegten Farbfilm der Außenwelt und die Physik jener Zeit wurde von Bewegungslehren bestimmt: *de revolutionibus*, wie es bei Kepler hieß. Die Bewegungen himmlischer und irdischer Körper implizieren allemal Zeit, seien es Planeten, Magneten, Blutkörperchen oder Spinnräder. Hier liegt ein systematischer Konflikt für Optiken und Perspektivlehren, die mit einer zeitlosen Geometrie arbeiten. Vergleichbar den nicht mehr zuckenden Tierkörpern unter dem Mikroskop schien alle Bewegung im perspektivischen Raster zu erstarren – oder zu verschwimmen.

Den Ausdruck „schemeren“ hatte Angel bereits an früherer Stelle seiner Schrift benutzt, und zwar in der vorangestellten Dedikation. Er preist darin den Johan Overbeeck, weil er ihm Eintritt in sein Kunstkabinett gegeben habe. Dort seien die Gegenstände so mannigfaltig, dass der Blick des Betrachters zu verschwimmen begann („begon te schemeren“).<sup>22</sup> Angel vergleicht diese Erfahrung

---

22 ANGEL, *Lof der schilder-konst* (Vorsatzblatt ohne Paginierung): „[...] alwaer mijn onbestendigh gesichte soo verdwaelde door de menichte van die uytnemende aer-

mit dem Blick an einen Sternenhimmel; auffälliger Weise spricht er nicht von einem Wolkenhimmel, wie er von der Malerei seiner Zeit erschlossen wurde.

Man wird dem Autor einen gewissen Sinn für verschwimmende Wahrnehmungen nicht absprechen können. Dies könnte die Vermutung stärken, dass der „twillfachtige schemeringe“ von kreisenden Rädern auf eigene Beobachtungen des Autors zurückgeht. Gewiss hatte man schon bei Karel van Mander von rollenden Rädern lesen können: In Anlehnung an Plinius lobte er den antiken Maler Aristides dafür, dass er eine Kutsche mit vier Pferden so natürlich gemalt habe, dass man glauben musste, die Räder würden sich drehen.<sup>23</sup> Man erfuhr an dieser Stelle jedoch keine weiteren Details oder gar Anweisungen zur Herstellung des Effektes. In dieser Hinsicht geht Angel entschieden weiter. Im Kommentar von Hessel Miedema liest man daher: „It is not impossible, that it is his own idea.“<sup>24</sup> Diese Aussage soll im Folgenden geprüft werden. Hierzu wird ein in der Forschung bislang übersehener Klassiker der optischen Literatur als mögliche Quelle benannt.

Einen verdeckten Hinweis liefert Angel selbst, wo er am Ende der Passage zu rotierenden Rädern ein drittes und letztes Mal den Ausdruck „twillfachtigh“ benutzt. Er beschreibt dort, wie eine Nachtszene zu malen sei, in der u.a. ein Soldat ein glimmendes Kienholz durch Schwenken entflammt. Dieser Vorgang sei als feurige Kreisfigur zu malen („een vyerighe Circkel te schilderen“), nicht anders nämlich erscheine ein rotierender Feuerschein im Dunkeln. Zusätzlich beobachtet der Autor Abstufungen der Sichtbarkeit im Verhältnis zur Geschwindigkeit der Umdrehung.<sup>25</sup>

Angel beschreibt an dieser Stelle das Phänomen des scheinbar geschlossenen Feuerkreises, ohne dass man sagen könnte, er habe es erfunden. Denn es gibt eine präzise benennbare Tradierung für die Beschreibung dieser Erscheinung. Sie ist mit dem Namen Alhazen verbunden.

---

digheden die dit te voor-quamen, dat het eyndelick begon te schemeren.“ – ANGEL, *Praise of Painting*, S. 230: „While there, my fickle sight was so led astray by the multitude of delights that came before it that it eventually began to swim.“

23 K. VAN MANDER, *Het schilder-boeck*, Haarlem 1604, S. 71 f.: „Hy maeckte oock Koetswagens, daer vier Peerden waren aen ghespannen, soo natuerlijck, datmen soude gheseyt hebben, dat de raders draeyden, en voort rolden.“ – URL: [http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01\\_01/mand001schi01\\_01\\_0040.php?q=](http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0040.php?q=) (aufgerufen am 26.9.2010).

24 H. MIEDEMA, *Kommentar*, in: ANGEL, *Praise of Painting*, S. 255.

25 ANGEL, *Lof der schilder-konst*, S. 43: „[...] soo sy dan wel acht nemen op de om-draeyinghe, om die wel uyt te beelden, soo sullen sy bevinden datse ghenootsaecht werden een vyerighe Circkel te schilderen, en de draet des Lonts twillfachtigh, dan alleen dicht aen de handt daer sy minst beweeght werdt.“ – ANGEL, *Praise of Painting*, S. 245: „Those who observe the rotation closely in order to depict it properly will discover that they must paint a fiery circle with the line of the fuze indistinct, except for the part close to the hand, where there is the least motion.“

## Im Feuerkreis Alhazens

Der arabische Gelehrte Ibn al-Haytham (ca. 965–1039) war in Europa unter dem Namen Alhazen bekannt geworden. Sein Werk zur Optik erschien in einer lateinischer Übersetzung 1572 in Basel, und zwar unter dem Titel *Opticae Thesaurus*.<sup>26</sup> Im dritten Buch dieser Schrift, Kapitel 3 bis 7, geht es um optische Täuschungen. Der Autor nennt acht Elemente, die bei aller Diskussion der Visio zu beachten seien, darunter findet sich an siebter Stelle „Tépus“ (= Tempus), die Zeit.<sup>27</sup> Es ist außerordentlich bedeutsam, dass bei diesem Grundlagentext für die optischen Traktate des 17. Jahrhunderts die Dimension der Zeit stets mitgedacht wird. Alhazen betont, dass auch Zeitliches optische Täuschungen hervorrufen könne: „Tempus est causa erroris.“<sup>28</sup> Was sich extrem langsam bewegt (wie z.B. Sterne oder Wolken), mag unbewegt erscheinen. Und was sich extrem schnell an einem Guckloch vorbei bewegt, wird in dieser kurzen Zeit entweder gar nicht oder nur undeutlich erkannt werden können.<sup>29</sup> Ferner kann die schnelle Bewegung eines Reifens oder Kreisels („motus trochi“) in kurzer Beobachtungszeit nicht wahrgenommen werden.<sup>30</sup> Die Beobachtung rotierender Kreisscheiben sollte dreihundert Jahre später ins Zentrum der physiologischen Optik rücken, im Jahre 1572 jedoch wirkt sie wie eine Singularität.

In den Schlusspartien des dritten Buches beschreibt Alhazen exakt den Vorgang, den auch Angel anspricht: etwas Glühendes wird im Dunkeln geschwenkt. Alhazen spricht von einem brennenden Holzsplit („titionem ardentem“), das sich in schnellster Bewegung befindet („moveat motu citissimo“), wobei sein Weg zu leuchten scheint („apparebit via motus ignea“). Tatsächlich scheint das Feuer den gesamten Weg zu füllen und überall zugleich zu sein, vom einen Ende bis zum anderen („ab uno viae termino ad alium“).<sup>31</sup>

In der zitierten Passage findet sich die klassische Beschreibung für das Phänomen, auf das Philips Angel rekurrierte, als er Anweisungen für ein Nachtstück formulierte. In Erweiterung des Angel-Kommentars von Hessel Miedema soll daher die Alhazen-Ausgabe von 1572 als Bezugstext für die viel zitierte Passage zu den Spinnrädern aus Angels Rede von 1642 vorgeschlagen werden.

26 ALHAZEN, *Opticae Thesaurus. Alhazeni arabis libri septem, nunc primum editi. Eiusdem liber de crepusculis & nubium ascensionibus. Item Vitelloni Thuringopoloni libri X.* Omnes instaurati, figuris illustrati & aucti, adiectis etiam in Alhazenum commentariis, a F. RISNERO, Basel 1572. – URL: <http://num-scd-ulp.ustrasbg.fr:8080/34/> (aufgerufen am 26.8.2010).

27 ALHAZEN, *Opticae Thesaurus*, S. 88.

28 ALHAZEN, *Opticae Thesaurus*, S. 90.

29 Das Beispiel mit dem Guckloch erscheint zweimal: ALHAZEN, *Opticae Thesaurus*, S. 88 und S. 91.

30 ALHAZEN, *Opticae Thesaurus*, S. 88 und 105.

31 ALHAZEN, *Opticae Thesaurus*, S. 100: „Si quis enim titionem ardentem moveat motu citissimo, & intra viam modicam, ut saepe vadat & revertatur per eam: apparebit via motus ignea: quoniam motus titionis ab uno viae termino ad alium fit quasi in instanti. Unde propter brevitatem temporis non potest discerni vel quantitas vel motus titionis. Unde & hic error in motu.“

Die Alhazen-Ausgabe von 1572 ist zweifellos als Grundlagentext für optische Debatten im 17. Jahrhundert anzusprechen; für die Niederlande wäre z.B. Christiaan Huygens zu nennen.<sup>32</sup> Es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass Angel die Beschreibung des Feuerkreises aus der Alhazen-Tradierung nahm, sie mit dem Ausdruck „twijffelachtigh“ belegte und diesen wiederum auf Spinnräder übertrug. Entgegen aller modernistischen Anmutung würde der Ausdruck „een twijfelachtige schemeringe“ also auf ein älteres Wissen zurückgehen.

Philips Angel hat die kommende Bedeutung seiner Beobachtung nicht ahnen können. Er verbindet sie lediglich mit einem recht pragmatischen Hinweis auf die Darstellung undeutlicher Erscheinungen: Eine verwischte Stelle sei einfacher zu malen. Die prosaische Auskunft wirkt ernüchternd. Der Autor scheint es gar nicht zu bemerken, dass in dem Übergang von der Linie zum Fleck, vom Deutlichen zum Undeutlichen ein epochaler Wechsel angelegt sein könnte.<sup>33</sup> Angels Text ist eine Schrift des Übergangs, zwischen alt und neu. Gegenüber Alhazen wäre ein gravierender Unterschied festzuhalten: Dieser hatte den Feuerkreis als bloßen Irrtum („error in motu“) aufgefasst, vor dem man sich zu hüten hätte. Fast fühlt man sich an Zenons Paradox erinnert, das den Flug eines fliegenden Pfeils zum bloßen Schein und seine Wahrnehmung zum Irrtum erklärt. Damit wäre ein sehr dezidiertes, nämlich krisenhaftes Verhältnis zum Sichtbaren gesetzt, kurz: eine Visualität, die sich fundamental von Angels Haltung unterscheidet. Was dort philosophische Kritik des Scheins war, wird bei Angel zur positiven Anweisung für Maler. So verkehrt sich, was als Irrtum anzusprechen wäre und wird es gar zum Fehler, dem nicht zu folgen, was Alhazen als „error“ galt.

Damit erweisen sich am nämlichen Phänomen zwei völlig verschiedene Einstellungen zum Sichtbaren. Angel hegt ein Vertrauen zur Sichtbarkeit, und sei sie noch so scheinhaft: „was das Auge aufnehmen kann – so trügerisch dies auch sein mag“ (mit Alpers zu sprechen; s.o.).

## *De Spinster*

In der kunsthistorischen Literatur ist Angels Text immer wieder mit bestimmten Bildern seiner Zeit verbunden worden. Dabei fällt auf, dass deren Zahl gering ist. Es gibt offenbar nicht viele Beispiele, in denen rotierende Räder im Sinne einer „twijfelachtige schemeringe“ dargestellt wurden. 1982 hat Tatsushi Takahashi daraus geschlossen, dass Angel einen verbreiteten Fehler aufgedeckt habe.<sup>34</sup> Er

32 Vgl. F.J. DIJKSTERHUIS, *Lenses and waves. Christiaan Huygens and the Mathematical Science of Optics in the Seventeenth Century*, Dordrecht/Boston/London 2004.

33 Man denke an Heinrich Wölfflins Unterscheidung von linearem und malerischem Stil in: H. WÖLFFLIN, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel/Stuttgart 1963<sup>13</sup>. Vgl. auch F. BALDINUCCI: *Macchia*, in: *Vocabolario toscano dell' arte del disegno*, 1681, S. 86.

34 T. TAKAHASHI, *Reflections on the depiction of wheels in motion. Philips Angel's Lof der schilder-konst and contemporary Dutch painting*, in: *Bijutsushi Journal of the Japan Art History Society*, 112, Bd. 32, Nr. 2 (1982), S. 76–94. – T. TAKAHASHI, *Re-*

wies darauf hin, dass selbst in Rembrandts Bild *Der Raub der Proserpina* (1635, Gemäldegalerie Berlin) die Räder des rasenden Wagens still zu stehen scheinen, wohingegen sein späteres Bild *Tobias und Anna* (1659) ein tatsächlich rotierendes Rad zeige. Weil jedoch Angels Text zeitlich zwischen diesen Bildern steht, warf Takahashi die Frage auf, ob die Chronologie als Wirkungsgeschichte zu verstehen sei. „Only minute research into historical inter-relationships can provide evidence of whether this new pictorial feature was directly influenced by Angel’s treatise.“<sup>35</sup> Versuche zu einer solchen Wirkungsgeschichte sind auch an Nicolaes Maes und Diego Velázquez unternommen worden. In der Tat gibt es verschiedene Spinnrad-Darstellungen von Nicolaes Maes. Im Rijksmuseum Amsterdam finden sich unter dem gemeinsamen Titel *De Spinster* zwei verschiedene Bilder: auf dem einen sind die Sprossen des Rades deutlich sichtbar, auf dem anderen sind sie verwischt (vgl. Farbabb. I u. II). Auf dem letzteren also ist genau das gemalt, was Philips Angel ca. vierzehn Jahre vor seiner Entstehung verlangt hatte: Von den rotierenden Speichen ist nur ein transparenter Schimmer geblieben, „een twijffelachtige schemeringe“, der die dahinter liegende Hand der Frau schwach erkennen lässt.

Die Frage, ob Angels Text dieses Bild beeinflusst hat, ist diskutiert worden. Gleiches gilt für Velázquez, der in seinem Gemälde *Las Hilanderas* (1657, Prado Madrid) ein sausendes Spinnrad mit verwischten Speichen malte. 1992 hat Jean-Baptiste Bedaux mögliche Interdependenzen zwischen Velázquez, Angel und van Mander erörtert.<sup>36</sup> Leider hat er damit einen Hessel Miedema nicht überzeugen zu können, der kurz und bündig beschied, dass die praktische Bedeutung von Angels Text noch immer völlig unklar sei und auch Bedaux nur vage Ähnlichkeiten aufgezeigt hätte.<sup>37</sup>

Angesichts dieser unbefriedigenden Lage (und sofern man überhaupt nach einem Bezugstext suchen will!) haben wir die Optik Alhazens in die Diskussion eingebracht. Sie bietet zwei entscheidende Vorteile: Dort findet sich die klassische Beschreibung des Phänomens ‚Feuerkreis‘; damit ist der Kern des Bewegungsproblems formuliert und Angels Darstellung knüpft daran an. Vor allem aber kann die Optik Alhazens als gemeinsamer Bezugstext für alle Beteiligten angenommen werden. Unter dieser Voraussetzung müssten keine direkten Wege zwischen Angel und Velázquez gesucht werden, und zwar deshalb nicht, weil es einen gemeinsamen Dritten gäbe, den man in ganz Europa kannte und auf den alle zurückgreifen konnten.

Bei all dem aber bleibt die Frage, warum nur so wenige Beispiele einer künstlerischen Darstellung rotierender Räder als „twijffelachtige schemeringe“ entstanden sind. Diese Frage hat sich im Jahr 2000 auch Alexander Sturgis gestellt. Er wies darauf hin, dass schon Leonardo die Semitransparenz rotierender Spinn-

---

*sumé*, in englischer Sprache unter URL: <http://wwwsoc.nii.ac.jp/jahs2/english/bijut/sushi-resume/no-112/112-1-TAKAHASHI.html> (aufgerufen am 26.9.2010).

35 TAKAHASHI, *Resumé*.

36 J.B. BEDAUX, *Velázquez Fable of Arachne (Las Hilanderas): a continuing story*, in: *Simiolus*, Bd. 21, Nr. 4 (1992) S. 296–305.

37 MIEDEMA, *Kommentar*, in: ANGEL, *Praise of Painting*, S. 255.



räder sowie weit ausschwingender Lautensaiten beschrieb, ohne diese Erkenntnisse jedoch anzuwenden: „Despite these observations Leonardo does not suggest that these phenomena be painted in this way. The diagrams accompanying his writings illustrate his observations, but there are no blurred wheels or lute strings in his paintings.“<sup>38</sup> Wenn aber die Erkenntnis da ist – und zwar nicht nur im Prinzip sondern sogar in der Zeichnung –, ohne dass dieses Wissen in die Malerei einfließt, so muss dies einen Grund haben. Dieser Grund jedoch kann nicht allein im Sichtbaren gesucht werden. Unversehens sind wir erneut auf die eingangs gemachte Unterscheidung von Sichtbarkeit und Visualität verwiesen. Etwas Weiteres kommt möglicherweise hinzu: die Unterscheidung von Zeichnen und Malen. Es wäre in der Tat höchst aufschlussreich, wenn sich (über Leonardo hinaus) weitere Fälle finden ließen, wo das Phänomen in Zeichnungen dargestellt wird, in der Malerei jedoch ausfällt.

## Eingebildete Bilder

Philips Angel hat den Theorien seiner Zeit gemäß argumentiert und von einer Nachahmung der Natur gesprochen (im Unterschied zur Nachahmung der Antike). Das Theorem klingt vertraut, es hat im 17. Jahrhundert eine große Rolle gespielt, zumeist in normativer wie auch in legitimierender Absicht. Sobald man es jedoch in deskriptiver Hinsicht nutzen möchte, gerät man in Verwirrung. Gerade im 17. Jahrhundert ist immer wieder völlig unklar, was mit dem Terminus ‚Natur‘ gemeint sein soll. Antikerezeption und neuerliche Beobachtung, konkurrierende Texte und Bilder kennzeichnen die Debatten. Nichts markiert die Lage deutlicher, als die Bruchstellen zwischen diesen Terrains es vermöchten. In diesem Zusammenhang sei auf eine Stelle in Angels Text hingewiesen, die in der jüngeren Literatur zum Bewegungsproblem zumeist übergangen wurde.<sup>39</sup> Auf den ersten Blick scheint sie unverständlich und nicht recht kompatibel. Eben deshalb aber ist sie aufschlussreich für die Gemengelage, auf die man für die Zeit um 1640 gefasst sein muss.

Angel legte großen Wert darauf, die Bedeutung der Kunst hervorzuheben. Er hat dies an einer juristischen Anekdote verdeutlicht, die sich in einem Versepos von Jacob Cats findet. Diesen Versen wurde mehr als eine ganze Druckseite

38 A. STURGIS, *Telling Time*, Ausst. Kat., London, National Gallery 2000, S. 43 f.

39 Man beachte jedoch: K. LEONHARD, *Vermeer's Pregnant Women. On Human Generation and Pictorial Representation*, in: *Art History* 3 (2002), S. 293–318, S. 418 sowie K. LEONHARD, *Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers*, München 2003, S. 109–113. Ferner N.M. FILIPPINI, *Die ‚erste‘ Geburt. Eine neue Vorstellung vom Foetus und vom Mutterleib*, in: B. DUDEN/J. SCHLUMBOHM/P. VEIT (Hrsg.), *Geschichte des Ungeborenen. Zur Erfahrungs- und Wissenschaftsgeschichte der Schwangerschaft 17.–20. Jahrhundert*, Göttingen 2002, S. 99–128, hier bes. S. 116 f. Der historische Bruch für das Zusammendenken von Einbildungsbegriff und Schwangerschaft ist anzusetzen mit J.A. BLONDEL, *The strength of imagination in pregnant women examin'd: and the opinion that marks and deformities in children arise from thence, demonstrated to be a vulgar error*, London 1727.

eingerräumt, so dass sie ein gewisses Gewicht erhalten. Inhaltlich geht es um ein Ehepaar, in dem sowohl die Frau als auch der Mann als hässlich gelten. Als daher jene Frau ein wunderschönes Kind gebar, sei Gerede in der Stadt entstanden: dass dieses Kind wohl einen anderen Vater haben müsse, sonst wäre seine Schönheit nicht erklärlich. Schließlich habe ein weiser Mann sich der Sache angenommen und als erstes das Schlafzimmer besichtigt. Dort fand er eine Statue in Sichtweite des Bettes aufgestellt; sie zeigte ein Kind von schönster Gestalt. Und als man das fragliche Baby neben jenes Kunstwerk hielt, glichen die beiden einander wie ein Ei dem anderen. Damit war die Ehre der Frau wieder hergestellt. Denn die Schönheit ihres Kindes wurde daraus erklärt, dass das Bild jener Statue sich in der Leibesfrucht abgebildet habe.<sup>40</sup>

Bei dem Nürnberger Dichter Georg Philipp Harsdörffer findet man eine vergleichbare Passage, die sich auf Athanasius Kircher beruft: „Der oftgerühmte P. Athanas. Kircherus vergleicht die Empfängnis mit der Durchstrahlung / und weiset / daß der gantze Mensch B C in der Samung / durch den Punkt A in D E gestaltet werde / da dann die vornemsten Glieder am ersten erscheinen / durch den Glanz aber der Sonnen (wie durch die Einbildung) nach und nach alle / und auf mancherlei Weise beleuchtet werden.“<sup>41</sup>

Die Empfängnis ist demnach ein bildliches Verfahren, bei dem Einbildungen im wörtlichen Sinne stattfinden: etwas Optisches bildet sich dem Fötus ein. Dabei kann es zu wunderlichen Vorfällen kommen, von denen man auch in der Zeitschrift der Londoner Royal Society, den *Philosophical Transactions*, las: Es habe eine Frau ein affenförmiges Monstrum geboren, nachdem sie im fünften Monat der Schwangerschaft einen Affen gesehen hatte. „Many questions were on this occasion agitated: viz. about the power of imagination and whether this Creature was endowed with a humane Soul.“<sup>42</sup>

Die Kraft der Einbildung („the power of imagination“) besteht in all den genannten Fällen darin, dass eine Imagination sich einprägt. Die Natur wird nicht nur als bildgebend, sondern auch als bildempfangend gedacht. Eine solche Natur ist nicht nur passiver Gegenstand von Nachahmung, vielmehr ist sie ihrerseits nachahmend. Der Genitiv im Ausdruck ‚Nachahmung der Natur‘ bezeichnet nunmehr beides: genitivus objectivus wie auch genitivus subjectivus.

---

40 J. CATS, zit. n. ANGEL, *Lof der schilder-konst*, S. 20: „Daer gaet de kloucke gheest met vaste reden wijsen / Wat datter uyt het ooch kan inde sinnen rijzen, / En hoe een diep ghepeys, door onbekende macht, / Het inghenomen beelt kan prenten inde dracht.“ – ANGEL, *Praise of Painting*, S. 237: „Then the wise man related, with judicious reason, / That something seen by the eyes can arise into the mind / And that deep meditation, by a power yet unknown, / Can imprint the object seen upon the fruit within the womb.“

41 G.P. HARSDÖRFFER, *Der Philosophischen und Mathematischen Erquickstunden Dritter Teil*, Neudruck der Ausgabe Nürnberg 1653, hrsg. von J.J. BERNS, Frankfurt am Main 1990, S. 199.

42 *Extract of a Letter, Written from Paris, Containing an Account of Some Effects of the Transfusion of Blood; And of Two Monstrous Births, & c.*, *The Royal Society, Philosophical Transactions* 2 (1666–1667), S. 479 f.

Mit dieser Verdoppelung im Naturbegriff stand Angel nicht allein. Sie findet sich in seiner Zeit verschiedentlich und dürfte ihren Ursprung wohl in einer biblischen Erzählung haben, die man im ersten Buch Moses liest: Jakob hatte Labans Schafe gehütet und sollte alle gefleckten Lämmer zum Lohn erhalten. Darum stellte er gefleckte Stäbe an der Tränke auf. Und alle Schafe, die beim Anblick jener Stäbe empfangen, brachten gefleckte Lämmer zur Welt (1 Moses 30, 32–43). Thomas Mann hat die Tierszene im Joseph-Roman genutzt. Im 17. Jahrhundert wird Vergleichbares auch für Menschen berichtet, und zwar als Beweis für die Kraft des Schönen, sich einzubilden, kurz: der Einbildungskraft. Der ältere Gebrauch dieses Wortes meint weder Phantasie, noch ein synthetisches Vermögen im Sinne des deutschen Idealismus, sondern die Wirkungsmacht eines Bildes sich einzuprägen (im wörtlichen Sinne). Von daher wird erklärlich, warum Angel nirgends den Zusammenhang von wolkigem Gebilde und Phantasieproduktion herstellt. Diese klassische Verbindung sucht man bei ihm vergebens. Er steht erst an der Schwelle der verwischten Wahrnehmungen, die in späterer Fleckenmalerei ihren Ausdruck finden sollte.

## Bruchstellen im Sichtbaren

Die Methode der hier vorgelegten Überlegungen bestand darin, Bruchstellen aufzusuchen: zwischen dem Sichtbaren und dem Visuellen; zwischen Verschwinden und Erscheinen; zwischen nachgeahmter und nachahmender Natur; zwischen Einbildungskraft und Phantasie. An all diesen Stellen erscheinen und verschwinden Bilder. Sie versinken im Inneren eines schwangeren Leibes, aus dem sie wieder hervorgehen. Sie erscheinen auf rotierenden Rädern, in denen sie auch wieder untergehen. Vielleicht kann der Geburtsmythos am ehesten verdeutlichen, warum die „twijffelachtige schemeringe“ bei Angel keinen radikalen Zweifel auslöst. Denn was verschwindet, wird erneut geboren und was im Dunkeln untergeht, wird wiederkehren – dieses Grundvertrauen ist vorausgesetzt.

Das Phänomen des Feuerkreises ist später in die Geschichte einer rationalisierenden Optik eingegangen. Im 18. Jahrhundert sollte es bei der Beobachtung von Nachbildern, mithin beim Übergang zur physiologischen Optik, erhebliche Bedeutung gewinnen.<sup>43</sup> Und seitdem das Phänomen im Thaumatrope zum cineastischen Effekt mutierte, ist seine Bedeutung quasi wuchernd geworden. So erfährt das Problem des rotierenden Spinnrads im Rückblick eine Abgründigkeit, die es ehemals nicht hatte. Nun kommen die Verlustrechnungen auf, die im Erscheinen nur noch Hegels Furie des Verschwindens ahnen und also vom Vertrauen zur Krise übergehen. In diesem Sinne hat Paul Virilio das Phänomen des Feuerkreises für seine dromologische Kritik des 20. Jahrhunderts neu entdeckt. Er spricht von dem „Paradox einer Beschleunigung, die uns das Schauspiel der Welt zu-

---

43 Vgl. P. BEXTE, *Sonnenblicke und Augenlider*, in: W. BUSCH/C. MEISTER (Hrsg.), *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in Kunst und Wissenschaft*, Zürich 2011, S. 19–33.

gleich verbirgt und vor Augen führt“. Dabei verweist er auf rotierende Riesenräder in Rummelplätzen, die sich als Feuerkreis vor dem Abendhimmel drehen.<sup>44</sup>

Vertrauen und Krise – beides kann am nämlichen Phänomen entwickelt werden. Es sind die Bruchstellen im Sichtbaren, an denen sich das Verhältnis zur sichtbaren Welt entscheidet.

Die hier vorgetragenen Überlegungen haben sich im Namen von Visualität auf die Kehrseite des Sichtbaren geschlagen, in den „Schatten des Ungesehenen“ (Gottfried Boehm, s.o.), wo die nackten, blinden und verschwimmenden Augen umgehen. Sie charakterisieren die jeweilige Form der Sichtbarkeit, kurz: ihre Visualität, vielleicht noch schärfer, als es systeminterne Ansprüche einer Optik leisten könnten. Zu keiner anderen Zeit sind so viele Blinde gemalt worden wie ausgerechnet im Goldenen Zeitalter der niederländischen Malerei. Sollte uns diese Tatsache wirklich überraschen?

---

44 P. VIRILIO, *Die Revolutionen der Geschwindigkeit*, Berlin 1993, S. 55.

Thomas Ketelsen

## Der panoramische Blick um 1600

Eine Annäherung auf den Spuren von Roland Barthes<sup>1</sup>

„Panorama: griechisch: „alles sehen“, gebildet aus: pan: „alles“ und „horama“: das Geschaute/das Schauspiel“. Mit dieser lexikalischen Erläuterung beginnt Roland Barthes seine knappen Ausführungen zur ‚Figur‘ des Panoramas – eine jener zahlreichen ‚Figuren‘, mit denen er in seinen 1977/78 gehaltenen Vorlesungen am Collège de France sein Hauptthema zu umkreisen suchte: das ‚Neutrum‘.<sup>2</sup> Jede dieser ‚Figuren‘, also auch das ‚Panorama‘, ist eine Art „Aufweis“, „Monstration“ oder „Suchbild“, mit dessen Hilfe „blitzlichtartig“ die inhaltlichen Facetten des ‚Neutrums‘ als einer bestimmten Form der Sinnreduzierung oder des Bedeutungsentzugs beschrieben werden können.<sup>3</sup> „Neutrum nenne ich dasjenige, was das Paradigma außer Kraft setzt.“<sup>4</sup> Das Paradigma baut sich für Barthes aus der Gegenüberstellung oder „Opposition zweier virtueller Terme [auf], von denen ich einen aktualisiere, wenn ich spreche, wenn ich (einen) Sinn erzeugen will.“<sup>5</sup> Die ‚Figur‘ des Panoramas unterläuft nun die Stellung des Paradigmas in analoger Weise, da es „auf eine Welt ohne Inneres [weist]; sagt, dass die Welt nur Oberflächen, Umfänge, Ebenen, aber keine Tiefe besitzt, nichts als Ausdehnung, Epiphanie (gr. Epiphaneia= Oberfläche)“<sup>6</sup>. Der „panoramische Blick“ (Barthes spricht auch vom „panoramischen Intellekt“) löst den „Widerspruch Einzelheit/Ganzes“<sup>7</sup> zugleich auf. Der entscheidende Satz für unser Thema lautet nun: der panoramische Intellekt „sieht alle Details, aber mit einem Blick, *gleichzeitig*.“<sup>8</sup>

---

1 Das Thema der panoramischen Landschaft wurde in der Zwischenzeit in einem weiteren Aufsatz behandelt: Th. KETSELSEN/C. WINTERMANN, *Joos de Momper's Ansicht von Mantua. Ein neues Kalkül in der Landschaftszeichnung um 1570/80*, in: Th. KETSELSEN/O. HAHN (Hrsg.), *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie*, Köln 2011, S. 263–269. Ich danke Carsten Wintermann, Dresden, für seine Hilfe beim vorliegenden Beitrag.

2 R. BARTHES, *Das Neutrum (Le Neutre. Notes de cours au Collège de France, 1977–1978)*, hrsg. von E. MARTY, Vorwort von T. CLERC und übers. von H. BRÜHMANN, Frankfurt am Main 2005, S. 269–279, Kap.: *Das Panorama*, hier S. 269.

3 BARTHES, *Das Neutrum*, S. 38–42, Kap.: *Figuren – „Das Neutrum in dreißig Figuren“*, hier S. 39.

4 BARTHES, *Neutrum*, S. 32.

5 BARTHES, *Neutrum*, S. 32.

6 BARTHES, *Neutrum*, S. 270.

7 BARTHES, *Neutrum*, S. 270.

8 BARTHES, *Neutrum*, S. 270.

## Der gezeichnete und der beschriebene Blick

Im Folgenden soll versucht werden, mit Hilfe des von Roland Barthes ins Spiel gebrachten Topos „auf einen Blick, *gleichzeitig*“ zwei in unterschiedlichen Medien artikulierte ästhetische Erfahrungen miteinander in Verbindung zu bringen. Es handelt sich um den gezeichneten und den beschriebenen panoramischen Blick um 1600. Im Besonderen sollen die *Ansicht von Mantua*, eine panoramisch entfaltete Stadtansicht von Joos de Momper (Farbabb. III) und Michel de Montaignes Tagebuchnotizen von seiner Italienreise aus den Jahren 1580/81 aufeinander bezogen werden. In seinen Aufzeichnungen beschreibt Montaigne nicht nur einfach die ihn umgebende Landschaft, sondern immer erheischt sein Auge auch einen Anblick der Natur, dem eine eigene Cadrierung zugrunde zu liegen scheint. Vielfach geht es dabei um das geschaute Stadt-Panorama, das sich als ein von der Natur selbst gebotenes Schauspiel „auf einen Blick, *gleichzeitig*“ dem Betrachter darbietet, d.h. in *einem* Bild zusammenfällt. Dieser zusammenziehende Blick Montaignes hat, das wäre unsere These, in der Kunst, und zwar im Medium der Zeichnung, durch die Wahl eines bestimmten Bildformats eine entsprechende künstlerische Umsetzung gefunden. Dass erst die Frage nach der Größe des Formats eine ästhetische Dimension in die scheinbar objektive Perspektivfrage integriert, sei eine Grundannahme;<sup>9</sup> dass nur über die Formatfrage eine besondere ästhetische Erfahrung bei der Betrachtung einer gezeichneten oder gemalten Landschaft, wie etwa der *Ansicht von Mantua*, zu machen ist, die andere. In der Gegenüberstellung von Mompers Mantua-Ansicht und Montaignes Landschaftsbeschreibungen in seinem Italienischen Tagebuch geht es somit nicht um die wechselseitige Abhängigkeit von Literatur und bildender Kunst um 1600, sondern um ein Verfahren der kumulativen ‚Lektüre‘, in deren Verlauf gleichsam zufällig zu einem Thema zusammengetragene Bruchstücke (literarische Fragmente, Zeichnungen, Gemälde oder philosophische Brosamen) sich zu einer Konstellation zusammenfügen. Innerhalb dieser Konstellation, mag diese noch so willkürlich erscheinen, kommt es zu einer gegenseitigen Sinnzuweisung, die ansonsten ins Leere gehen würde. Der Topos „auf einen Blick, *gleichzeitig*“ hat eine solche Konstellation erwirkt, die durch das Motiv des „panoramischen Blicks“ zusammengehalten wird.

### Joos de Mompers *Ansicht von Mantua*

Die *Ansicht von Mantua* im Dresdner Kupferstich-Kabinett ist von Beginn an als eine panoramische Fernsicht angelegt.<sup>10</sup> Zu diesem Zweck wurden zwei Blätter

9 Der grundlegende kunsthistorische Text ist immer noch E. PANOFSKY, *Die Perspektive als „symbolische“ Form*, in: DERS., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von H. OBERER/E. VERHEYEN, Berlin 1980.

10 Feder und braune Tinte, braun laviert, 230 x 710 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstich-Kabinett, C 7512. Das Blatt war bislang aufgrund einer älteren Aufschrift auf der Rückseite Hendrick van Cleve zugeschrieben.

sorgfältig zu einem Breitformat von ca. 230 x 710 mm zusammengefügt, um dem Motiv der Stadtansicht in einem bestimmten, noch näher zu beschreibenden Sinn, Ausdruck zu verleihen. Der Blick geht nach Süden über den Lago di Mezzo, einem der vier durch die Stauung des Mincio entstandenen Seen, an dessen Ufer die befestigte Stadt gelegen ist. Ein als Schleuse dienendes Brückenkastell, der Ponte S. Giorgio, gewährt Zugang zum Palazzo Ducale, hinter dem die Türme von Santa Barbara und San Andrea aufragen; eine zweite Schleusenbrücke, die heutige Via dei Mulini, ist rechts im Mittelgrund zu erkennen. Der Zeichner im Vordergrund fungiert als eine Art Beglaubigung der gezeigten Ansicht, eine gezeichnete Signatur (Abb. 1): so wird es sich zugetragen haben, damals, kurz vor 1600, in Mantua. Jedenfalls lehrt uns der genaue Blick, dass die auf den Knien des Zeichners ruhende Zeichenunterlage tatsächlich unterteilt oder gefaltet ist. Es handelt sich um ein Skizzenbuch oder um zwei eigens zusammengefügte Blätter, und es scheint, dass das Zeichnen der Ansicht von Mantua implizit selbst zum Thema der Zeichnung gemacht wurde.

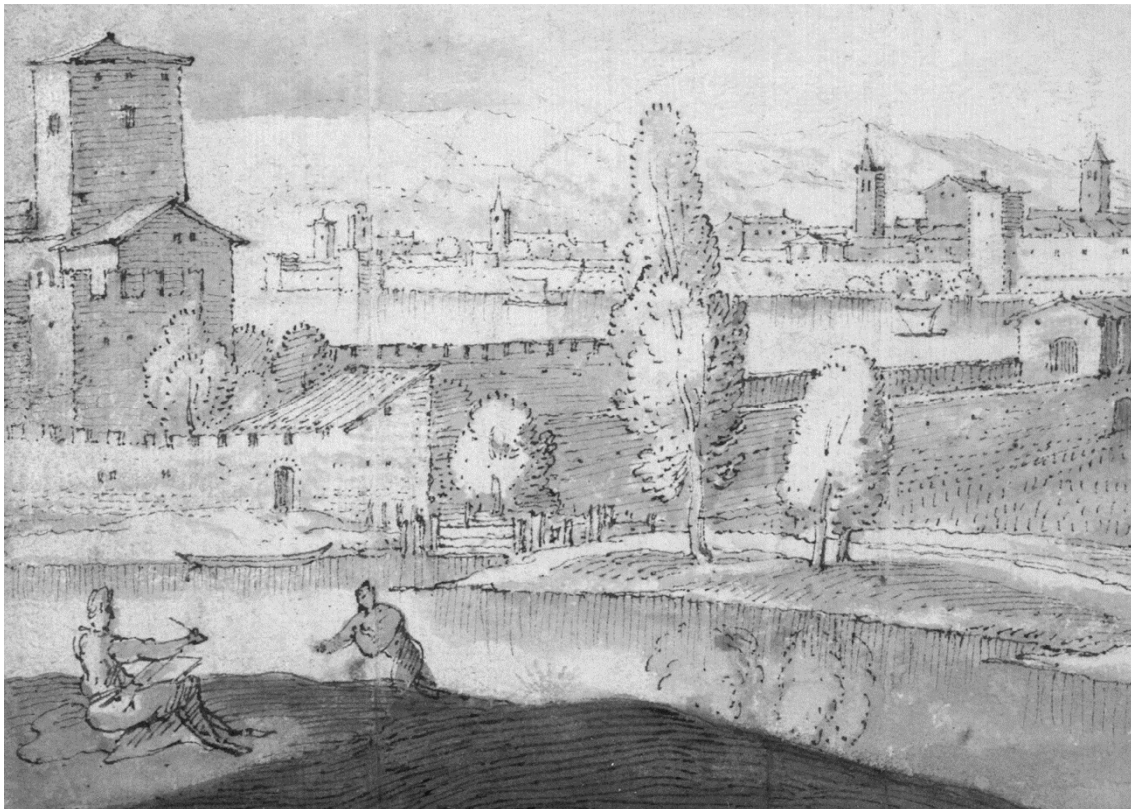


Abb. 1: JOOS DE MOMPER, *Ansicht von Mantua* (Ausschnitt)

Die *Ansicht von Mantua* gehört zu einer Gruppe von lavierten Federzeichnungen mit panoramaartigen, sich jeweils über zwei Zeichenblätter erstreckenden italienischen Stadtansichten, die alle um 1570/80 entstanden sind. Einige dieser Ansichten wurden bislang Lodewijk Toeput zugeschrieben, der seit Beginn der 1570er Jahre in Venedig, dann in Treviso tätig war.<sup>11</sup> Andere Blätter wiederum

11 Vgl. T. GERSZI, *To the Draughtsmanship of Lodewijk Toeput*, in: *Master Drawings* 30 (1992), S. 367–395.

gelten als Arbeiten von Joos de Momper, der sich ebenfalls seit Beginn der 1580er Jahre in Italien aufhielt und nachweislich bei Toeput gelernt hat.<sup>12</sup> Aus stilistischen Gründen lässt sich bei der Mantua-Ansicht eine Autorschaft Mompers annehmen, doch das Problem der Zuschreibung kann an dieser Stelle ausgeklammert werden: hier geht es allein um das Konzept der panoramischen Ansicht auf zwei eigens zusammengefügte Blattseiten.

Bekannt ist die *Ansicht von Florenz* von Lodewijk Toeput in Hamburg (Farbabb. IV).<sup>13</sup> Eine bislang nicht identifizierte Stadtanlage mit umlaufendem Mauerwerk in Kopenhagen, dort noch als zwei selbständige Zeichnungen aufbewahrt, wurde von Carsten Wintermann (Dresden) als ein zusammengehöriges Panorama erkannt.<sup>14</sup> Die landschaftliche Anlage auf einem weiteren Blatt in Kopenhagen lässt vermuten, dass es sich um die linke Hälfte einer größeren Panorama-Landschaft handeln könnte.<sup>15</sup> Im Atlas Blaeu – van der Hem in Wien, einem riesigen Kompendium von Landschaftszeichnungen, Landkarten und geographischen Landschaftsstudien, befinden sich gleich mehrere Stadtansichten, so etwa zwei Ansichten von Perugia, die den bislang erwähnten Stadtansichten stilistisch und aufgrund der Blattgröße sehr nahe stehen.<sup>16</sup> Allein vom Format her bilden diese Ansichten eine homogene Gruppe, die wohl von Toeputs *Ansicht von Florenz* ihren Ausgang genommen hat.

Die Besonderheit des Formats von ca. 230 x 710 mm wird offenbar, wenn man die Blätter mit der Entwicklung der niederländischen Landschaftszeichnung im 16. Jahrhundert, vor allem der Stadtvedute, in Beziehung setzt. Im Dresdner

- 
- 12 Vgl. T. GERSZI, *Joos de Momper als Zeichner*, Teil 1, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. 35 (1993), S. 175–190, ferner CH. EDER, *Der junge Momper in Italien: Ein neu entdecktes Gemälde von Josse de Momper und Hendrick Cornelisz. Vroom*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 69 (2008), S. 211–228.
- 13 Feder und braune Tinte über schwarze Kreide, grau, blau und braun laviert, Hamburg, Hamburger Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. 21805; vgl. P. BRUEGEL/F. ANZELEWSKY, *Pieter Brueghel als Zeichner. Herkunft und Nachfolge*, bearb. von H. MIELKE, Ausst.-Kat. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett 1975, Nr. 266.
- 14 Feder und braune Tinte, braun laviert, 252 x 392 mm und Feder und braune Tinte, braun laviert, 252 x 397 mm, Kopenhagen, Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. Tu 82F und Inv.-Nr. Tu 82F, 46. Das rechte Blatt wurde ohne Kenntnis des zweiten Blattes von Gerszi bereits Momper zugeschrieben, vgl. GERSZI, *Momper*, S. 184, Abb. 13, Anm. 31.
- 15 Feder und braune Tinte, braun laviert, 264 x 392 mm, Kopenhagen, Kongelige Kobberstiksamling, Inv.-Nr. Tu 82F.
- 16 Feder und braune Tinte, über schwarze Kreide, grau laviert, 270 x 790 mm, Bd. 11, fol. 210–211 [47.1]; Feder und braune Tinte, über schwarze Kreide, grau und braun laviert, 270 x 785 mm, Bd. 11, fol. 212–213 [47.2]. Vgl. E. DE GROOT/P. VAN DER KROGT, *The Atlas Blaeu-van der Hem of the Austrian National Library: Descriptive Catalogue*, 6 Bde., 't Goy-Houten 2006, Bd. 2, S. 206–209, Nr. 11:48 und Nr. 11:49. Von diesen beiden Blättern gibt es Wiederholungen in amerikanischen Sammlungen, vgl. GERSZI, *Momper*, S. 186, Abb. 16 und 17. Eine dritte panoramische Ansicht im *Atlas Blaeu – Van der Hem* zeigt die „*Ansicht von Trento*“, in: DE GROOT/VAN DER KROGT, *Atlas Blaeu-van der Hem*, S. 210, Nr. 11:51.



Bestand etwa, der mehr als 30 frühe Landschaftszeichnungen bis auf die Zeit Pieter Bruegels umfasst, gibt es bis zu der *Ansicht von Mantua* kein vergleichbares Größen- oder Breitformat.<sup>17</sup> Wenn wir diese Beobachtung verallgemeinern, was mit Blick auf andere Zeichnungssammlungen in Berlin und München gerechtfertigt ist, haben wir es bei der Dresdner Mantua-Ansicht tatsächlich mit einem neuen ästhetischen Dispositiv in der Zeichnungskunst zu tun. Unsere Vermutung geht dahin, dass dieses neue Zeichnungsformat auf eine bestimmte Erfahrung im Umgang mit der Natur oder Kulturlandschaft Italiens um 1600 reagiert, die u.a. auch in Reisebeschreibungen ihren Niederschlag gefunden hat. In einem zweiten Schritt soll daher die *Ansicht von Mantua* mit Beschreibungen von Landschaftseindrücken in Verbindung gebracht werden, die Michel de Montaigne während seiner Italienreise 1580/81 – zur Entstehungszeit der Zeichnung – notiert hat.<sup>18</sup>

## Montaignes Landschaftsbeschreibungen

Über den Verlauf der zwei Jahre währenden Reise hat Montaigne sehr genau Tagebuch geführt. Interessant ist dabei, dass sich das Tagebuch gleichsam in zwei Hälften gliedert. Der erste Teil wurde von einem mitreisenden Diener verfasst, der die „reizvolle Arbeit des Protokollierens verrichtete“<sup>19</sup>. Nachdem Montaigne den Diener in Rom aus seinen Diensten entlassen hatte, sah er sich genötigt, die Arbeit des Protokollierens, „auch wenn es mir einige Mühsal bereitet, eigenhändig fort(zu)führen“<sup>20</sup>. Auf die Darstellung in der dritten Person – Herr Montaigne machte dieses und jenes –, folgte von einem Tag auf den anderen der Wechsel in die erste Person Singular. Mit diesem Perspektivwechsel schreibt sich fortan der individuelle Blick Montaignes in den Reisebericht ein, und so rückt vom 16. Februar 1581 an plötzlich auch die wahrgenommene Landschaft ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

Montaigne hat Mantua zwar nicht besucht, zumindest jedoch aus der Ferne gesehen: Von dem Kastell in Verona aus, „das sehr hoch liegt, gewahrten wir in der Ebene Mantua, zwanzig Meilen rechts unseres Weges“.<sup>21</sup> Aber nicht um diese panoramische Fernsicht soll es hier gehen, sondern um jene landschaftlichen Anblicke, die sich dem Reisenden auf mitunter strapaziösen Ritten durch die Landschaft plötzlich darboten. Denn immer wieder wurden die Blicke von dem optischen Gesamteindruck angezogen, etwa der besonderen Lage einer Stadt, der weitläufigen Ausdehnung eines Tales oder dem Lauf eines mäandern- den Flusses. Zu Lucca notiert Montaigne: „Selten sah ich eine Stadt, die anmuti-

17 Vgl. Th. KETELSEN/O. HAHN, *Zeichnen im Zeitalter Bruegels*, S. 222–225: Tableau XXVIII: Frühe Landschaften.

18 M. DE MONTAIGNE, *Tagebuch einer Reise nach Italien über die Schweiz und Deutschland*, übers. von U. BOSSIER und mit einem Vorwort von W. WEIGAND, Zürich 2007.

19 DE MONTAIGNE, *Tagebuch*, S. 207.

20 DE MONTAIGNE, *Tagebuch*, S. 207.

21 DE MONTAIGNE, *Tagebuch*, S. 140.

ger gelegen hätte. Eine wunderbare Ebene [...].<sup>22</sup> Über Ancona heißt es: „Ancona, anmutig über zwei Hügel gebreitet, die ins Meer abfallen [...]. Auf dem einen Hügel ragt ein mächtiges Fort, durch das wir in die Stadt einzogen; auf dem anderen, dicht daneben gelegen, steht eine Kirche. Zwischen den beiden Erhebungen und ihre Hänge entlang, erstreckt sich die Stadt nach beiden Seiten, wobei der Hauptteil Talsohle und Seeufer einnimmt.“<sup>23</sup> Die Ansicht Anconas stellt sich, so könnte man sagen, dem Betrachter wie von selbst in einem Bild dar, das sich auf einen Blick erfassen lässt. Die wohl eindringlichste Beschreibung Montaignes in dem hier entfalteten Sinn finden wir angesichts von Pisa: „(Unser Haus lag wunderbar;) wir hatten eine hübsche Aussicht auf den Kanal, der den Arno durchs Stadtgebiet leitet. Er ist sehr breit und gut fünfhundert Schritt lang, hat etwas Gefälle und verläuft in leichter Biegung, was das Bild umso reizvoller macht, denn so hat man ihn von einem Ende zum anderen im Blick mit seinen drei Brücken und all den warenbeladenen Booten und Schiffen“.<sup>24</sup> Auch an dieser Stelle geht es Montaigne um die Aussicht von einem gewählten Punkt, von dem aus der Verlauf des Flusses „von einem Ende zum anderen“ mit einem Blick erfasst werden kann.

Zu den touristischen Pflichtaufgaben im 16. Jahrhundert gehörte es, sich außerhalb der jeweiligen Stadtmauern aufzuhalten, „um so einen Blick auf die Stadt und ihre geographische Einbettung zu werfen.“<sup>25</sup> Dieser Aspekt lässt sich jetzt dahingehend konkretisieren, dass es nicht allein um den „Überblick über die Stadt von einem außerhalb gelegenen Punkt“ geht, sondern, und hierfür sprechen die aufgezeichneten Beobachtungen Montaignes, um die Wahrnehmung der sich in der Landschaft ausbreitenden Städte „in einem Blick“. Diese Präzisierung ist wichtig, weil sie den Wechsel vom Überblick zum Anblick anzeigt, in dem sich die Natur zu einem Bild zusammenschließt und zu einem ästhetischen Erlebnis wird. Das Naturschöne wird, worauf bereits Theodor W. Adorno hingewiesen hat, immer schon als Bild in der Natur wahrgenommen.<sup>26</sup> So geht es Montaigne nicht um die bloße Verortung der architektonischen Details in dem „gedankliche[n] Gesamtbild“<sup>27</sup> einer Stadt, sondern um die Spannung zwischen Ausdehnung und Zusammenziehung, zwischen wahrgenommener Expansion im Raum und geschauter Kontraktion in einem Bild.

Auch in der Ewigen Stadt spürte Montaigne gleichsam intuitiv jenen Standpunkt auf, von dem er „die wunderbare Aussicht auf das alte und neue Rom“<sup>28</sup> zugleich hat. Mitten im Winter, am 26. Januar 1581, besuchte er den „Monte Gianicolo jenseits des Tiber, um in Augenschein zu nehmen, was dieser Ort

22 DE MONTAIGNE, *Tagebuch*, S. 284.

23 DE MONTAIGNE, *Tagebuch*, S. 264.

24 DE MONTAIGNE, *Tagebuch*, S. 342.

25 Vgl. TH. FRANGENBERG, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990, S. 148.

26 TH.W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1973, S. 105: „Denn das Naturschöne als Erscheinendes ist selber Bild.“

27 FRANGENBERG, *Betrachter*, S. 149.

28 De MONTAIGNE, *Tagebuch*, S. 386.

Bemerkenswertes bot – [...] Nirgendwo erschließen sich die Struktur der Stadt und die Lage ihrer einzelnen Viertel so klar und im Zusammenhang wie von dieser Stelle aus.<sup>29</sup> Zum anschaulichen Erlebnis scheint es für Montaigne kein ästhetisches Äquivalent zu geben: So stellt er bei Betrachtung der Landschaft um Spoleto kurz und bündig fest: „Kein Künstler der Welt, glaube ich, könnte je eine so reiche Landschaft malen“.<sup>30</sup> Vielleicht kann man Montaigne in seinem Urteil, der unmittelbare Eindruck vom ‚Reichtum‘ einer Landschaft lasse sich nicht malen, bestärken; allerdings lässt sich die Ausbreitung einer Landschaft und ihr Einfangen in einem ‚Bild‘ zeichnerisch realisieren, idealiter auf zwei Blättern im Format von 230 x 710 mm.

## Panoramische Stadtansichten

Kommen wir zu Mompers *Ansicht von Mantua* zurück. Unsere These ist, dass die Zeichnung nicht nur einfach den panoramischen Anblick einer Stadtvedute festhält, sondern aufgrund des gewählten Formats auch den in der Natur gewonnenen ästhetischen Eindruck vermitteln kann. Denn auch sie vermag es, dem Betrachter die Landschaft in einem Blick, „gleichzeitig“ vor Augen zu stellen, verbunden mit dem Charakter des Zufälligen und Momentanen, dem die Zeichnung selbst Ausdruck verleiht. Der im Vordergrund wiedergegebene Zeichner (Abb. 1) ist somit eine Art Spiegel- und Projektionsbild in einem: Auf einer Anhöhe am Ufer des Sees hat er Platz genommen, um die sich vor ihm ausbreitende Stadtlandschaft zeichnerisch zu erfassen. Anhand des Schattenverlaufes und der Platzierung des Zeichners, der von Norden auf die Stadt schaut, lässt sich die Tageszeit bestimmen: es wird zwischen 10 und 12 Uhr mittags gewesen sein, als der Zeichner sein Werk begann. Von seiner Position aus legte er das Motiv fest, das sich über die gesamte Breite des Doppelbogens erstreckt. Der Umfang des gezeigten Panoramablicks ist dabei identisch mit dem Umfang, den der Betrachter im Radius seiner ausgebreiteten Arme vor Ort gerade noch erfassen kann.

Das der panoramischen Ansicht zugrunde liegende Problem der Cadrierung wird auf einer Pieter Vlerick zugeschriebenen Zeichnung in Antwerpen unmittelbar nachvollziehbar.<sup>31</sup> Die Darstellung der Kirchenanlage von Santa Croce in Jerusalem bricht auf der Blattseite am rechten Rand abrupt ab. Die Größe des Blattes reichte nicht aus, um das ausgewählte Motiv in seiner gesamten räumlichen Ausbreitung, von links nach rechts in Leserichtung zeichnerisch zu notieren. So setzte der Zeichner im oberen Bereich erneut an, um die Architektur-Vedute zu vervollständigen. Damit ist das erste ästhetische Kalkül für die panoramische

29 De MONTAIGNE, *Tagebuch*, S. 196.

30 De MONTAIGNE, *Tagebuch*, S. 254.

31 Feder und braune Tinte, 235 x 344 mm, Antwerpen, Stedelijk Prentenkabinet, Inv. 576, vgl. A.-C. DE LIEDERKERCKE (Hrsg.), *Fiamminghi a Roma 1508–1608, Artiste des Pays-Bas et de la Principauté de Liège à Rome à la Renaissance*, Ausst.-Kat. Brüssel, Palais des Beaux-Arts, Brüssel 1995, S. 392–395, Nr. 232.

Ansicht benannt: die vorsätzliche Festlegung des gewählten Ausschnitts. Im so genannten Errera-Skizzenbuch in Berlin (vermutlich in der Werkstatt des Herri met de Bles entstanden) hat der Zeichner auf der linken Seite seines Skizzenbuches mit der zeichnerischen Erfassung der Vedute Antwerpens begonnen (Abb. 2)<sup>32</sup>, um die befestigte Stadt in ihrer gesamten Erstreckung auf der rechten Seite zu beenden. Dort blieb allerdings eine größere Fläche frei, das Gesamtgefüge der Stadt wurde ebenfalls nicht vorab auf dem Papier festgelegt.



Abb. 2: Errera-Skizzenbuch, *Vedute Antwerpens*

Holm Bevers hat darauf hingewiesen, dass die insgesamt elf Ansichten Antwerpens im Berliner Errera-Skizzenbuch zu den ältesten niederländischen Veduten gehören und sie mit den wohl noch früher entstandenen Rom-Ansichten von Maarten van Heemskerck verglichen.<sup>33</sup> Mit dem Hinweis auf Heemskerck ist jener Künstler benannt, der wohl erstmals die Doppelseite eines Skizzenbuches für die panoramische Erfassung der antiken Ruinenweltlandschaft Roms in einem konzeptuellen Sinn verwendet hat. Das Format von Heemskercks beiden Berliner Skizzenbüchern, zwischen 1532 und 1536/37 in Rom angelegt, ist jedoch im Verhältnis zu der Mantua-Ansicht von Momper deutlich kleiner (130 zu 230 mm in der Höhe, 420 zu 710 mm in der Breite).<sup>34</sup>

Heemskercks Ansichten vom Gianicolo (Abb. 3) und vom Aventin, zwei von insgesamt vier panoramischen Ansichten im Berliner Skizzenbuch, richten den Blick auf die Ruinenlandschaft Roms in ihrer gesamten Ausdehnung.<sup>35</sup> Diesem neuen Dispositiv liegen bestimmte pragmatische Entscheidungen des Künstlers zugrunde: Danach entstand die einzelne Zeichnung vor Ort und der Blick rich-

32 Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 79 C 2, fol. 76v/77r.

33 H. BEVERS, *The Antwerp Sketchbook of the Bles Workshop in the Berlin Kupferstichkabinett*, in: N.E. MULLER u.a. (Hrsg.), *Herri met de Bles. Studies and Exploration of the World Landscape Tradition*, Princeton/Turnhout 1998, S. 39–50.

34 Römisches Skizzenbuch I, II, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 79 D 2 und Inv.-Nr. 79 D 2a.

35 Römisches Skizzenbuch I, fol. 72v und 18v, fol. 18r und 55r. Vgl. M. STRITT, *Die schöne Helena in den Romruinen. Überlegungen zu einem Gemälde Maarten van Heemskercks*, 2 Bde., Frankfurt am Main 2004, Bd. 1, S. 71 f., Bd. 2, S. 98 f., Abb. 85, S. 100 f., Abb. 86.

tete sich jeweils von einem ausgewählten, leicht erhöhten Standpunkt auf das Stadtgefüge. Der zeichnerisch protokollierende Blick überspringt dabei den Vordergrund und zielt wie beim Blick vom Gianicolo auf den in Verschattung gegebenen Aventin. Der darunter entlang fließende Tiber mit dem nächstgelegenen Stadtteil Trastevere ist kaum angedeutet. Der Vordergrund bleibt auf Heemskercks Zeichnung leer. Erst in der Mitte des Blattes setzt die zeichnerische Erfassung der Gebäude und der Landschaft an. Charakteristisch ist auch das plane Verzeichnen der Architektur, eingefangen von hell beschienenen Wandflächen und verschatteten, durch einfache Parallel-Schraffen markierte Zonen. Am Horizont erheben sich ebenfalls sehr flach gezeichnet die Ausläufer der Albaner-Berge. „Es ging Heemskerck bei dieser Zeichnung weniger um die Notierung des Ruineninventars, [...] sondern um die malerische Erscheinung der Stadtlandschaft.“<sup>36</sup>

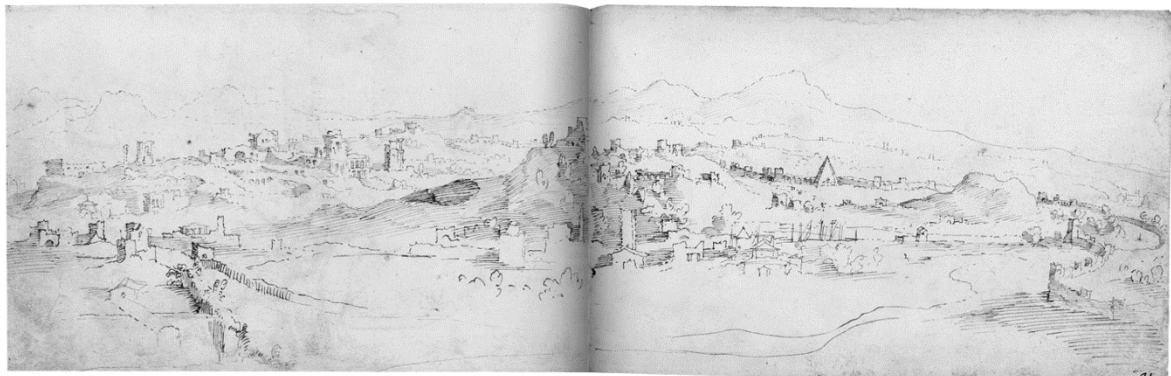


Abb. 3: MAARTEN VAN HEEMSKERCK, *Ansicht Roms vom Gianicolo*

Vielleicht direkt inspiriert von Heemskercks antiken Rom-Panoramen entstanden die zahlreichen Stadtansichten von Anton van den Wyngaerde, die jedoch das Breitformat ihrerseits auseinander zu reißen scheinen.<sup>37</sup> Dessen Rom-Ansicht in New York setzt sich aus fünf Blättern zusammen und misst in der Breite knapp 150 cm.<sup>38</sup> Das Besondere bei Wyngaerde ist, dass er die panoramische Anschauung gerade nicht in einem Blick bündelt, sondern in einen Prospekt übersetzt, der Segment für Segment geplant ist und auch nur so angeschaut werden kann.

36 STRITT, *Die schöne Helena in den Romruinen*, Bd. I, S. 71.

37 Vgl. E. HAVERKAMP-BEGEMANN, *The Spanish Views of Anton van den Wyngaerde*, in: *Master Drawings* 7 (1969), S. 375–399.

38 New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 52.124.1. Vgl. M. IACCARINO, *Roma nel XVI Secolo: Le Vedute di Anton van den Wyngaerde*, in: C. DE SETA (Hrsg.), *Tra Oriente e Occidente: Città e Iconografia del XV al XIX Secolo*, Neapel 2004, S. 170–178.



Vordergrund ist als eigenes Gegenstandsfeld unter Einsatz von Lavierungen und Verschattungen dem Prospekt in seiner ganzen Breite vorgelagert. Es entsteht ein Einheitsraum, in dem die Zone zwischen dem Vordergrund als einer Art Bühne und dem eigentlichen Motiv, der Stadtvedute, gewissermaßen eingefaltet ist. Es handelt sich zumeist um leicht abschüssiges Gelände mit Kornfeldern, flachen Gewässern, die, wie im Fall von Mantua, mit einer Brücke überspannt sind. Dieser Einheitsraum unterscheidet sich grundlegend von der so genannten Weltlandschaft Joachim Patinirs, ebenso wie von der kosmisch anmutenden Reallandschaft Pieter Bruegels.<sup>39</sup> Beide Traditionen imaginieren einen Tiefenraum und eine Welt(an)sicht, die der tatsächlichen Erfahrung in der Natur widerstreitet. Momper's Mantua-Ansicht dagegen öffnet sich dem Betrachter wie von selbst als ein Schauspiel, in dem dieser einen eigenen Platz einnimmt. Man könnte geradezu von einer Inversion der Perspektive sprechen, die sich aus der Natur auf den Betrachter überträgt, ihn vereinnahmt. Zugleich bleibt die Stadtlandschaft reiner Prospekt, bloße Lichterscheinung, was durch den offenen Kontur der Linien, die sich in einzelne Punkte auflösen scheinen, verstärkt wird. So zeigt auch die *Ansicht von Mantua* im Sinne von Roland Barthes „nichts als Ausdehnung“<sup>40</sup>, reine Oberfläche.

In seinem kanonisch gewordenen Perspektiv-Aufsatz von 1924/25 hat Erwin Panofsky in Abgrenzung zur geometrischen Erschließung des unendlichen Raumes das Gegenbild eines „psychophysiologischen Raumes“ skizziert.<sup>41</sup> Die exakte perspektivische Konstruktion negiere, so Panofsky, den „Unterschied zwischen Vorne und Hinten, rechts und links, Körper und Zwischenmedium (Freiraum), um die Gesamtheit der Raum/Teile und Raum/Inhalte in einem einzigen ‚Quantum continuum‘ aufgehen zu lassen [...]“.<sup>42</sup> Im Unterschied dazu hat Momper mit seiner Mantua-Ansicht einen „psychophysiologischen Raum“ kreiert, der den subjektiven Standpunkt des Betrachters verortet und zugleich den Zeichner in der Landschaft festhält. Dessen Positionierung ist Teil einer Inszenierung des Zeichenaktes selbst. Der Zeichner im Bild kann die Szene hinter sich nicht wahrnehmen, die der tatsächliche Zeichner von seinem Standpunkt aus überblickt.<sup>43</sup> Zugleich aber können wir unseren Blick auf die uns dargebotene Stadtanlage in jenes gefaltete Zeichenblatt hinein fantasieren, das der Zeichner

39 Vgl. W.S. GIBSON, *Mirror of the Earth. The World Landscape in Sixteenth-Century Flemish Painting*, Princeton 1989, S. 3–16, Kap.: *Pregnant with Whole Provinces. Joachim Patinir*, ferner S. 60–75, Kap.: *The Culmination: Pieter Bruegel the Elder*.

40 BARTHES, *Neutrum*, S. 270.

41 Vgl. PANOFSKY, *Perspektive*, S. 101.

42 Über Panofsky zur Relativierung des perspektivischen Standpunktes in ihrer Bedeutung für die italienische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts siehe zuletzt W. KEMP, *Nach Florenz mit Dr. Lacan, Rezension von Hubert Damisch: Der Ursprung der Perspektive*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.07.2010, S. 26.

43 Zum Motiv des Zeichners im Bild siehe zuletzt H.-TH. SCHULZE ALTAPPENBERG, *Disegno. Ich zeichne. Zur Großen Ansicht von Florenz, zum Bild des Zeichners*, in: H.-TH. SCHULZE ALTAPPENBERG/M. THIMANN (Hrsg.), *Disegno. Der Zeichner im Bild der Frühen Neuzeit*, Ausst.-Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Berlin 2007, S. 7–14.

auf seinen Knien hält. Unser Blick verschmilzt gleichsam mit dem Blick des Zeichners vor Ort: Wir sehen, was er sieht, womit es zu einer suggestiven Verdoppelung der Blicke kommt.

Das Format der Mantua-Zeichnung und die erforderliche Cadrierung ermöglicht es, dass die besondere Erfahrung beim Anblick einer Stadtlandschaft, wie sie Montaigne protokolliert hat, in das Medium ‚Zeichnung‘ übertragen oder mit Hilfe des Mediums ‚Zeichnung‘ anschaulich übersetzt werden kann. Denn hält der Betrachter die Zeichnung mit ausgestreckten Armen vor sich, so gewährt ihm dieser Abstand, das gezeichnete Panorama der Stadt wiederum „auf einen Blick, *gleichzeitig*“, anzuschauen (Abb. 5). Die hier unterstellte Konstruktion ähnelt nun jener Perspektiv-Konstruktion von Filippo Brunelleschi, in der ein Spiegel-Bild an die Stelle der wirklichen Anschauung des Baptisteriums trat.<sup>44</sup> Wie die Quellen berichten, hatte Brunelleschi auf einer kleinen Holztafel die Ansicht des Baptisteriums in Florenz gemalt. Durch ein im Schnittpunkt der Fluchtlinien angebrachtes Loch konnte der Betrachter von hinten durch die Tafel auf einen Spiegel schauen, in dem er die seitenverkehrte Ansicht des Baptisteriums sah. Das Spiegelbild stimmte in der Größe genau mit jenem Anblick überein, der sich dem Betrachter von seinem Standpunkt im Raum innerhalb einer festgelegten Perspektivkonstruktion geboten hätte. Das Bild des Baptisteriums vermochte damit idealiter die Stelle des geschauten Bildes einzunehmen. Interessanterweise stößt man im Zusammenhang mit Brunelleschis Perspektivkonstruktion wiederum genau auf jenen Topos, von dem unsere Überlegungen ihren Ausgang genommen haben. So notiert Antonio Manetti, der erste Biograph des Künstlers: „er, Brunelleschi, porträtierte den Bau des Baptisteriums von vorn so, wie man ihn auf einen Blick sieht.“<sup>45</sup> Auch hier kam es also darauf an, dass sich das Bild des Baptisteriums auf einen Blick, eben „gleichzeitig“, dem Betrachter offenbarte.



Abb. 5: Brunelleschi und ich (Carsten Wintermann)

44 Zu Brunelleschi siehe zuletzt H. BELTING, *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2008<sup>2</sup>, bes. Kapitel V.: *Brunelleschis Vermessung des Blicks. Die mathematische Perspektive und das Schauspiel*, S. 180–228.

45 BELTING, *Florenz und Bagdad*, S. 182 f.



## Die Schönheit im Auge des Betrachters

Fassen wir unsere Überlegungen zusammen: Waren die gezeigten Ansichten von Antwerpen und die Rom-Ansichten von Heemskerck in ihrer Ausbreitung zu klein gezeichnet, um den tatsächlichen Eindruck bei der Betrachtung eines Panoramas zu vermitteln, so war die Rom-Ansicht von Wyngarde wiederum zu breit angelegt, um auf einem Blick erfasst zu werden. Erst das von Toeput und Momper gewählte Breitformat gewährt, bei Einhaltung eines gewissen Abstandes der Anschauung, das gleiche Spiel zwischen Kontraktion und Ausdehnung, zwischen dem Blick auf das Detail und dem Blick auf das Ganze, das sich in dem einen Blick, der die Landschaft in einem Bild zusammenzieht, für Momente aufhebt. Nicht die Mimesis allein, die künstlerische Umsetzung eines in der Natur geschauten Landschaftsbildes, sondern erst die Überführung des geschauten Anblicks in ein besonderes Format mag als Voraussetzung dafür angesehen werden, dass der in der Natur gewonnene ästhetische Eindruck auch bei Betrachtung einer gezeichneten Landschaft hervorgerufen oder neu erweckt wird. Zum einen öffnet sich die gezeichnete Landschaft dem Betrachter, wie in der Natur, von sich aus und ohne sein Zutun. Da aber nicht das gezeigte Naturschauspiel für sich anregend, anmutig oder einfach nur schön ist, sondern erst jenes in der Anschauung empfundene freie Spiel von Kontraktion und Ausdehnung und dessen momentane Auflösung in einem Blick, eben die Aufhebung des Widerstreits von ‚Einzelheit/Ganzes‘, vermag auch die gezeichnete Landschaft beim Betrachter ein Gefühl hervorzurufen, das der Grund und zugleich der Garant dafür ist, das Panorama als schön oder anmutig zu bezeichnen. Damit aber wäre das beobachtende und betrachtende Individuum in seiner Auseinandersetzung mit der Natur und der Kunst im Sinne einer rein subjektiven Selbstaffektion immer schon auf sich selbst bezogen. Und die bewusste Wahrnehmung dieser Empfindung beim Betrachten einer panoramischen Landschaft wäre dann tatsächlich so etwas wie das Signum der Moderne um 1600 gewesen.

Roland Barthes hat seine Empfindungen bei der Betrachtung des Panoramas vielfach zu beschreiben versucht: Der panoramische Intellekt (wie die Aussicht) verbindet Gegensätze: „Alles ist an seinem Platz [...] die ‚gute Stelle‘, der rechte Platz“<sup>46</sup>, oder: „Der panoramische Intellekt, der den Widerspruch Einzelheiten/Ganzes löst, abschafft: Er sieht alle Details, aber mit einem Blick, *gleichzeitig*.“<sup>47</sup> Michel de Montaigne besaß diesen panoramischen Intellekt und Joos de Momper hat ihn als eine besondere Form des Realitätseffekts für uns zeichnerisch in Szene gesetzt.

---

46 BARTHES, *Neutrum*, S. 279.

47 BARTHES, *Neutrum*, S. 272.



# Die Praxis des Visuellen



*Maria-Theresia Leuker*

## „Der blinde Seher von Ambon“

*Curiositas* in den naturkundlichen Werken des Georg Everhard Rumphius (1627–1702)

Der Heilige Brandan, ein irischer Abt aus dem frühen Mittelalter, unternahm mit Mönchen aus seinem Kloster eine abenteuerliche Seereise. So erzählt es eine Geschichte aus der Mitte des 12. Jahrhunderts, die in deutschen und niederländischen Handschriften überliefert ist. Brandan hatte in einem Buch von den Wundern dieser Welt gelesen: davon, dass es drei Himmel gab, dass sich unter dieser Welt eine andere befinden sollte, wo es Nacht war, wenn hier Tag war, dass es Fische gab, die einen ganzen Wald auf ihrem Rücken trugen, und dass Judas jeden Samstag für einen Tag Urlaub von der Hölle nehmen konnte. Brandan weigerte sich, das alles zu glauben, es sei denn, er könnte es mit seinen eigenen Augen anschauen. Wütend warf er das Buch ins Feuer, dessen Schrift seinen lesenden Augen solche hanebüchene Unwahrheiten vorgegaukelt hatte. Daraufhin besuchte ihn ein Engel Gottes und befahl ihm eine neunjährige Seereise zu unternehmen, um all das, was er nicht glauben wollte, aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Brandan hatte die Sünde des ungläubigen Thomas begangen – er glaubte nur, was er sah, und dafür musste er büßen. Er sah auf seiner Reise viele Wunder, darunter auch alle, die in dem verbrannten Buch standen.

Eines Tages begegnet er einem Männlein, das auf einem Blatt sitzend auf dem Meer treibt. Mit einem kleinen Napf schöpft es Wasser, um so Tropfen für Tropfen zu messen, wie viel Wasser im Meer ist. Als Brandan den kleinen Mann auf die Sinnlosigkeit seines Tuns hinweist, bekommt er zur Antwort, dass es ebenso unmöglich ist, auf diese Weise die Wassermenge des Meeres zu messen, wie es für Brandan unmöglich ist, alles Wunderbare, das Gott auf dieser Erde geschaffen hat, mit eigenen Augen anzusehen. Letztlich ist Brandan wiederum darauf verwiesen zu glauben, und zwar auch das, was er nicht sehen kann. Seinem Wissens- und Erkenntnisdrang werden Grenzen gesetzt, die er auch akzeptiert: Er beendet seine Reise und kehrt geläutert nach Hause zurück.<sup>1</sup>

---

1 *De reis van Sint Brandaan. Een reisverhaal uit de twaalfde eeuw*, hrsg. von W. WILMINK/W.P. GERRITSEN, Amsterdam 1994, Verse 2069-2110, S. 130, 132. Siehe auch B. HAUPT, *Wahrheit und Augenlust der Bücher. Zu Brandans ‚Reise‘*, in: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 115 (1996), S. 321–337.

## Die Umwertung der *curiositas*

Die Geschichte der Reise des Heiligen Brandan stellt die im Mittelalter vorherrschende Einstellung zur *curiositas*, zur Leidenschaft des Erkennens und des neugierigen Sehens, dar. Während die *curiositas* in der Tradition der Kirchenväter als übermäßige Neugierde auf die Geheimnisse der Natur verurteilt wird, gilt die *admiratio*, das gläubige Staunen über Gott und die Wunder seiner Schöpfung, als angemessene christliche Haltung. Bis in die frühe Neuzeit hinein wird die *concupiscentia oculorum* kritisiert, die von Augustinus so bezeichnete ‚Lust der Augen‘. Er betrachtete sie als verderbliche Gier nach immer neuen sinnlichen Eindrücken, durch die der Mensch der Äußerlichkeit der Welt verfällt und den ersten Schritt zur Todsünde des Stolzes vollzieht.<sup>2</sup>



Abb. 1: CESARE RIPA, *Curiosità*, 1618

Eine ablehnende Haltung der *curiositas* gegenüber spricht auch aus der Darstellung der ‚Curiosità‘ in Cesare Ripas berühmtem ikonologischen Handbuch, das erstmals 1593 erschien (Abb. 1). Die Allegorie der *curiositas* ist eine geflügelte Frau mit einem Kleid, das mit vielen Ohren und Fröschen besetzt ist. Ihr stehen die Haare zu Berge; sie hält die Hände hoch und reckt den Kopf vor. Der erläuternde Text definiert die Neugierde als „eine unordentliche Begierde derjenigen, welche immerdar mehr wissen wollen, als sie sollen, oder ihnen zu kompt.“ Die Frösche gelten als ein Kennzeichen der Neugierde, weil sie große Augen haben. Die Ohren deuten darauf hin, „daß ein solcher vorwitziger Mensch

2 L. DASTON, *Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft*, in: K. KRÜGER (Hrsg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Göttingen 2002, S. 147–177, hier S. 155; L. DASTON, *Neugierde als Empfindung und Epistemologie der frühmodernen Wissenschaft*, in: A. GROTE (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450-1800*, Opladen 1994, S. 35–59, hier S. 38; K. KRÜGER, *Einleitung*, in: KRÜGER, *Curiositas*, S. 7–18, hier S. 12.

auff nichts anders dencke, als wie er immer von andern etwas neues hören möge.“<sup>3</sup>

Am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts ändert sich die Bewertung der Neugierde. Die *curiositas* wird zu einem regelrechten ‚Leitbegriff‘ für eine selbstbestimmte Emanzipation des Menschen aus theologisch fundierten Normen und Wertvorgaben.<sup>4</sup> Staunen und Neugierde, einander bislang als theologisch zulässige *admiratio* und moralisch bedenkliche *curiositas* entgegengesetzt, verbinden sich nun in der Naturphilosophie und der Naturgeschichte zu einer Psychologie des Fragens und Forschens, wie u.a. Lorraine Daston gezeigt hat.<sup>5</sup> Der Wandel in der Bewertung der *curiositas* wird auch durch den Wandel der Gegenstände von Naturphilosophie und -geschichte bedingt. Während sich die wissenschaftliche Aufmerksamkeit im Mittelalter auf das Normale und Offensichtliche richtet, geraten in der frühen Neuzeit vermehrt Wunder, seltsame Erscheinungen und Naturgeheimnisse in den Blick.<sup>6</sup> *Curiositas* wird nun gleichbedeutend mit dem durch das Besondere ausgelösten Entzücken, das in Staunen und Neugierde mündet.

Francis Bacon betont im *Novum organum*, seinem Entwurf einer Erneuerung der Naturphilosophie, man müsse sich auf Einzelfälle in der Natur beziehen und versuchen, sich mit den Dingen selbst vertraut zu machen.<sup>7</sup> Die Autopsie, die aufmerksame, vor allem visuelle Wahrnehmung, gilt von nun an als Grundvoraussetzung wissenschaftlicher Erkenntnis.

Der Heilige Brandan hatte noch im gläubigen Staunen über die Wunder der Schöpfung verharrt und war auf göttliches Geheiß hin mit seinem Schiff in den Heimathafen zurückgekehrt. In der frühen Neuzeit hingegen lösen sich die Entdecker im wörtlichen und im übertragenen Sinne von den mittelalterlichen Restriktionen der *curiositas* und damit von der religiösen Vorschrift „Non plus ultra“ – bis hierher und nicht weiter – wie es das Frontispiz von Francis Bacons *Instauratio magna* (1620) versinnbildlicht (Abb. 2). Mit dem kühnen Entwurf eines ‚großen Neubaus‘ wollte Bacon die gesamte Wissenschaft auf eine neue, neuzeitliche Basis stellen. Auf dem Titelblatt ist ein Schiff dargestellt, das die mythischen Säulen des Herkules passiert, die bekanntlich an der Straße von Gibraltar lokalisiert wurden. Sie markierten nach mittelalterlicher Vorstellung die Grenzen der bewohn- und verstehbaren Welt. Dass es sich bei der Fahrt der dargestellten Schiffe um eine Grenzüberschreitung handelt, unterstreicht auch die Inschrift unterhalb der Säulen, ein Zitat aus dem biblischen Buch des Propheten

---

3 Die Zitate stammen aus einer 1670 erschienenen deutschen Übersetzung: C. RIPA/L. STRAUB (Übers.), *Erneuerte Iconologia oder Bilder-Sprach: Worinnen Allerhand anmuhtige Außbildungen von den fürnehmsten Tugenden Lastern menschlichen Begierden (...)*, Bd. 2, Frankfurt am Main 1670, S. 75 f.

4 KRÜGER, *Einleitung*, S. 15.

5 DASTON, *Die Lust an der Neugier*, S. 158.

6 DASTON, *Die Lust an der Neugier*, S. 160–162.

7 L. DASTON, *Eine kurze Geschichte der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit*, München 2001, S. 19.

Daniel: „Viele werden es erforschen und große Erkenntnis finden“.<sup>8</sup> Das Bibelzitat ist hier als Motto einer Überschreitung der theologisch gesetzten Grenzen menschlichen Erkenntnisstrebens gewählt. Es dient offenbar der Legitimation des Unterfangens, dem es vorangestellt wird, und zeigt an, dass der Rahmen der christlichen Tradition nicht verlassen werden soll.

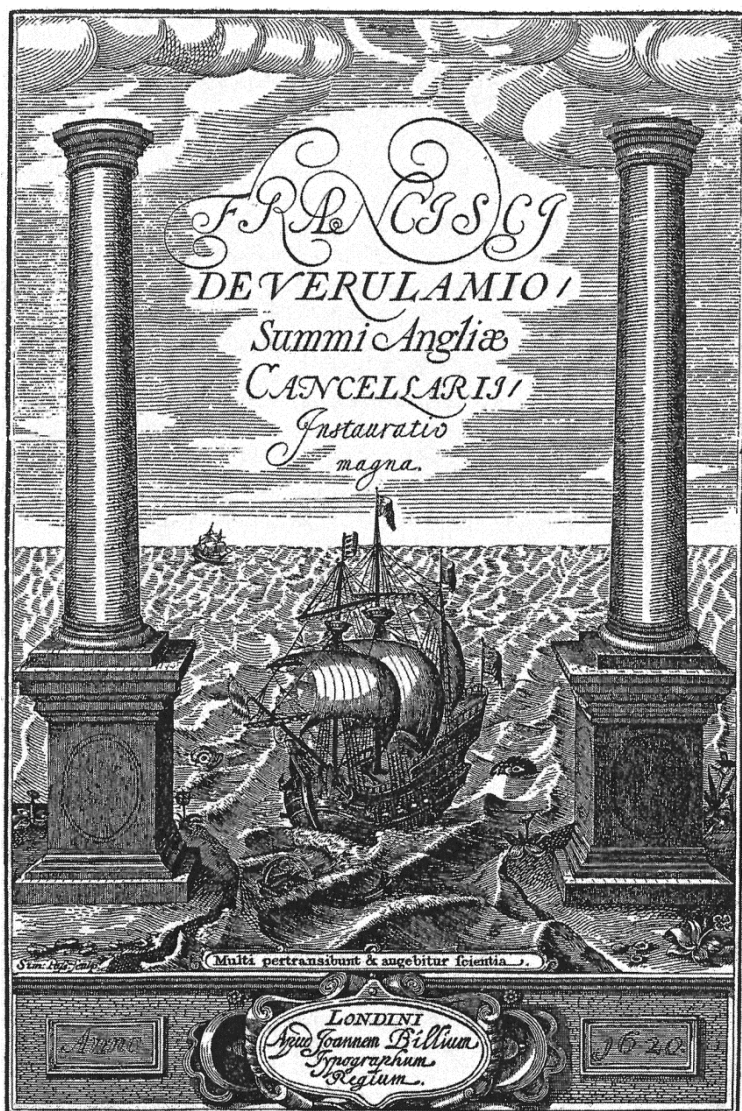


Abb. 2: FRANCIS BACON, *Instauratio magna. Novum organum*, 1620, Frontispiz

8 H. BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1996, S. 396; U.D. GANZ, *Neugier & Sammelbild. Rezeptionsästhetische Studien zu gemalten Sammlungen in der niederländischen Malerei ca. 1550–1650*, Weimar 2006, S. 19. Siehe zu unterschiedlichen Deutungen des Bildes R. KONERSMANN, *Der Schleier des Timanthes. Perspektiven der historischen Semantik*, Frankfurt am Main 1994, S. 278 f. u. C. MIETH: „Multi pertransibunt et augebitur scientia“: Die Inszenierung der Grenzüberschreitung als Begründung der Fortschrittsgeschichte in Francis Bacons *Instauratio Magna*, in: W. HOGREBE u.a. (Hrsg.), *Grenzen und Grenzüberschreitungen. XIX. Deutscher Kongress für Philosophie, 23.-27. September 2002 in Bonn*, Bonn 2002, S. 647–657, hier S. 651. Ganz gleich, ob es sich um ein hinausfahrendes oder zurückkehrendes Schiff handelt, konnotiert das Bild die Grenzüberschreitung menschlichen Erkenntnisinteresses.



## Sehen und Blindheit

„Viele werden es erforschen und große Erkenntnis finden“: Dies ist die Losung, unter der die neuzeitlichen Entdecker nach Übersee aufbrechen. Sie lassen sich nicht mehr, wie der Heilige Brandan, durch einen göttlichen Befehl vom Vordringen in unbekannte Gebiete abhalten, sondern erschließen, wie Hans Blumenberg es beschrieben hat, neue Räume der Sichtbarkeit.<sup>9</sup>

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts bricht auch Georg Eberhard Rumpf aus Hanau auf. Er verdingt sich bei der Vereinigten Ostindischen Kompagnie und schiffet sich nach Ostindien ein. Dort dient er zunächst als Soldat; dann wechselt er auf eine zivile Position. Er wird auf der Molukkeninsel Ambon stationiert und arbeitet sich bis zum Oberkaufmann hoch. Seine freie Zeit widmet er dem Studium all des Neuen und Exotischen, das er um sich herum sieht: der Ambonesischen Flora und Fauna. Er sammelt Mineralien und Pflanzen, legt einen Garten an und eignet sich durch Befragung der Einheimischen Wissen über Heilkräuter an.<sup>10</sup>

Was die Fauna betrifft, so interessieren ihn insbesondere Schalentiere und Muscheln. Letztere waren damals als Sammelobjekte beliebt und wurden aus Ostindien als Handelsware exportiert. Mit ihnen, den „sichtbaren Vertretern der unsichtbaren Weltferne“,<sup>11</sup> wurden die damals aufkommenden Kuriositätenkabinette ausgestattet. Rumphius versendet ebenfalls Ambonesische Naturalia an Käufer und Gönner in Europa. Er kommt unter anderem einem Bedürfnis reicher europäischer Sammler nach, indem er ein reich illustriertes Kompendium verfasst, das detaillierte Beschreibungen der Schalentiere und Muscheln rund um Ambon enthält.

Im Jahre 1670 erblindet er im Alter von 43 Jahren. Mit Hilfe von Zeichnern und Sekretären, die ihm die Vereinigte Ostindische Kompagnie zur Verfügung stellt, sowie mit der Unterstützung seines Sohnes setzt er seine Arbeit für weitere drei Jahrzehnte fort. Die Nachwelt ehrt ihn mit dem Titel ,Der blinde Seher von Ambon . Die Unterschrift seines von seinem Sohn Paulus Augustus gezeichneten Porträts aus dem *Ambonesischen Raritätenkabinett* (Abb. 3) greift das uralte Paradoxon der außergewöhnlichen Sehkraft trotz oder gerade wegen des Verlustes des Augenlichtes auf: „Obwohl er blind ist, sind die Augen seines Verstandes so scharf, dass niemand besser als er entdeckt oder sieht.“<sup>12</sup>

9 BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, S. 395–400; GANZ, *Neugier & Sammelbild*, S. 21.

10 E.M. BEEKMAN, *Introduction: Rumphius' life and work*, in: G.E. RUMPHIUS, *The Ambonese Curiosity Cabinet*. Translated, edited, annotated and with an introduction by E.M. BEEKMAN, New Haven/London 1999, S. XXXV–LXXVI.

11 GANZ, *Neugier & Sammelbild*, S. 23.

12 „Caecus habens oculos tam gnavae mentis acutos, ut nemo melius detegat aut videat.“

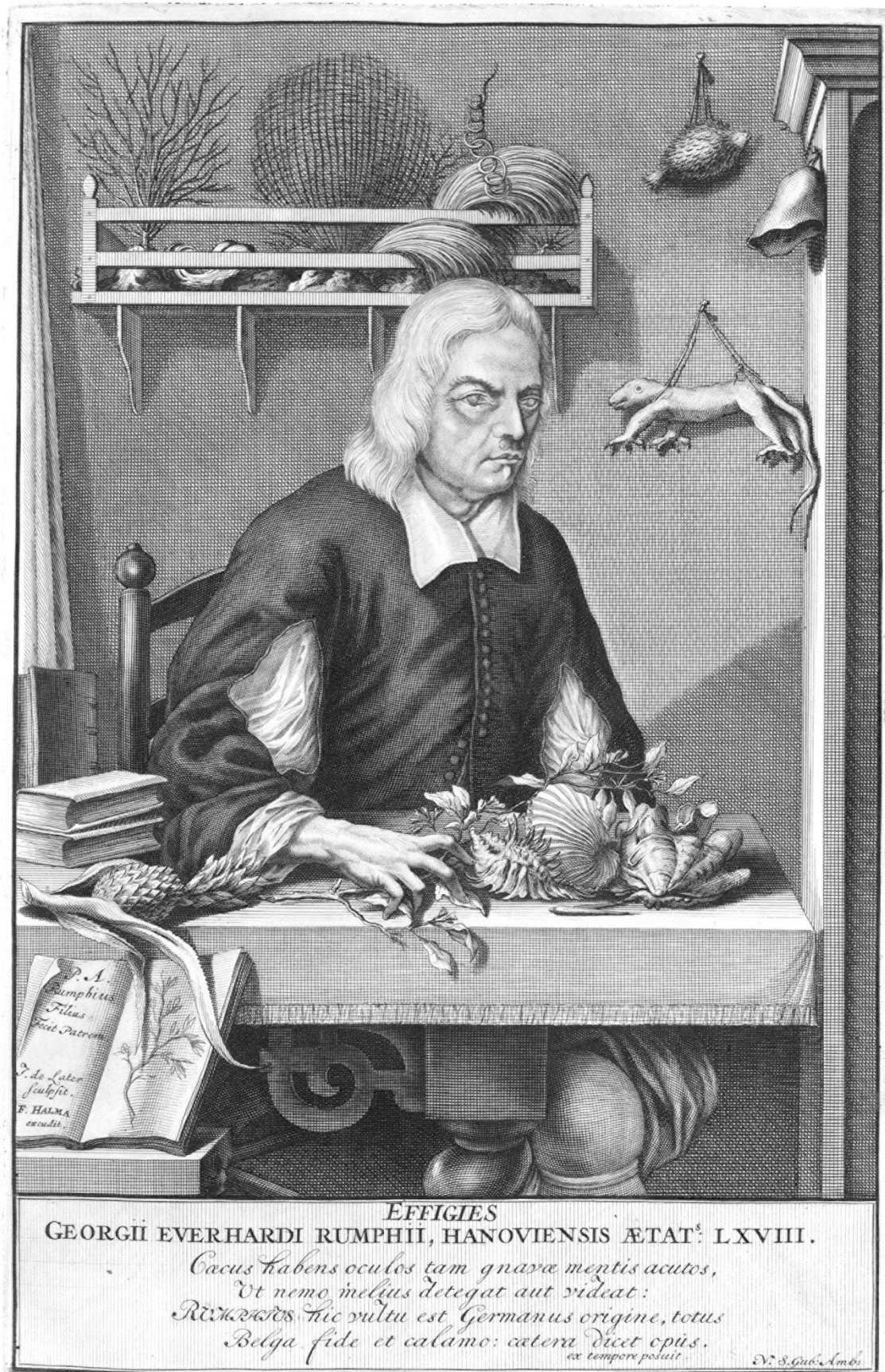


Abb. 3: JACOB DE LATER nach PAULUS AUGUSTUS RUMPHIUS,  
 Effigies Georgii Everhardi Rumphii, Hanoviensis ætatis LXVIII, 1705

Das Sehen als Akt der sinnlichen Wahrnehmung wird hier vom Sehen als Vermögen und Aktivität des Intellekts unterschieden, wobei Letzterem der höhere Wert zugeschrieben wird. Die Trennung von äußerem Sehen und innerer Schau, wobei das zweite die Priorität genießt, begegnet in frühneuzeitlichen Quellen mannigfach. So tröstet der Dichter Constantijn Huygens seine erblindende Freundin Lucretia van Trello in dem Gedicht *Ooghen-troost* (1647), indem er sie dazu ermuntert, ihre nachlassende Sehkraft als besondere Gabe Gottes anzunehmen. Auf diese Weise könne sie schon zu Lebzeiten in kontemplativer Haltung den Blick nach innen wenden und sich so auf den Moment der Erlösung vorbereiten, von dem an sie Gott schauen werde.<sup>13</sup>

Die Unterscheidung zwischen sinnlichem und geistigem Sehen wird freilich nicht nur in einem religiösen Kontext getroffen. Descartes differenziert im Zusammenhang mit seiner Bestimmung philosophischer Urteilsfindung durch Intuition und Deduktion zwischen *cogitatio*, dem methodischen Sehen, und *imaginatio*, der bildlichen Vorstellung. Im Erkenntnisprozess spielt der Verstand die Hauptrolle; die Sinne und das Gedächtnis sind dabei nur „Hilfsquellen des Verstandes“. Descartes führt in diesem Kontext die Metapher des „geistigen Auges“ ein.<sup>14</sup> Auf dieses und auf seine Erinnerung an das mit eigenen Augen Gesehene war Rumphius nach seiner Erblindung jahrzehntelang angewiesen. Als er sein Augenlicht verlor, war seine Materialsammlung weitgehend abgeschlossen. Auf seinem Porträt (Abb. 3) betastet er einige der Naturalien, die er in der *Rariteitkamer* beschreibt. Der Tastsinn tritt hier an die Stelle des Sehens und beglaubigt wie dieses den unmittelbaren Kontakt des Naturforschers mit seinen Objekten. Zwar musste er die Zeichnungen überwiegend von Helfern anfertigen lassen, seine Beschreibungen jedoch, auch wenn sie von Sekretären aufgeschrieben wurden, verbürgen durch ihre Präzision und Detailliertheit die Autopsie als Grundvoraussetzung naturwissenschaftlicher Erkenntnis.

Das Titelblatt der Utrechter Handschrift des Ambonesischen Pflanzenbuchs stellt den Autor als aufmerksam wahrnehmenden und mit Papier und Stift registrierenden Forscher dar und unterstreicht den Rang der *curiositas* als neuen Garant wissenschaftlicher *auctoritas* (Abb. 4). Der Beobachterstatus hebt den Europäer deutlich vom ebenfalls dargestellten Einheimischen ab. Während Letzterer als Teil der Natur erscheint, betrachtet der Wissenschaftler die Natur aus einer Metaperspektive.

13 C. HUYGENS, *Ooghen-troost*, hrsg. v. F.L. ZWAAN, Groningen 1984. Siehe hierzu auch den Beitrag von Jürgen Pieters im vorliegenden Band.

14 A. FLIETHMANN, *Intellektualität, Visualität, Autorität in der Renaissance*, in: W. VOSSKAMP/B. WEINGART (Hrsg.), *Sichtbares und Sagbares*, Köln 2005, S 165–189, hier S. 178.

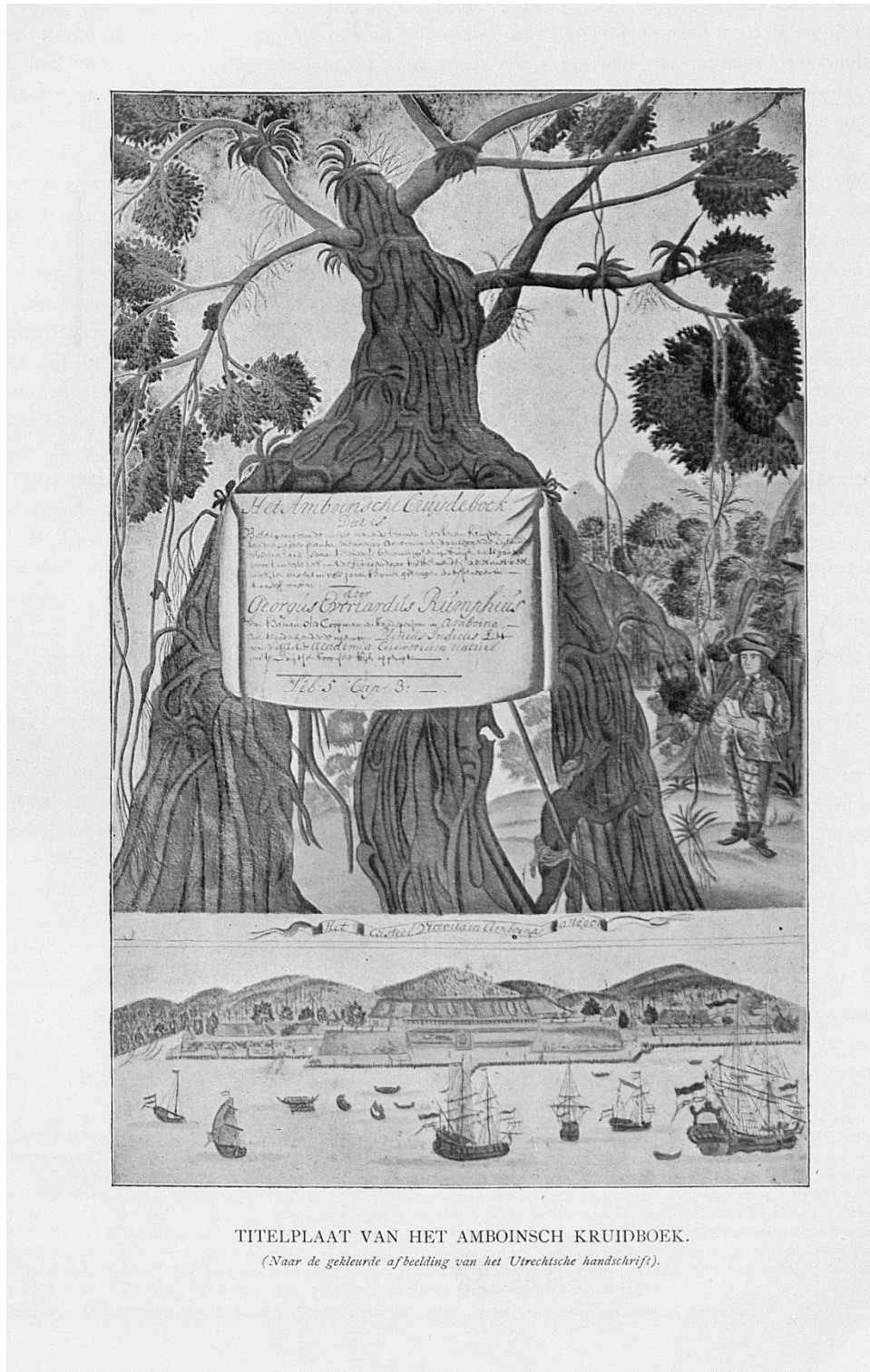


Abb. 4: GEORGIUS EVERHARDUS RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Titelblatt der Utrechter Handschrift

Im Vorwort des *Amboinsch Kruid-boek*, seiner sechsbändigen Beschreibung der Ambonesischen Flora, die erst vierzig Jahre nach seinem Tod gedruckt werden sollte, geht Rumphius auf seine Erblindung ein:

„Mein Werk lag nun ungeordnet, so geschrieben, wie sich mir die Pflanzen täglich zeigten, als es Gott beliebte, nach seinem weisen Ratschluss, wie ich mir sicher bin, und meiner Seligkeit dienlich, mich mit einem betrüblichen Schlag

gegen meine Sehkraft heimzusuchen; just in jenem Jahr, als ich Ambon zu verlassen beabsichtigte und zum letzten Mal, vielleicht allzu eilig und unvorsichtig, alle Strände und Hügel durchkämte, weder auf Beschwerneisse noch brennenden Sonnenschein achtend, der doch in dieser Gegend sehr stechend ist, um eine vollkommene Kenntniss der restlichen Pflanzen zu erlangen. Durch diesen Aufenthalt in der Hitze der Sonne wurde meine Sehkraft so von einer *Suffusio* oder *Cataracta Nigra* (Schwarzer Star, M.-Th. L.) getroffen, dass ich dieselbe binnen drei Monaten völlig verlor. Da lag nun mein unvollendetes *Chaos*, und es bestand keine Hoffnung, dasselbe zu vollenden: (...).“<sup>15</sup>

Fast meint man hier ein Echo des zu Rumphius’ Zeit bereits überholten visualitätskritischen *curiositas*-Diskurses zu vernehmen: Rumphius gibt einerseits eine medizinische Erklärung für seine Erblindung, scheint sie aber auch darauf zurück zu führen, dass er zuviel sehen wollte und Gott ihm deshalb sein Augenlicht nahm. Ganz ähnlich argumentiert Huygens fünfzig Jahre zuvor mit seiner satirischen Serie von in unterschiedlicher Hinsicht Blinden in *Ooghen-troost*, dass es sündig sei, wenn der Mensch sich von den äußeren Erscheinungen der Welt blenden lasse.<sup>16</sup> Wenn Rumphius sich überzeugt zeigt, dass seine Erblindung seiner Seligkeit dienlich sei, so bezieht er sich damit auf die eschatologische Perspektive der *visio Dei*, das bereits vorgestellte zentrale Trostargument in Huygens’ Gedicht.

Durch die theologischen Verweise in seinem Vorwort gibt Rumphius seinem Werk eine Rahmung, die auf die Tradition der humanistischen *philosophia moralis* verweist. Mit seinen Objektbeschreibungen im Band selbst löst er sich jedoch vollständig aus diesem Kontext. Nirgends sind dort moraldidaktische, exemplarische oder allegorische Deutungen anzutreffen, wie sie in humanistischen naturkundlichen Darstellungen üblich waren.<sup>17</sup>

Rumphius’ *curiositas*-kritische Stellungnahme kann im Übrigen nicht nur als rückwärtsgerichtet, sondern auch als vorausweisend auf den Aufmerksamkeitsdiskurs des 18. Jahrhunderts gelesen werden. Die monomanisch fokussierte

---

15 „Het zelve werk nu lag zonder ordre, als zynde beschreven, zo als my de planten dagelyks voorquamen, wanneer ’t God belieft heeft, gelyk ik my verzecker, na zyn wyzen raadt, en tot myn Zaligheid dienende, my met een droevig toeval aan myn gezigt te bezoeken; juyst in dat jaar, wanneer ik Amboina meende te verlaten, en voor ’t laaste (sic!), misschien al te haastig en onvoorzigtig, alle stranden en heuvelen doorkroop, geen ongemak nog Sonne-brand, die dog in deze gewesten zeer vinnig is, agtende, om een volkomen kennisse der resterende kruiden te bekomen. Door dit wandelen in de hitte der Sonne wierd myn gezigt zodanig getroffen met een *Suffusio* of *Cataracta Nigra*, dat ik in drie maanden ’t zelve genoegzaam verloor, daar lag nu myn onvolmaakte *Chaos*, en geen hoop was ’er van ’t zelve te voltoyen: (...).“ G.E. RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Bd. 1, Amsterdam 1741, *Voorrede aan den leser*. Die deutsche Übersetzung dieses und aller weiteren Zitate stammt, wenn nicht anders angegeben, von der Verfasserin.

16 Siehe den Beitrag von Jürgen Pieters im vorliegenden Band.

17 Siehe M.-Th. LEUKER, *Im Buch der Natur lesen. Antikerezeption im Werk von Georg Everhard Rumphius*, in: D. BOSCHUNG/E. KLEINSCHMIDT (Hrsg.), *Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung*, Würzburg 2010, S. 243–268.

Aufmerksamkeit gilt in dieser Zeit als antisozial und moralisch tadelnswert und darüber hinaus als schädlich für die Gesundheit. So führt der Schweizer Arzt Samuel Tissot 1768 in einer Abhandlung über die Krankheiten von Gelehrten als warnendes Beispiel den Forscher Bonnet an, der durch die Beobachtung winziger Insekten erblindet sei.<sup>18</sup>

### *Curiositas* als staunendes Sehen und mühevollen Arbeit

Seiner Beschreibung von Muscheln, Schalentieren und Mineralien der Molukken gab Rumphius den Titel *Amboinsche Rariteitkamer, Ambonesisches Raritätenkabinett*. In der Tat handelt es sich bei dem Kompendium um das mediale Äquivalent einer Naturaliensammlung, die ja auch als ‚Wunderkammer‘ oder ‚Kuriositätenkabinett‘ bezeichnet wurde. Die Objekte in diesen Kabinetten wurden von Krzysztof Pomian als Zeichenträger (Semiphoren) definiert, mittels derer die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem überwunden werden konnte.<sup>19</sup> Dieselbe Funktion kann dem Raritätenkabinett in Buchform von Rumphius zugeschrieben werden. Die rhetorische *enargeia* der sprachlichen Beschreibung stellte in Kombination mit den Abbildungen der beschriebenen Objekte den europäischen Lesern/Betrachtern eine geschlossene Wissensordnung vor Augen, in der sie den entgrenzten Makrokosmos als überschaubaren Mikrokosmos wahrnehmen konnten.

Es liegt nahe, dass *curiositas* als staunendes und neugieriges Sehen in diesem Buch thematisiert wird. In seiner Widmung an den Sammler Hendrik D’Acquet, Doktor der Medizin, Bürgermeister von Delft und einer seiner Gönner, umschreibt Rumphius seine Vorarbeiten zum Zustandekommen des Buches:

„Ich nenne das Werk (...) *Ambonesisches Raritätenkabinett*, da es überwiegend von solchen Seltenheiten handelt, die in der Ambonesischen See oder an den Stränden der benachbarten Inseln gefunden werden und von mir mit vielen Mühen und Kosten während meines langjährigen Aufenthaltes auf Ambon sorgfältig gesammelt und aufbewahrt worden sind; (...) neben vielen anderen Natur- und Kunstschönheiten, die den Betrachtern eher zum Staunen als zur Befriedigung gereichen.“<sup>20</sup>

Bezogen auf sich selbst kennzeichnet Rumphius die *curiositas* als mühevollen Arbeit; bezogen auf seine Rezipienten, die Leser des Buches und die Betrachter

18 DASTON, *Eine kurze Geschichte*, S. 45.

19 K. POMIAN, *Sammlungen – eine historische Typologie*, in: GROTE (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo*, S. 107–126. Siehe auch GANZ, *Neugier & Sammelbild*, S. 23.

20 „Ik noeme ’t werk, Ed. Achtb. Heer, *de Amboinsche Rariteitkamer*, vermits het meest handelt van zulke Zeldzaamheden die in de Amboinsche zee, of aan de stranden der naburige Eilanden gevonden worden, en door my met veele moeite en kosten, in myn langwylyg verblyf op Amboina, zorgvuldig verzamelt en bewaart zyn; (...) nevens zoo veele andere natuurlyke en konstige frayigheden, die den aanschouweren eerder tot verwonderinge, dan tot ver zadiging strekken.“ G.E. RUMPHIUS, *D’Amboinsche Rariteitkamer*, Amsterdam 1705, *Opdragt*.

einer Naturaliensammlung, jedoch als lustvoll: Das Betrachten löst Staunen aus und keine Befriedigung; das Staunen weckt also Neugierde auf immer mehr und andere Kuriositäten.<sup>21</sup> Etwas weiter schreibt Rumphius:

„Wir haben das Werk in der Regel mit kunstvollen Drucken geschmückt, die, wie wir hoffen, dem Auge der Liebhaber (...) angenehm sein werden. (...) diese Beschreibung (...) wird den Europäern nicht unschmackhaft vorkommen, weil darin solche Seltsamkeiten der Natur gezeigt werden, die in der Regel nicht bekannt sind und den Kennern bei sorgfältiger Betrachtung (wobei sich keine geringen Beweise von Gottes Macht und Weisheit zeigen) ein besonderes Vergnügen verschaffen (...).“<sup>22</sup>

Auch hier fallen neben dem physiko-theologischen Akzent, den Rumphius durch den Verweis auf Gott setzt, wieder die positiv konnotierten Begriffe auf, mit denen Rumphius die Reaktionen der Rezipienten seines Werks antizipiert. Sie stehen im Kontrast zu der mühevollen Arbeit, die das forschende Sehen, Sammeln und Beschreiben für ihn bedeutet haben. Rumphius verwendet hier das Konzept der visuellen Neugierde in zwei verschiedenen Bedeutungen, die Lorraine Daston zwei verschiedenen historischen Phasen des *curiositas*-Diskurses zuordnet. Während im 17. Jahrhundert die Neugierde in die Nähe des Staunens, des Entzückens und der Lust gerückt sei, hätten die Autoren des 18. Jahrhunderts zunehmend die anstrengende Seite der Neugierde betont.<sup>23</sup> Schon im Wort *curiositas* ist ja *cura* enthalten: Fürsorge, Besorgtheit oder Mühe, die einem Gegenstand entgegengebracht werden.<sup>24</sup> Aufmerksamkeit galt nun als Schwerstarbeit, Wissbegierde wurde mit Fleiß verbunden. Als ernsthafter Wissenschaftler profilierte sich derjenige, der edle Neugier durch den Gebrauch der Aufmerksamkeit in Arbeit und beharrliche Beschäftigung umwandeln konnte.

Sich vor diesem Hintergrund auf eine eindeutige Interpretation von Rumphius' Widmung festzulegen, ist problematisch. Folgende Deutungsansätze erscheinen plausibel: Zum einen kann es sein, dass die ältere und die neuere Semantik der *curiositas* einander überlagern. Zum zweiten kann es der Rhetorik des Widmungstextes geschuldet sein, dass Rumphius seine mühevollen Arbeit herausstreicht, die er geleistet hat um seine Leser zu entzücken. Drittens kann die Rhetorik der Mühe eingesetzt worden sein, um die beschriebenen Objekte aufzuwerten. Nur seltene und verborgene, also mühevoll zu beschaffende Naturalien verdienten es schließlich, in einem Raritätenkabinett aufbewahrt zu werden. Viertens kann es sich bei der Entgegensetzung von Mühe und Lust um eine wis-

21 DASTON, *Die Lust an der Neugier*, S. 163–168.

22 „Doorgaans hebben we 't werk met konstige Printverbeeldingen versiert, die naar wy hoopen, 't ooge der Liefhebber (...) voldoen zullen. (...) deze Beschryvinge [zal] den Europeanen niet onsmakelyk voorkomen; dewyl' er zulke vreemdigheden der Nature in worden verthoont, die niet doorgaans bekent zyn, en den kenneken, in de naaukeurige beschouwinge (als waarin geene kleene blyken van Godts mogentheit en wysheit zich opdoen) eene byzondere vergenoeginge geeven (...).“ RUMPHIUS, *D'Amboinsche Rariteitkamer, Opdragt*.

23 DASTON, *Neugierde als Empfindung*, S. 51, DIES., *Die Lust an der Neugier*, S. 158–168, 174, DIES., *Eine kurze Geschichte*, S. 39–43.

24 DASTON, *Die Lust an der Neugier*, S. 153.

senschaftssoziologische Differenzierung handeln: Rumphius inszeniert sich selbst als ernsthafter Forscher und setzt sich damit von den Dilettanten, den europäischen Sammlern, ab.

## Erkenntnisstreben und Mühe

Es kann bezweifelt werden, dass der Diskurs des 18. Jahrhunderts über visuelle Neugierde als Mühe wirklich so neu war, wie Daston ihn darstellt. Möglicherweise baute er auf einem schon viel länger etablierten Topos auf, der den Wissensdrang allgemein mit Mühe in Verbindung brachte.

Diese Verbindung von Erkenntnisstreben und Mühe findet sich in einem Emblem aus Johan de Brunes *Emblemata of Zinne-werck* (Abb. 5), dessen Motto lautet: „Die wetenschap vermeerdert, vermeerdert moeyte. Salom.“, „Wer Wissen vermehrt, vermehrt Mühe“. Hier geht es jedoch noch nicht um die *curiositas* im Sinne der visuellen Neugier und der empirischen Wahrnehmung, sondern um Buchgelehrsamkeit. Das Motto ist der Bibel entnommen, dem Buch des Predigers Salomo (Pred. 1,18). Die Subscriptio besteht aus einem Gedicht und einem umfangreichen Prosatext. Lyrisches Subjekt des Gedichtes ist die Raupe, die sich verpuppt, um zum Schmetterling zu werden:

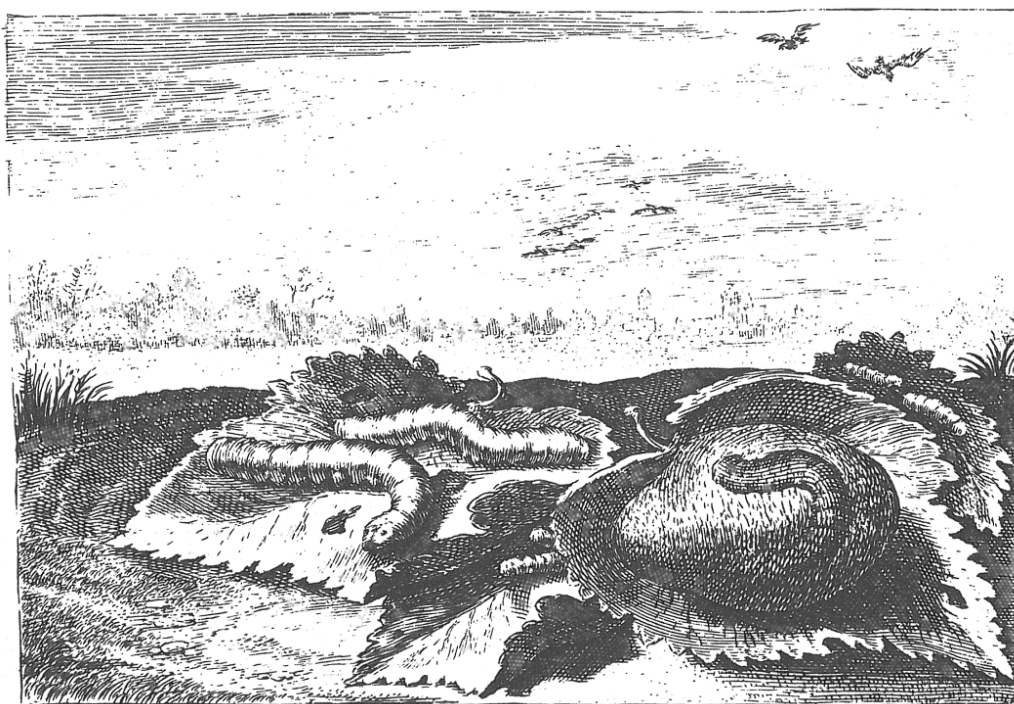


Abb. 5: JOHAN DE BRUNE (DE OUDE), *Emblemata of Zinne-werck*, 1624

„Ich krieche hin und her, ich verzehre mich inwendig: / Zum Nutzen des Menschen opfere ich mich auf. / Mein Werk spinnt mich ganz ein, ich schließe mich darin ein, / Um als neues Tier flugs daraus fort zu fliegen. / Hier sehen diejenigen ihre Gestalt, die nach Gelehrsamkeit jagen: / Sie verzehren Fleisch und Blut,



um anderen zu behagen: / Hier in Gedanken versunken, da wühlen sie im Staub.  
/ Um so, zum Lebensunterhalt, Ehre und Lob zu erlangen.“<sup>25</sup>

Die Raupe fungiert als Emblem des forschenden, Wissen ansammelnden Menschen. In de Brunes erläuterndem Text, der auf das Gedicht folgt, wird die Gelehrsamkeit sowohl in ihren tugendhaften, als auch in ihren lasterhaften Ausprägungen beschrieben. Es gilt, das rechte Maß zu finden.

Die *Pictura* des Emblems ruft durch ihren Gegenstand und seine Darstellungsform den auf visuelle Neugier bezogenen *curiositas*-Diskurs auf. Im Vordergrund sind Raupen und ein Kokon auf Blättern zu sehen; den Hintergrund bildet eine Landschaftsdarstellung. Diese Komposition ist eine für die Emblematisierung typische Darstellungsform. Auffällig ist jedoch die geradezu wissenschaftliche Exaktheit und Detailliertheit, mit der die Raupe in verschiedenen Entwicklungsstadien dargestellt ist.

Wie die Metamorphose der Raupe zum Schmetterling vor sich ging, war ja ein Naturgeheimnis, das erst durch empirische Beobachtung im 17. Jahrhundert gelüftet wurde, unter anderem von Maria Sibylla Merian, die ihre Erkenntnisse in ihren berühmten Zeichnungen festhielt. Ein Beispiel aus ihrem Buch über die Insekten Surinams (Abb. 6) zeigt, wie ähnlich die Darstellungsform ihrer wissenschaftlich exakten und kunstvoll arrangierten Darstellungen der *Pictura* des Emblems von de Brune ist.

---

25 „Ick kruype heen en weer, mijn inghewand ick teere: / Tot nutheyd van de mensch, my zelven ick ontbeere. / Mijn werck my heel verstrickt, daer in ick my besluyt, / Om, zijnd een nieuw gediert, te vliegen flugs daer uyt. / Hier zien sy haer gestalt, die naer geleertheyd jagen: / Zy teeren vleesch en bloed, om ander' te behagen: / Hier in gedacht verwert, daer wroeten sy in t stof, / Om zoo, tot s levens kost, te winnen eer en lof.“ J. DE BRUNE, *Emblemata of Zinne-werck*, Amsterdam 1636, Nr. XXVI, S. 185.

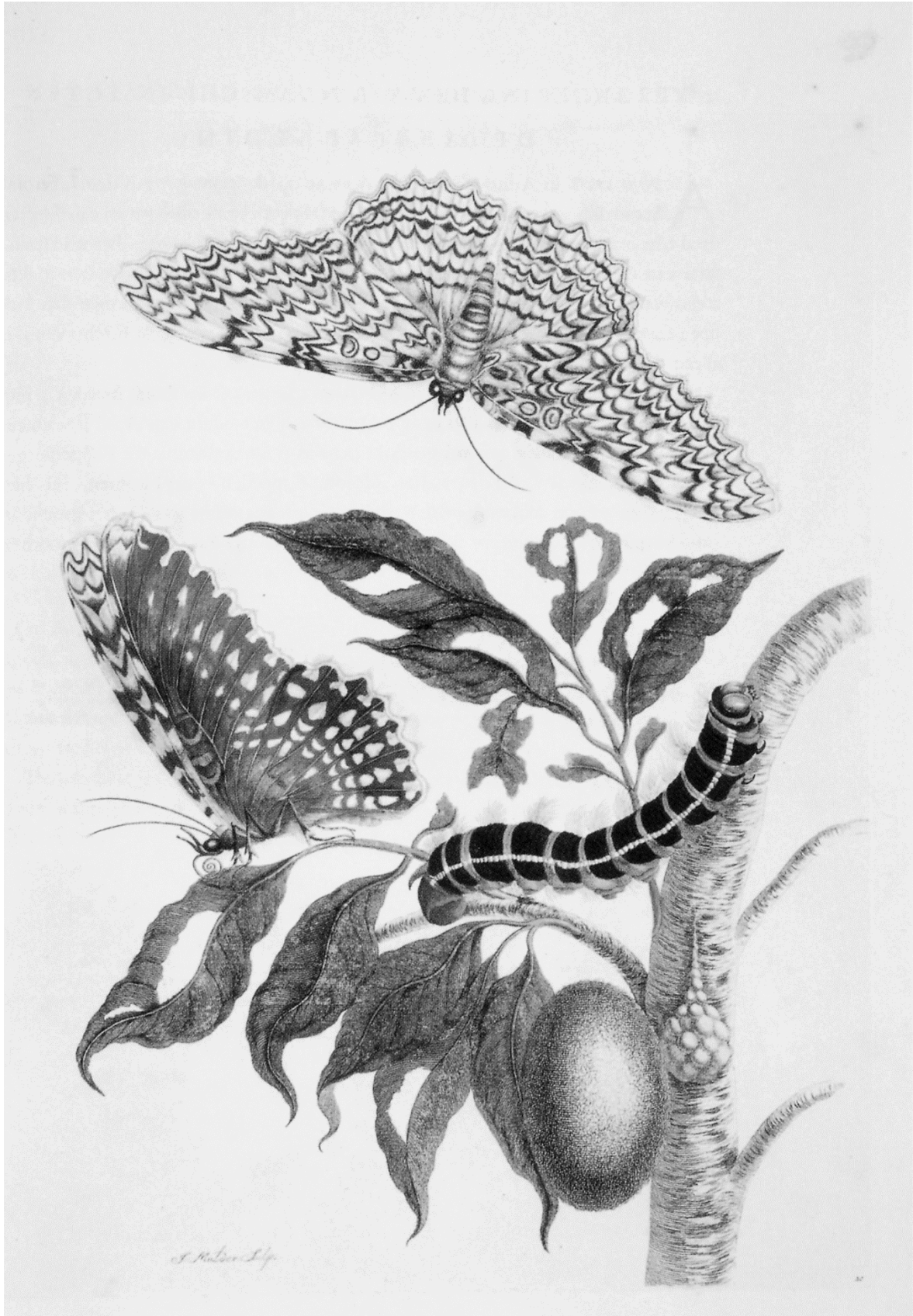


Abb. 6: MARIA SIBYLLA MERIAN, *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, 1705, Abb. XX

Vor diesem Hintergrund kann die Verbindung von Mühe und Erkenntnis, die das Motto herstellt, auch auf die beobachtende Erforschung des bildlich Dargestellten bezogen werden. Die *Pictura* erweist sich als mehrdeutig. Mit der naturwissenschaftlich exakten Darstellung der Metamorphose der Raupe zum Schmetterling auf der Grundlage von Autopsie ist sie der *Subscriptio* voraus, in der die Mühen der Erkenntnis noch allein auf die Buchgelehrsamkeit bezogen werden.

## Wissbegierde und Augenlust

Auch in Rumphius' eigentlichem *opus magnum*, dem *Ambonesischen Pflanzenbuch*, begegnen wir dem Diskurs der Mühe, bezeichnenderweise auch hier, wie beim Emblem von de Brune, verbunden mit einem Verweis auf das Buch des Predigers Salomo. Im Vorwort heißt es:

„Schon wieder etwas Neues, lieber Leser, hervorgebracht von der Wissbegierde und Schreiblust, durch die sowohl gute als auch schlechte Dinge an den Tag kommen, was nicht aufhören wird, solange es Menschen gibt. Unter anderem sind jene Anstrengungen lobenswert, die man unternimmt, um die Werke Gottes in der Natur zu erforschen, von denen der Schöpfer nicht will, dass sie unerforscht und unbesehen liegen bleiben: Dies bezeugt klar der weise Prediger Salomo Kap. I, Vers 13, indem er sagt, dass Gott den Menschen diese schwierigen Tätigkeiten aufgegeben hat, damit sie sich darum kümmern, das ist, um sie beständig an der Arbeit zu halten, auch wenn es mit Kopfzerbrechen und Sorge zugehen müsste. Es ist uns denn auch von unserem Schöpfer auferlegt durch den Geist der Natur, dessen Macht und Führung die Menschen mit Lust gehorchen, wohingegen man sonst den Befehlen der Menschen gemeinhin gezwungenermaßen nachkommen muss.“<sup>26</sup>

Im weiteren Verlauf des Textes verweist Rumphius darauf, dass er die Pflanzen selbst nach dem Augenschein beschreibt, so wie diese sich ihm in seiner Umgebung gezeigt haben, und ihre Kräfte so, wie sie ihm von den klügsten Einheimischen angegeben wurden oder wie er sie im Selbstversuch an sich und seinen Familienmitgliedern ermittelt hat. Die *curiositas* wird hier von Rumphius zum einen als anstrengende und schwierige Arbeit bezeichnet, die Mühe bereitet, und zum anderen mit Lust in Verbindung gebracht. Ihre göttliche Legitimierung

---

26 „Al weder wat nieuws, beminde Lezer, door de weetgierigheit en schryf-lust voortgebragt, waar door zo wel goede, als quade dingen voor den dag komen, en niet ophouden zullen, zo lange 'er menschen zyn. Onder anderen zyn pryswaardig de oefeningen, die men besteed om de werken Gods in de natuur te onderzoeken, die de Schepper niet wil, dat ondoorzocht en onbeschouwt liggen blyven: dit getuigt klaarlyk den wyzen Prediker *Salomon Cap. 1. vers 13.* zeggende, dat deze moeyelyke bezigheden God de menschen gegeven heeft, om haar daar in te bekommeren, dat is, om haar gestadig in 't werk te houden, al zoude het met hoofd-breken, en zorge moeten toegaan. Het is ons dan van onzen Schepper opgelegd door de geest der natuur, welk gezag en bestiering de menschen met lust gehoorzamen, daar men anders de bevelen der menschen gemenelyk door dwang moet nakomen.“ RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek, Voorrede aan den leser.*

erhält sie durch das paraphrasierte Bibelzitat aus dem Buch Prediger oder Kohelet, aus dem gemeinhin vor allem die Wendung „vanitatum vanitas et omnia vanitas“ über die Nichtigkeit des irdischen Daseins geläufig ist.

Auf Vanitas-Stilleben des 17. Jahrhunderts sind häufig Bibeln abgebildet, die beim Buch Prediger aufgeschlagen sind. So verhält es sich auch bei einem Stilleben von Jan van der Heyden (Farbabb. IX), dessen Besonderheit zum einen die Darstellung exotischer Raritäten und zum anderen die Ausweitung der Komposition auf ein ganzes Interieur ausmacht.<sup>27</sup> Es wird gemeinhin als Vanitas-Stilleben interpretiert, wobei nicht nur auf die Bibel, sondern auch auf die Haut des Gürteltieres und das Gemälde der von Aeneas verlassenen Dido, die sich aus enttäuschter Liebe auf dem Scheiterhaufen verbrennen lässt,<sup>28</sup> als *memento mori* verwiesen wird, das an die Vergänglichkeit der versammelten Raritäten in ihrer irdischen Pracht gemahnt.

Es wird jedoch noch ein weiterer Bedeutungszusammenhang aktualisiert. Bei den dargestellten Exotica handelt es sich um einen kostbaren Kabinettschrank aus Mahagoni, verziert mit Schildpatt und Elfenbein, zwei japanische Porzellan-schalen, einen japanischen Spieß und ein japanisches *shakujo*, ein Priesterzeichen. Auffallend ist die Sorgfalt, die der Maler auf die unterschiedliche Beschaffenheit und Farbigkeit der exotischen Luxustextilien verwandt hat: Der italienische Seidendamast, mit dem der Stuhl bezogen ist, der Smyrna-Teppich und die chinesische Seidendecke mit Stickerei – diese Gegenstände und die Art und Weise ihrer Darstellung verweisen auch auf die *curiositas* als Augenlust und als entdeckendes Sehen. Der Verweisungszusammenhang der Wissenschaften und menschlichen Entdeckungen wird besonders deutlich sichtbar, wenn man den Himmels- und Erdglobus, die aufgerollte Landkarte und den aufgeschlagenen Atlas Blaeu einbezieht.<sup>29</sup> An diese Bedeutungsebene lässt sich auch die beim Buch Prediger aufgeschlagene Bibel anschließen. Denn im ersten Kapitel dieses Buches ist nicht nur die Rede von *vanitas*, sondern es findet sich dort als Vers 13 auch der Satz, den Rumphius in seinem Vorwort paraphrasiert: „Und ich richtete mein Herz darauf mit Weisheit alles was unter dem Himmel geschieht zu erforschen; diese mühsame Tätigkeit hat Gott den Kindern der Menschen gegeben,

27 E. MAI (Hrsg.), *Vom Adel der Malerei: Holland um 1700*, Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Dordrecht, Dordrechts Museum, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel 2006/07, Nr. 21, S. 144 f., E. BERGVELT/R. KISTEMAKER (Hrsg.), *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen, 1585–1735*, Ausst.-Kat., Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum 1992, S. 20. Siehe auch den Beitrag von Nils Büttner im vorliegenden Band.

28 Pietro TESTA, *Dido auf dem Scheiterhaufen*, von van der Heyden kopiert nach einem Stich von Giovanni Cesare Testa, siehe Ausst.-Kat. *De wereld binnen handbereik*, S. 20.

29 Der Atlas ist aufgeschlagen bei einem Plan der Festungsanlagen zwischen Bergen op Zoom und Steenberg. Diese Karte stammt aus der zweiten Auflage von Willem und Joan Blaeus *Toonneel Des Aerdriecx* aus dem Jahre 1642, eine der wenigen Karten, bei denen Plan und Text kombiniert sind. Siehe Ausst.-Kat. *De wereld binnen handbereik*, S. 20.

um sich damit zu beschäftigen.“<sup>30</sup> Es ist also zu kurz gegriffen, das Stilleben nur als Warnung davor zu begreifen, sich vom schönen Augenschein des Irdischen blenden zu lassen. Van der Heydens Gemälde feiert zugleich die Sinnlichkeit des Sehens und weckt mit dem Staunen über die Raritäten die Neugierde auf die Wahrnehmung der Welt.

Rumphius hat sich von dieser visuellen Neugierde leiten lassen und nimmt im Pflanzenbuch seine Leser mit nach Ambon. Sie sollen zuerst sehen und lesen, was ihm als erstes ins Auge gefallen ist:

„Da die *Palma Indica* oder *Kokosbaum* gemeinhin denjenigen, die sich von der See her den Ostindischen Inseln nähern, zuerst in den Blick kommt, da sie mit ihrer Krone die anderen überragt, so mag sie mit guten Gründen diesem *Ambonesischen Pflanzenbuch* als Kapitän vorangestellt werden.“<sup>31</sup>

## Das rechte Maß der Neugier

Die Auswahl der Pflanzen für das *Kruid-boek* traf Rumphius – wohl auch im Sinne seines Arbeitgebers – überwiegend nach pragmatischen Erwägungen. Pflanzen mit essbaren Früchten, Gewürzpflanzen und Heilkräuter sind breit vertreten. Es gibt aber auch eine Abteilung mit pflanzlichen Kuriositäten. Hier sind Pflanzen versammelt, die ihre Aufnahme in das *Kruid-boek* vor allem der Tatsache verdanken, dass sie seltsam oder schön aussehen.

Der Artikel über das ‚empfindliche Kraut‘ (Abb. 7) ist von Selbstironie und einer humorvollen Visualitätskritik gekennzeichnet. Rumphius verleiht diesem Gewächs anthropomorphe Züge, indem er auf seine schamroten Blättchen verweist, die das Kräutlein tunlichst den Blicken der Menschen entzieht. An den dünnen Zweigen der Pflanze hängen sehr zarte Blätter, die an der Unterseite leicht purpurfarben sind. „Dieser Purpur ist die Scham dieses Kräutleins, welche

---

30 „Ende ick begaf mijn herte om met wijsheyt te ondersoecken, ende nae te speuren al watter geschiet onder den hemel: dese moeyelicke besicheyt heeft Godt den kinderen der menschen gegeven, om haer daer in te bekommeren.“ *BIBLIA, Dat is: De gantsche H. Schrifture*, Leiden 1637. Die abgebildete Bibel ist einwandfrei als *Statenbijbel* identifizierbar, die 1638 erschienene niederländische Bibelübersetzung der calvinistischen Öffentlichkeitskirche. Auf der aufgeschlagenen Seite steht der bekannte Vanitas-Vers, den das Bild somit wörtlich zitiert. Der von mir zitierte Vers 13 des Buches Prediger steht auf der folgenden Seite. Zwar denotiert das Bild ihn also nicht, es konnotiert ihn aber zweifellos durch den deutlich lesbaren Verweis auf das Buch Prediger in Kombination mit den Gegenständen der Komposition und ihrer Repräsentationsform, die Augenlust und Entdeckerfreude wecken. Es erscheint legitim, hier mit dem literaturwissenschaftlichen Begriff des Anspielungshorizontes zu arbeiten, nach dem ein Sinnbezug auf einen anderen Text nicht nur durch wörtliche Zitate aus diesem, sondern bereits durch die Nennung seines Titels oder anderer Schlüsselwörter hergestellt wird.

31 „Aangesien de *Palma Indica* of *Cocosboom* gemeenlyk ten eersten in ’t gesigt komt den geene, die uyt Zee de Indische Eylanden naderen, met zyn kruyn boven de andere uytsteekende, zo mag hy met reden tot den Kapiteyn van dit *Ambons Kruid-boek* gesteld worden.“ RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Bd. 1, S. 1.

es mit allen Mitteln vor den Augen der Menschen zu verbergen sucht, so dass man ihn nur aus der Ferne sieht oder wenn man die abgebrochenen Blätter mit Gewalt auseinander zieht.<sup>32</sup>

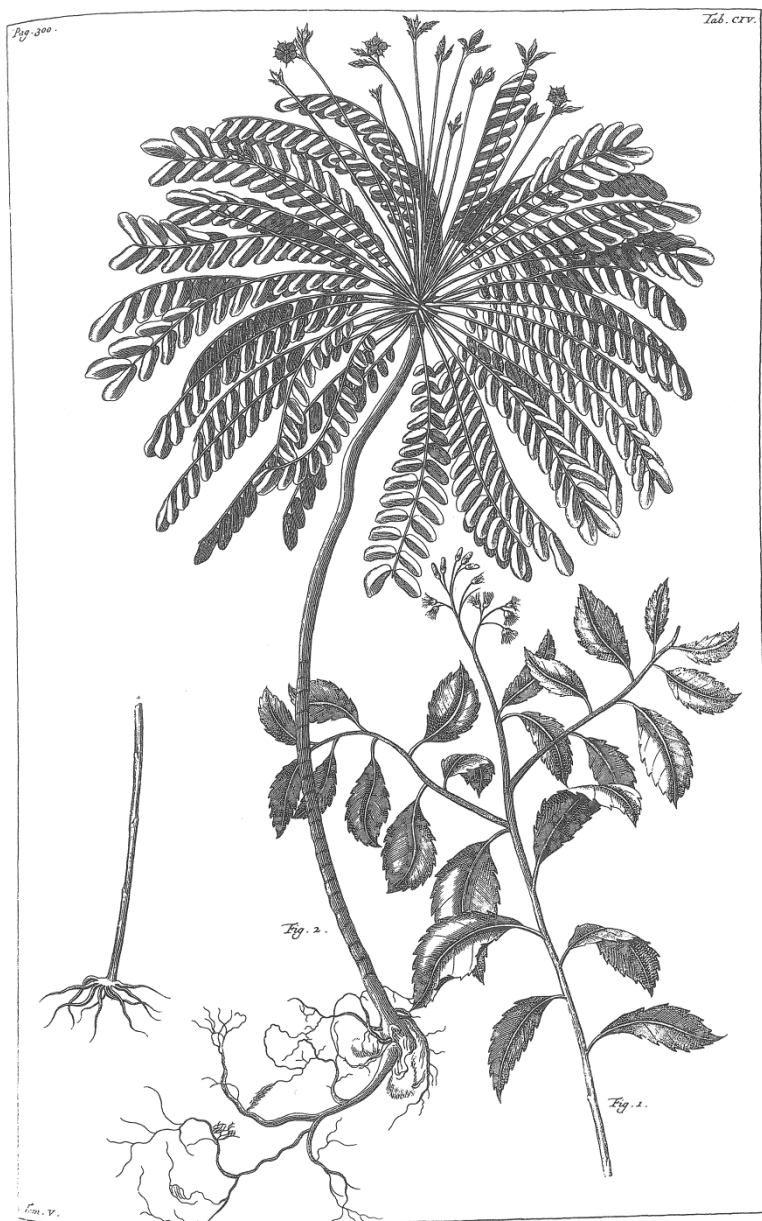


Abb 7: Het Gevoelige Kruid  
(das empfindliche Kraut), in:  
GEORGIUS EVERHARDUS  
RUMPHIUS, *Het Amboinsche  
Kruid-boek*, Bd. 5, 1747

Die reifen Samenkörnchen der Pflanze springen bei Sonnenschein aus ihren Hülsen. Dass demjenigen, der sich der Pflanze nähert und das Aufspringen ihrer Samenkapseln beobachten will, häufig Samenkörner ins Auge springen, inter-

32 „Dit purper is de schaamte van dit kruidje, dewelke het in alle manieren voor der menschen oogen zoekt te verbergen, zoo dat men dezelve niet dan van verre ziet, of als men de afgebrooke met geweld van malkander trekt.“ RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Bd. 5, Amsterdam 1747, S. 301.

pretiert Rumphius als Verteidigung der schamhaften Pflanze gegen neugierige Blicke.

„Wenn es sonst zu nichts diene, so ist es sicherlich wert, es im Garten zu pflegen, um das seltene Meisterstück der Natur zu betrachten und unseren Verstand zu üben. Ich will mir nicht so sehr den Kopf zerbrechen um die Ursache dieser verborgenen Eigenschaft zu ergründen, wie es nach Acosta ein gewisser indischer Philosoph getan hat, der, da er sie nicht herausfinden konnte, darüber verrückt geworden ist.“<sup>33</sup>

Das ‚empfindliche Kraut‘ eignet sich also nach Rumphius vor allem als Gegenstand einer autoreflexiven und selbstkritischen *curiositas*. Die Natur setzt sich gegen eine menschliche Wissbegierde zur Wehr, die von der irrigen Annahme ausgeht, dass die Natur vor ihr keine Geheimnisse haben kann. Das warnende Beispiel des indischen Philosophen lehrt, dass die Neugierde nicht zügellos werden darf, sondern dass der Forschende immer das rechte Maß zu halten bestrebt sein muss.

## Übergangsformen

Rumphius’ Beschreibung des ‚empfindlichen Krautes‘ ist zum einen geprägt von einem modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse, das seine Ergebnisse auf der Grundlage des Augenscheins gewinnt. Zum anderen knüpft dieser Text, wenn auch in ironischer Brechung, an die Tradition humanistischer Naturbeschreibungen mit ihrer Verbindung von *philosophia moralis* und *philosophia naturalis* an, indem er die beschriebene Pflanze zum mahnenden Exemplum des rechten Maßes der *curiositas* stilisiert. Diese Gleichzeitigkeit von Tradition und Moderne ist exemplarisch für den Umgang mit dem *curiositas*-Diskurs in Rumphius’ Werk insgesamt. Wie das Emblem von Johan de Brune, dessen *Pictura* auf die Moderne verweist, während die *Subscriptio* an die Tradition anknüpft, und wie das Stillleben von Jan van der Heyden, das unter Rückgriff auf die überkommene Vanitas-Topik die neue Augenlust feiert, lassen sich Rumphius’ naturkundliche Werke als Übergangsformen im Prozess der Herausbildung der modernen Naturwissenschaften und des damit einhergehenden Wandels des *curiositas*-Diskurses begreifen.

Einerseits verharren sie im traditionellen Rahmen, indem sie sich der göttlichen Legitimation des in ihnen dokumentierten Erkenntnisstrebens vergewissern. Sie überschreiten andererseits die Grenzen des tradierten und religiös fundierten Wissens, um neue Räume des Sichtbaren und Wissbaren zu erschließen.

---

33 „ (...) als ’t anders tot niets diende, zoo is het zeker waard, in de hoven te onderhouden, om het rare meesterstuk der natuure te beschouwen, en ons verstand te oeffenen. Ik wil myn hooft zo zeer niet breeken, om de oorzaak van deze verborgene eigenschap te doorgronden, gelyk na *Acostas* schryven zeker Indiaans Philosoph gedaan heeft, die dezelve niet konnende uitvinden, daarover gek geworden is.“ RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Bd. 5, S. 302.





Bettina Noak

## *Auctoritas* und Imagination

Sichtweisen in Olfert Dappers *Naukeurige beschrijvinge der Afrikaensche gewesten* (1668)

Die „Lesbarkeit der Welt“, um mit Hans Blumenberg zu sprechen, war in der Frühen Neuzeit eines der großen Themen der Naturwissenschaften. Ihre Geschichte ließe sich als eine fortschreitende Emanzipation von der Autorität des ‚Buches der Offenbarung‘ hin zum Lesen im ‚Buch der Natur‘ beschreiben, eine Entwicklung von der *auctoritas* zur Autopsie, zur eigenen Beobachtung natürlicher Phänomene. Hans Blumenberg kennzeichnet diesen Prozess folgendermaßen: „Die entstehende Wissenschaft der Neuzeit hat ihre eigene Rhetorik. Sie bezieht sich vor allem auf zwei Aspekte: auf die Zulässigkeit der Erweiterung des gegenständlichen Horizonts und auf ihr Verhältnis zur Vergangenheit menschlichen Wissens als einer nun weithin diskreditierten Vorgeschichte. In dieser Rhetorik spielen Metaphern wie die der Seefahrt und Entdeckungen unbekanntes Landes, der überschrittenen Grenzen und durchbrochenen Mauern, der mikroskopischen und teleskopischen Optik eine bevorzugte Rolle. Sie zeigen die Problematik der Orientierung in einer Wirklichkeit an, für die standardisierte Maße, Umfangs- und Richtungsvorstellungen fast völlig gefehlt hatten.“<sup>1</sup> Für die Naturwissenschaftler der Frühen Neuzeit galt es jedoch, neben der mächtigen Autorität des ‚Buches der Offenbarung‘ auch jene Autoritäten zu überwinden, die sich seit der Antike der naturwissenschaftlichen Phänomene angenommen hatten und deren Feststellungen lange Zeit als gesichertes Wissen angenommen wurden.<sup>2</sup>

Im vorliegenden Beitrag soll das Thema des frühmodernen wissenschaftlichen Umgangs mit der ‚Wirklichkeit‘ exemplarisch anhand von Olfert Dappers *Naukeurige beschrijvinge der Afrikaensche gewesten (Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa)*, erschienen niederländisch 1668 und deutsch 1670 bei Jacob van Meurs in Amsterdam, untersucht werden (Abb. 1). Die Schrift ist das erste niederländischsprachige Werk, das sich in so umfassender Weise der Darstellung des afrikanischen Kontinents widmete. In diesem Beitrag wird es darum gehen, das von Blumenberg beschriebene Spannungsverhältnis zwischen den überkommenen Autoritäten und den Anforderungen an eine neue, auf Empirie gründende Darstellungsweise in den Naturwissenschaften am Werk des Amsterdamer Autors herauszuarbeiten.

---

1 H. BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt am Main 1981, S. 68.

2 Siehe BLUMENBERG, *Die Lesbarkeit der Welt*, S. 71.



Abb. 1: OLFERT DAPPER, *Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa, Und denen darzu gehörigen Königreichen und Landschaften*, Frontispiz, 1670

## Olfert Dapper und die Quellen seines Afrika-Buches

Olfert Dapper genießt heute vor allem unter Afrikaspezialisten eine gewisse Bekanntheit.<sup>3</sup> Über das Leben des Autors ist nicht viel zu berichten. Er wurde 1636 in Amsterdam in einfachen Verhältnissen geboren; sein Vater war Lijnbaansknecht, also mit der Herstellung von Schiffstauen befasst. Dapper wurde 1658 als Student der Medizin in Utrecht eingeschrieben und taucht in einer Urkunde bereits 1659 als Doktor der Medizin auf. Unklar ist, ob er jemals als Arzt praktiziert hat; in den Listen der Amsterdamer Mediziner fehlt er. Jedenfalls scheint er Gönner im Amsterdamer Patriziat besessen zu haben; eine Verbindung besteht zur Familie Witsen, die für die Geschichte der niederländischen Expansion eine große Bedeutung besaß. Sein erstes Werk, die *Historische Beschrijving der Stad Amsterdam* (Historische Beschreibung der Stadt Amsterdam; 1663) ist

3 Zu Dapper siehe U. BITTERLI, *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“: Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*, München 1976, S. 246–248; U. BITTERLI, *Die Entdeckung des Schwarzen Afrikaners. Versuch einer Geistesgeschichte der europäisch-afrikanischen Beziehungen an der Guineaküste im 17. und 18. Jahrhundert*, Zürich/Freiburg im Breisgau 1980<sup>2</sup>, S. 53–59; A. JONES, *Decompiling Dapper: A Preliminary Search for Evidence*, in: *History in Africa* 17 (1990), S. 171–209.

dem Alt-Bürgermeister Amsterdams, Cornelis Witsen (1605–1669), zugeeignet.<sup>4</sup> Nach dieser Hommage an die Geschichte seiner Vaterstadt widmete Dapper sein weiteres Leben dem Genre der Reisebeschreibungen. Gleichsam als Vorbereitung dazu übersetzte er 1665 den Herodot (*Herodoot van Halikarnassus' Negen boeken der historiën*; Neun Geschichtsbücher des Herodot von Halikarnassos) und schuf damit die erste niederländische Übertragung dieses Werkes. Neben der genannten Afrikabeschreibung veröffentlichte er noch mehrere chorographische Schriften, die sich vorwiegend dem asiatischen Kontinent widmeten. Viele dieser Bücher wurden kurz nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übersetzt, was Dapper auch zu einem bedeutenden Mediator geographischen Wissens im deutschsprachigen Raum werden lässt.<sup>5</sup>

Dappers Informationsvorlagen hinsichtlich seines Afrikabuches waren Gegenstand einer ausführlichen Untersuchung des Afrikanisten Adam Jones. Er hat mehr als einhundert veröffentlichte schriftliche Quellen ausgemacht. Dazu gehörten nicht nur die entsprechenden antiken Schriftsteller (Herodot, Diodor, Flavius Josephus, Plinius, Strabo, Ptolemäus, Eusebius und andere) sondern vor allem Autoren der Frühen Neuzeit, unter denen Caspar Barlaeus, Pierre Davitiy, Johannes Leo Africanus, Jan Huygen van Linschoten, Pieter de Marees, Luys del Marmol Caravajal, Fillipo Pigafetta, Livio Sanuto und Isaac Vossius hier genannt werden sollen.<sup>6</sup> Daneben stützte sich Dapper höchstwahrscheinlich auf

- 
- 4 Über Dr. Cornelis Witsen und seinen Sohn Nicolaas Witsen (1641–1717), den bedeutenden Diplomaten, Naturforscher und Mentor Zar Peters des Großen (1672–1725) siehe P.C. MOLHUYSEN/P.J. BLOK (Hrsg.), *Nieuw Nederlandsch biografisch woordenboek*, Bd. 4, Leiden 1918, Sp. 1473–1479. M. PETERS, *De wijze Koopman: het wereldwijde onderzoek van Nicolaes Witsen*, Amsterdam 2010.
- 5 O. DAPPER, *Gedenkwaardig bedryf der Nederlandsche Oost-Indische Maetschappye, op de kust en in het keizerrijk van Taising of Sina*, Amsterdam 1670, dt. 1675; O. DAPPER, *Asia, of naukeurige beschryving van het rijk des grooten Mogols, en een groot gedeelte van Indiën*, Amsterdam 1672, dt. 1681; O. DAPPER, *Naukeurige beschryving van gantsch Syrie en Palestyn of Heilige Lant*, Amsterdam 1677, dt. 1681; O. DAPPER, *Naukeurige beschryving van Asië: behelsende de gewesten van Mesopotamië, Babylonië, Assyrië, Anatolië, of Klein Asië, beneffens eene volkome beschrijving van gantsch gelukkigh, woest, en petreesch of steenigh Arabië*, Amsterdam 1680, dt. 1681; O. DAPPER, *Naukeurige beschryving der eilanden, in de archipel der Middellantsche Zee, en ontrent dezelve gelegen*, Amsterdam 1688; O. DAPPER, *Naukeurige beschryving van Morea, eertijts Peloponnesus; en de eilanden, gelegen onder de kusten van Morea, en binnen en buiten de golf van Venetien*, Amsterdam 1688.
- 6 Es handelt sich dabei um folgende Werke: C. BARLEUS, *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum...historia*, 1647; dt. 1659; P. DAVITIY, *Le monde*, 1614 etc.; nied.: *Wereld spiegel*, 1621; J.L. AFRICANUS, *Della descrizione dell' Africa*, 1550–59; nied.: A. LEERS, *Pertinente beschryvinge van Africa... getrocken en vergadert uyt de reysboeken van Leo Africanus*, 1665; J. HUYGEN VAN LINSCHOTEN, *Itinerario*, 1595; P. DE MAREES, *Beschryvinge ende historische verhael vant Gout Koninckrijck van Gunea*, 1602; dt. 1603; L. DEL MARMOL CARAVAJAL, *Descripcion general de Affrica*, 1573–99; F. PIGAFETTA, *Relatione del Reame di Congo et delle circonvicine contrade*, 1591; nied.: 1596; L. SANUTO, *Geographia*

unpubliziertes Material, das ihm durch bekannte Kaufleute, politische Würdenträger oder Funktionäre der Westindischen wie der Ostindischen Kompanie zugespielt wurde. Die genauen Informationswege dieser unpublizierten Quellen sind noch nicht erhellt, aber es gibt zumindest einen Anhaltspunkt. In seinem Vorwort nennt Dapper Samuel Blommaert (1583–1651) als einen seiner Gewährsleute. Obwohl es heute umstritten ist, ob Blommaert sich selbst überhaupt in Afrika aufgehalten hat, ist es wahrscheinlich, dass dieser Kaufmann und Direktor (Bewindhebber) der Westindischen Kompanie Dapper mit wertvollen Informationen seiner eigenen Agenten versorgte, die die entsprechenden Handelsreisen, vor allem nach Westafrika, unternahmen.<sup>7</sup> Es ist notwendig, sich vor Augen zu führen, dass Dapper keineswegs über afrikanische Gebiete berichtete, die für die Europäer ‚weiße Flecken‘ gewesen wären. Als sein Afrikabuch erschien, bestanden seit rund zweihundert Jahren Kontakte zwischen Europäern und afrikanischen Völkern südlich der Sahara, die in vielfältigen ökonomischen, militärischen, politischen und religiösen Beziehungen zum Ausdruck kamen. Wie David Northrup unterstrichen hat, war es keineswegs so, dass sich die afrikanischen Gesellschaften und ihre politischen Führer passiv verhielten, sondern sie verfolgten in ihren Beziehungen zu den Europäern eigene politische und wirtschaftliche Interessen.<sup>8</sup> Die große Anzahl von Quellen, auf die sich Dapper stützen konnte, unterstreicht die Intensität dieser wechselseitigen Kontakte.

### *Auctoritas*

Es scheint nahezu symbolisch zu sein, dass sich Dapper vor seinen eigenen Reisebeschreibungen einem Werk wie dem des Herodot gewidmet hat, dessen geographische und historische Erkenntnisse bis weit ins 18. Jahrhundert hinein als gültig angesehen wurden. Dennoch unterstreicht Dapper in der Vorrede zu seinem Afrikabuch, dass die Alten über diesen Erdteil wenig gewusst hätten. Seiner Darstellung nach sind es erst die Portugiesen, später auch die Engländer und Niederländer, die mit ihren Forschungsreisen zum Gewinn neuer Erkenntnisse beigetragen und damit die Autorität der antiken Schriftsteller überwunden haben:

„Durch diese unterschiedliche Schiffahrten hat die spätere Nachwelt eine viel bessere und gründlichere Kundschaft von Afriken erlanget, als die alte Vorwelt jemahls gehabt: weil diese, ausserhalb den Grentzen des Römischen Reichs, und etlichen teilen, welche unter Egipten gehörten, nirgend von wuste, als von seltzamen Wundertieren, und fremden erzehlungen, welche sie darvon gehöhret;

---

*dell' Africa*, 1588; I. VOSSIUS, *De Nili et aliorum fluminum origine*, 1666. Siehe dazu JONES, *Decompiling Dapper*, S. 199–209.

7 Zu Blommaert siehe JONES, *Decompiling Dapper*, S. 179–184.

8 Siehe D. NORTHROP, *Africa's Discovery of Europe 1450–1850*, New York/Oxford 2009<sup>2</sup>.

der gestalt, daß daraus bei den Lateinern dieses Sprichwort entstand: Aus Afrika kommt alzeit was neues.“ (S. 9)<sup>9</sup>

Dapper entlarvt selbst einige der alten Topoi, indem er die in der Antike und im Mittelalter weit verbreiteten Darstellungen zu fremdartigen Völkern – etwa den Hundeköpfigen, den Regenschirmfüßigen und anderen – ins Reich der Fabeln verweist. Auch das Einhorn fällt diesem Wissensdrang zum Opfer; seine Existenz wird bestritten und das Horn dem Nerwal zugeordnet. Hingegen tauchen ‚Drachen‘ an verschiedenen Stellen des Werkes auf, ihre Existenz war in zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Werken gleichsam gesichert.<sup>10</sup>

Dappers Gewährsleute waren selbst Entdeckungsreisende, die die Gebiete, die sie aufsuchten, mit handfesten ökonomischen Interessen verbanden. Diese Begehlichkeiten klingen im Afrikabuch nach, wenn Dapper die Waren beschreibt, mit denen niederländische Kaufleute, aber auch die Einheimischen handeln, wenn er sich zur Beschaffenheit der Küsten und Flussläufe oder zum Charakter der einheimischen Bevölkerung äußert. Gelegentlich wird auch von Auseinandersetzungen mit Handelskonkurrenten, also etwa den Engländern und Franzosen, berichtet.

Dennoch erschöpft sich das Werk keineswegs darin. In seinem Bestreben, eine vollständige Beschreibung des afrikanischen Kontinents zu liefern, nimmt Dapper den Leser mit auf eine imaginierte Reise in die entsprechenden Gebiete, die er ja selbst auch nie mit eigenen Augen erblickt hatte. An die Stelle der alten Ansichten will er so bewusst neue Vorstellungen bei seinen Lesern setzen, die mit dem zeitgenössischen Wissensstand übereinstimmen.

## Imagination

Die Auseinandersetzung mit den überkommenen Autoritäten stellte für die Wissenschaftler der Frühen Neuzeit die Frage neu, wie die eingangs angesprochene Spannung zwischen dem, was gesehen wurde und seiner textlichen Darstellung zu überwinden sei. Dabei spielt die Bildlichkeit im Prozess der Wissenserneuerung eine entscheidende Rolle.<sup>11</sup> Wie die Forschungen von Medizinhistorikern gezeigt haben, kommt gerade der Medizin in diesem Prozess die Funktion einer Leitwissenschaft zu. Den Medizinern musste es darum gehen, die in Sektion oder Experiment erworbenen Kenntnisse einem breiteren Publikum glaubhaft vor Augen zu stellen. Rhetorisch gesehen konnten sie dabei auf die Tradition der

9 Alle Zitate sind der folgenden Ausgabe entnommen: O. DAPPER, *Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa [...]*, Amsterdam 1670, Staatsbibliothek zu Berlin, Bibliothek Diez 2 137.

10 Zu dieser Problematik siehe die ausführliche Studie von B. ROLING, *Drachen und Sirenen: Die Aufarbeitung und Abwicklung der Mythologie an den europäischen Universitäten*, Leiden 2010.

11 Zum Folgenden siehe S. DE ANGELIS, *Darstellungsformen medizinischen Wissens. Einführung*, in: U.J. SCHNEIDER (Hrsg.), *Kulturen des Wissens im 18. Jahrhundert*, Berlin/New York 2008, S. 571–573.

*demonstratio* und der *evidentia in narratione*, im Griechischen auch als *enargeia* bezeichnet, zurückgreifen, worunter man die Erzählweise der Anschaulichkeit verstand, die insbesondere für die Geschichtsschreibung, aber auch die Tragödie in Anspruch genommen wurde. Eine Sache oder ein bestimmtes Ereignis sollte so textlich vorgeführt werden, als spiele es sich vor den Augen des Lesers ab. Die *demonstratio*, das Vor-Augen-Stellen bestimmter naturwissenschaftlicher Sachverhalte, wurde in den entsprechenden Schriften der Frühen Neuzeit nicht nur als rhetorisches Verfahren geübt, sondern beeinflusste auch die Entstehung neuer Visualisierungsstrategien, etwa wenn den Texten Illustrationen zugefügt wurden.<sup>12</sup>

Das Auslösen bildhafter Erfahrungen durch Texte, das in der antiken Rhetorik – etwa bei Quintilian und Cicero – eine bedeutende Rolle spielte, ist mit dem wichtigen Prozess des ‚Sehens vor dem inneren Auge‘ verbunden, den beispielsweise Aristoteles in seiner Schrift *De anima* oder Augustinus in *De trinitate* untersuchen. Es geht dabei um die Beschreibung des Erkenntnisprozesses in der Seele, der über den Dreischritt der *visio*, *imaginatio* und *ratio* erfolgt: Die Seele erschaut bestimmte Bilder vor ihrem ‚inneren Auge‘, kann diese memorieren bzw. imaginieren und kommt aufgrund dessen zur Erkenntnisgewinnung. Dies vergrößert natürlich die Verantwortung des Verfassers von naturwissenschaftlichen Schriften, aber auch seine Macht, denn er kann die *memoria* des Lesers und damit seine Denkfähigkeit entscheidend beeinflussen.<sup>13</sup>

Es ist sicher kein Zufall, dass Olfert Dapper sich gerade als ehemaliger Mediziner der Kunst der Chorographie zugewandt hat. Sein Verfahren bestand wie erwähnt darin, die antiken Quellen nur sehr vorsichtig zu benutzen und vor allem auf Augenzeugen – ihm vorliegende Reiseberichte – zurückzugreifen. In dieser Hinsicht war er keineswegs ein bloßer Kompilator, als den ihn die ältere Forschung dargestellt hat, sondern er versuchte, beim Leser verschiedene visuelle Räume zu erzeugen und diese mit den Bildern der jeweiligen Landschaften, die er zu beschreiben hatte, zu füllen, so dass sie schließlich zu ‚Erinnerungsräumen‘ und ‚Laboratorien der Erkenntnis‘ werden können.<sup>14</sup> Wie er dabei zu Werke ging, soll beispielhaft an seiner Beschreibung des westafrikanischen Küstengebietes, eines übrigens kleinen Teils des Afrikabuches, erläutert werden (Abb. 2).

12 Dazu S. DE ANGELIS, *Demonstratio ocularis und evidentia. Darstellungsformen von neuem Wissen in anatomischen Texten der Frühen Neuzeit*, in: H. SCHRAMM/L. SCHWARTE/J. LAZARDZIG (Hrsg.), *Spuren der Avantgarde: Theatrum Anatomicum*, Berlin/New York 2010, S. 168–193.

13 Siehe dazu A. EUSTERSCHULTE, *Inwiefern die Seele nie ohne Bilder denkt*, Antrittsvorlesung am Institut für Philosophie der Freien Universität Berlin, 02.07.2009.

14 Zu den ‚visuellen Räumen‘ in der älteren Literatur siehe K. STARKEY/ H. WENZEL, *The Visuality of German Courtly Literature*, in: *Oxford German Studies* 37 (2008), S. 130–159, besonders S. 149.



Abb. 2: Karte des westafrikanischen Küstengebietes

## Der geographische Raum

Vor dem geistigen Auge des Lesers eröffnet sich zunächst der geographische Raum, ein großes Schaubild der Fauna und Flora der jeweiligen afrikanischen Landstriche. Dem Autor stehen dabei keinerlei ausgearbeitete wissenschaftliche Instrumente der Pflanzen- und Tierbeschreibung zur Verfügung. Nur für die wenigsten Phänomene existieren europäische Namen, etwa wenn er von den Pflanzen im Lande der Kquoja im heutigen Sierra Leone Reis, Palmbäume oder den Mais als „Türkischen Weizen“ (S. 390) aufzählt, von den Tieren sind beispielsweise Büffel, Stachelschweine oder Zibetkatzen schon benennbar (S. 392–393). Schwierigkeiten bereitet jedoch der Schimpanse, der, wie zahlreiche andere Spezies, mit einem einheimischen Namen (als ‚Morrou‘ oder ‚Worou‘) bezeichnet wird (S. 393) (Abb. 3).



Abb. 3: ‚Schimpanse‘

Die Unmöglichkeit, Gewächse oder Lebewesen mit anderen als den afrikanischen Bezeichnungen zu benennen, unterstreicht die relative Unverfügbarkeit der afrikanischen Natur für die Europäer. Sie steht ihnen feindlich gegenüber und wird lediglich durch die Einheimischen, und dann mit Hilfe magischer Praktiken, die Dapper stets ausführlich beschreibt, beherrscht. Damit aber verliert Dapper wie der ihm folgende Leser eine entscheidende Möglichkeit der Machtausübung und des Sich-Verfügbar-Machens der Welt. Wie sich die realen Europäer nur mit afrikanischen Führern in die Wälder entlang der westafrikanischen Küste wagen konnten, sind auch Dappers Leser auf diese Leitung – durch die Bezeichnungen aus den einheimischen Sprachen – angewiesen.

Nachdem Dapper dem Leser das Bild der einheimischen Berge, Gewässer, Pflanzen und Tiere eröffnet hat, führt er ihn in die afrikanischen Dörfer. Obwohl auch in seiner Darstellung gängige Vorurteile der Europäer gegen die Afrikaner genannt werden („Geilheit“, „Trunksucht“, „diebische Art“, „Götzendienst“), beschreibt er die Einheimischen nicht ohne Sympathie. So heißt es etwa über die Kquoja (Vai) im heutigen Liberia und Sierra Leone:

„Sie seynd freygebig untereinander, halten guhte Nachbarschaft, und helfen einander in allen vorfällen aus. Wan in einem Sterbeause nicht so viel Mittel vorhanden, die Leiche zur Erde zu bestädtigen; dann verschaffet solche einer von den Freunden, oder Bekanten. [...] Aber sie seynd etwas diebisch von ahr; wiewohl sie einander selbst nicht bestehlen, sondern nur die Niederländer. Sonsten fluchen noch schelten sie nicht, und tragen großen Abscheu, ihres nächsten Bluht zu vergiessen. Darbey aber seynd sie gleichwohl nicht ohne Neid.“ (S. 398)

Die imaginierten Räume, die Dapper eröffnet, können demnach von den Europäern (noch) nicht mit eigenen Bezeichnungen gefüllt werden. Soweit sie als ‚Erinnerungsraum‘ dienen sollen, muss sich der Europäer dazu verstehen, sich an den afrikanischen Namen zu orientieren. Erst die wissenschaftliche Revolution des 19. Jahrhunderts wird daran entscheidendes ändern: So wie sich der Kolonialismus nun den gesamten Kontinent unterwirft und die einheimischen politischen Strukturen zerschlägt, so unterwirft sich die europäische Wissenschaft



auch die afrikanische Natur, indem sie sie in ihre neuentstandenen botanischen und zoologischen Systeme einordnet.

## Der politische Raum

Der politische Raum in den westafrikanischen Gesellschaften wird bei Dapper ebenfalls nur sehr eingeschränkt durch ‚weiße Macht‘ bestimmt. In Übereinstimmung mit den Gegebenheiten werden einige Stützpunkte der Portugiesen, Engländer, Franzosen und Niederländer erwähnt, etwa die berühmte Festung São Jorge da Mina. Ansonsten geht es jedoch in erster Linie um die einheimischen Herrscher, die von ihm als „Könige“ bezeichnet werden. Über den „Dondag“, den Herrscher der Kquoja, heißt es:

„Das Ansehen und die Macht des itzigen Quoischen Königes, Flambure, ist vollkommen und unumschräncket. Dan er mag im Rahte, wan eine Sache vorge-tragen ist, und einer oder der andere seine Stimme gegeben, die andern vor-beygehen, und seinem eigenen guthdüncken folgen. Diese vollkommene Macht veruhrsachet, daß er seine Ehre so genau beobachtet; in dem er nicht leidet, daß dieselbe von iemand, wie hoch oder niedrig er immermehr seyn mag, der hin abgeschickt, geschmählet werde. Seine höchste Pracht bestehet im sitzen auf einem Schilde. Damit wil er zu verstehen geben, daß er ein Schirm und Schild des Landes ist, und alle Entpöhrungen und Kriege auf ihn allein ankommen. Sein täglicher Tittel oder Machtnahme ist Dondag, welches so viel heisset, als daß in einem Lande nur Einer ist, der daß Gebiet haben kan.“ (S. 407)

Für Dapper sind die afrikanischen Staaten auch keineswegs geschichtslos, sondern er erläutert am Beispiel der Kquoja ausführlich, wie die zu seiner Zeit dort herrschende Dynastie zur Macht gekommen ist (S. 418–423), wobei er wohl als einziger europäischer Autor der damaligen Zeit auch tiefgründig auf die einheimische mündliche Tradition zurückgreift.<sup>15</sup> Berühmt wurde Dappers Darstellung des Oba von Benin, dessen unumschränkte Macht er nachdrücklich betont:

„Der König von Benin kan auf einen Tag 20000 Kriegsleute zu Felde bringen, und wan es die noht erfordert, wohl achtzig, ja 100000: daher sich alle ümlie-gende Völcker sehr vor ihm fürchten. Sein Heer wird durch einen Feldmar-schalck, der das Obergebiete über die gantze Kriegsmacht hat, und alles nach seinem wohlgefallen, eben als der König selbst, zu tuhn vermag, geführet. Dieser König herrschet mit einer unümschränkten vollkommenen Macht, ja als ein Wütherich; indem er alle seine Unterthanen, wie groß und edel sie seind, Leibei-gene nennet.“ (S. 491)

Dappers Werk enthält eine bekannte Darstellung des Oba von Benin, die bis heute in vielen historischen Darstellungen dieses Königreiches gezeigt wird<sup>16</sup> (Abb. 4).

15 Dazu A. JONES, *Olfert Dapper et sa description de l’Afrique*, in: V. BEAU, *Objets interdits*, Paris 1989, S. 79–80.

16 Vgl. zum Beispiel die große Benin-Ausstellung am Ethnologischen Museum in Berlin-Dahlem im Frühjahr 2008: B. PLANKENSTEINER (Hrsg.), *Benin – Könige und Ri-*



Abb. 4: Der Oba von Benin

Für die Europäer, die etwa den Dondag der Kquoja besuchen wollen, versteht es sich von selbst, das ebenfalls von Dapper geschilderte Hofzeremoniell einzuhalten und die Ehre des Herrschers zu achten. Eine Veränderung des westafrikanischen politischen Raumes durch europäische Machtbilder und Praktiken findet jedenfalls aus Dappers Sichtweise noch nicht statt.

## Der magische Raum

Noch ein größeres Maß an Imagination verlangt Dapper seinen Lesern ab, wenn er sie in die religiöse Vorstellungswelt im Lande Kquoja einführt. Nach seiner Darstellung ist der Raum um die Dörfer von den Totengeistern („Jannanen“) bewohnt, die den Menschen helfen, ihnen aber auch schaden können. Um sie

---

*tuale. Höfische Kunst aus Nigeria*, Wien 2008, S. 8–9. In der Diskussion zu meinem, diesem Artikel zugrundeliegenden Beitrag auf dem Symposium ‚Die sichtbare Welt‘ wiesen Kollegen der Kunstgeschichte darauf hin, dass die Darstellung des Oba sehr an die Bacchus-Tradition auf europäischen Gemälden erinnert, etwa wenn ihm Spielleute und Leoparden vorangehen. Damit wäre der Oba dann vermutlich in ein Licht gerückt, das seine ‚Wildheit‘ und ‚Irrationalität‘ betont.

günstig zu stimmen, opfern sowohl die Einzelnen, zum Beispiel um eine bestimmte Gunst zu erhalten, als auch die gesamte Gemeinschaft, um sich des Schutzes der Ahnen für alle zu versichern. Die Totengeister können direkt in das Leben der Menschen eingreifen und strafen, etwa wenn Uneingeweihte sich ihrem heiligen Bezirk nähern. (S 414–415)

Noch ausführlicher als den Ahnenkult beschreibt Dapper die Initiation der Männer in den Geheimbund „Belli-Paaro“ (S. 415–417). Die Aufnahme fand höchst selten, nur einmal in zwanzig oder fünfundzwanzig Jahren, statt. Dapper unterstreicht ausdrücklich die Vorstellungen der Wiedergeburt: Die Initianden würden getötet, gebraten und dadurch vollkommen verändert, dann mit einem neuen, geheimen Wissen erneut zur Welt gebracht. Wenn die Zeit für eine neue Initiation gekommen war, fingen bereits in den Bund eingeweihte Männer die entsprechenden Kandidaten im Dorf, die durch Schreien und Weinen ihr Entsetzen vor dem bevorstehenden Tod zum Ausdruck brachten. Vorher hatten sich die Initianden von ihren Familien verabschiedet, als ob sie für immer von ihnen scheiden müssten. Sie bewohnten nun ein bestimmtes, dem „Belli-Paaro“ unterstelltes Gebiet, in das sich kein Uneingeweihter, insbesondere keine Frau, wagen durfte. Wer dennoch in die Geheimnisse einzudringen versuchte, wurde von den Geistern des Bundes gefangen genommen und getötet.

In unmittelbarer Nähe des Dorfes entstand somit ein magischer Raum, in dem die ehemaligen Dorfbewohner zu neuen Persönlichkeiten geformt wurden. Die Zeit im Geheimlager dauerte vier bis fünf Jahre. Nur Alteingeweihte des Bundes und die Initianden selbst erfuhren, was sich dort abspielte, auch der König konnte das Geheimlager besuchen. Nach der Einweihungszeit wurden die Initianden in neuerrichtete Häuser in die Nähe des Dorfes gebracht, nun durften sich ihnen auch die Frauen wieder nähern, um sie beispielsweise zu versorgen.

Die Neueingeweihten hatten ihr altes Wissen dann vollständig abgelegt, sie kannten weder ihren alten Namen, noch ihre Familie, noch die Sitten und alltäglichen Arbeiten ihres Dorfes. In alles wurden sie nun von den Lehrmeistern aufs Neue eingeweiht, insbesondere auch in Fragen des Rechts und der Regierung, um später im Rat sitzen zu können. Den Abschluss fand die Initiationszeit mit der Aufführung des ‚Belli-Tanzes‘, nach dessen Ausführung jeder mit seinem neuen Namen vorgestellt wurde und seine Familie wiederum kennenlernte.

Die in den „Belli-Paaro“ Aufgenommenen konnten nun durch das Aussprechen einer bestimmten Beschwörungsformel der Dorfgemeinschaft Gebote und Verbote auferlegen; die Männer des Geheimbundes wurden geachtet und in allen Ratsangelegenheiten gehört. Ehebrecher, Diebe, Zauberer oder andere Gesetzesübertreter wurden im Namen des „Belli-Paaro“ bestraft, der somit über die Einhaltung des Rechtes in der Gemeinschaft zu wachen hatte.

Insoweit erzählt Dapper die Sitten des Bundes ohne jeden wertenden Kommentar. Am Ende kommt er jedoch darauf zu sprechen, dass es sich beim „Belli-Paaro“ um die Ausübung des königlichen Rechtes handelt, dessen Ansehen durch die magische Weihe, die es innerhalb des Geheimbundes erhält, gefestigt wird.

Auch für die Frauen existiert ein entsprechender Bund, „Nesogge“ genannt. (S. 420–421) Für sie wurde – von den Männern des Dorfes – ein Geheimplatz eingerichtet, in das die Mädchen mit zehn oder zwölf Jahren, gelegentlich auch etwas älter, gebracht wurden. Die erste Prüfung der Mädchen in dem drei oder vier Monate währenden Initiationsvorgang war die Beschneidung, die die Initiationsleiterin an ihnen vollzog. Während des Aufenthaltes im Busch gingen die Mädchen und die sie besuchenden Frauen nackt. Später wurden sie bekleidet und der Dorfgemeinschaft wieder mit einem besonderen Bundestanz vorgeführt. Auch sie durften bei ihrem Bund („Noe-Soggo“) schwören, ihr Schwur hatte jedoch, wie Dapper ausdrücklich bemerkt, nicht die rechtssetzende Kraft des Männerschwurs.

Dapper war der erste und lange Zeit auch der einzige, der sich in so ausführlicher Weise mit den Geheimbünden Sierra Leones und damit den westafrikanischen Rechtsvorstellungen auseinandergesetzt hat. Ohne die einheimischen Ansichten herabzuwürdigen, geht es ihm, nach der bildlichen Schilderung der Riten des „Belli-Paaro“, mit ihrer Rückführung auf gesellschaftsstabilisierende Normen jedoch um eine Rationalisierung des Geschilderten. Ob damit die Verfügbarkeit des europäischen Lesers über die einheimischen Kulte erhöht wird und ihm somit ein Überlegenheitsgestus zuwächst, ist eine Frage, die noch zu bedenken wäre.

## Dappers Werk im deutschen Kontext

Dappers Bücher, die, wie erwähnt, auch ins Deutsche übersetzt wurden, stellen eine sehr ausführliche Darstellung fremder Gebiete dar, wie sie im deutschsprachigen Raum der Frühen Neuzeit sonst nicht anzutreffen war. Dennoch konnte der zeitgenössische Leser auch einigen deutschen Schriften Informationen über Afrika entnehmen.<sup>17</sup> Bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts handelt es sich vorwiegend um in niederländischen Diensten stehende Reisende, die auf den Schiffen der entsprechenden Kompanien die afrikanischen Gebiete befuhren. Nach der Jahrhundertmitte wurden auch Dänemark und Brandenburg zu Spielern im westafrikanischen Handel, so dass die Schriften auch die Konkurrenzsituation zu den Niederländern widerspiegeln.

Drei deutsche Vermittler von geographischem Wissen über Afrika, deren Bücher im 17. Jahrhundert gedruckt wurden, seien hier genannt:

Der Schweizer Samuel Brun (1590–1668) besuchte die afrikanische Westküste als Schiffschirurg in niederländischen Diensten zwischen 1611 und 1620. Seine 1624 in seiner Heimatstadt Basel erschienenen Beschreibungen von West-

---

17 Zum Folgenden siehe A. JONES, *Double Dutch? A Survey of Seventeenth-Century German Sources for West-African History*, in: *History in Africa* 9 (1982), S. 141–153; A. JONES, *Still Underused: Written German Sources for West Africa before 1884*, in: *History in Africa* 13 (1986), S. 225–244. Jones hat auch englische Übersetzungen der deutschen Quellen herausgegeben, siehe A. JONES, *German Sources for West African History: 1599–1669*, Wiesbaden 1983.

zentralafrika (Loango, Soyo) sind die einzigen deutschsprachigen Zeugnisse über diesen Raum im 17. Jahrhundert. Bruns Buch wurde zwischen 1625 und 1628 in Frankfurt am Main dreimal auf Deutsch und einmal auf Lateinisch wieder aufgelegt und hat für die Region zwischen Kamerun und Cap Lopez (Gabun) auch Dapper als Quelle gedient.

Michael Hemmersam (1619–1661), ein Goldschmied aus Nürnberg, diente der niederländischen Westindischen Kompanie im Fort Elmina (São Jorge da Mina) zwischen 1639 und 1645. 1663 wurde sein Reisebericht in Nürnberg herausgebracht. Obwohl Hemmersam, im Gegensatz zu Samuel Brun, nur wenig verwertbare ethnographische Information bietet, wurde seine Schrift möglicherweise von Dapper benutzt.<sup>18</sup>

Wilhelm Müller (1633–1673) stammte aus der Nähe von Hamburg und diente im dänischen Fort Frederiksborg in Ghana zwischen 1662 und 1669. Er verfasste eine ausführliche Beschreibung des Volkes der Fetu und ihres Königreiches, einschließlich eines einheimischen Vokabulariums. Sein 1673 in Hamburg erschienenes Werk stand in direkter Konkurrenz zu Dapper, dessen großes Afrika-buch 1670 in deutscher Übersetzung herausgekommen war. Obwohl Müllers Schrift noch zweimal aufgelegt wurde (Nürnberg 1675 und Hamburg 1676) hatte sie wegen des beschränkten Gegenstandes keine nachweisliche Wirkung auf andere Autoren.<sup>19</sup>

Dappers Afrikabuch und auch einige seiner Arbeiten zu Asien wurden von dem Nürnberger Privatgelehrten Johann Christoph Beer (1638–1712) übersetzt, der sich in seiner Heimatstadt mit der Popularisierung geographischen, historischen, theologischen und literarischen Wissens befasste.<sup>20</sup> Er war unter anderem an der Herausgabe der ersten Grimmelshausen-Gesamtausgaben beteiligt und stand verschiedenen Verlagen als Korrektor zur Verfügung.<sup>21</sup> Beer übertrug Bücher aus dem Lateinischen, Italienischen, Französischen und Niederländischen. Geographisches Wissen vermittelte er – neben seinen Dapper-Translationen – durch die Übersetzung der Schrift *Le monde ou géographie universelle* von Pierre Duval (1619–1683).<sup>22</sup> Sein Interesse für die zeitgenössische niederländische Politik bekundete er durch die Übersetzung Mattheus Smalleganges

---

18 Hemmersams Buch wurde 1669 noch einmal als Teil eines ethnographischen Kompilationswerkes neu aufgelegt, nämlich: E. FRANCISCUS, *Guineischer und Americanischer Blumenpusch [...] Nebst beygedrucktem Anhang der hiebey zugleich neuauffgelegten Michael Hemmersams sel. Guineisch- und Westindianische Reisebeschreibung*, Nürnberg 1669.

19 Weitere, spätere Autoren deutscher Reisebeschreibungen über Afrika waren Hans Jacob zur Eich, Otto von der Groeben und Johann Oettinger, Ersterer in dänischen, die beiden anderen in brandenburgischen Diensten.

20 JONES, *Olfert Dapper et sa description de l’Afrique*, S. 76 ordnet die Übersetzung fälschlich Philipp von Zesen zu.

21 Ausführlich über ihn siehe M. KOSCHLIG, *Die simplicianische Arbeit des Johann Christoph Beer (1638–1712)*, in: DERS., *Das Ingenium Grimmelshausens und das „Kollektiv“*, München 1977, S. 297–506.

22 Erschienen in Nürnberg bei Johann Hoffmann und Christian Sigmund Froberger, 1681<sup>2</sup> u.ö.

*Der aus tieffem Schlaff wiedererwachte Niederländische Löw* (1673–1674), eine Darstellung der niederländischen Kriegswirren, insbesondere der Auseinandersetzung mit Frankreich in den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts.<sup>23</sup> Beers Übersetzungen sind stets genau; er greift nicht durch Kommentare oder eigene Vorreden in die Werke der ihm anvertrauten Autoren ein.

Die deutsche Afrikaforschung stand damals noch ganz am Anfang, wenn sie auch – in Gestalt des Äthiopienkundigen Hiob Ludolf (1624–1704) – bereits eine prominente Persönlichkeit hervorgebracht hatte, mit der Dapper selbst im Briefwechsel stand.<sup>24</sup> So kam es vor allem den Werken Dappers, nicht nur über Afrika, sondern auch über Asien, zu, Mittler im Prozess der ethnographischen Wissenserweiterung im deutschen Sprachraum zu werden. Über Dapper erhielt der deutsche Leser, wie bereits erwähnt, auch Zugang zu einer großen Breite bereits vorhandener, frühneuzeitlicher Afrikaliteratur. Es sollte allerdings bis zur Zeit der Aufklärung dauern, dass sich im deutschsprachigen Raum ein tiefergehendes Interesse für jene Landstriche entwickelte.

## Horizontenerweiterungen

Fragt man nach dem Verhältnis von *auctoritas* und Imagination in Dappers Afrikabuch, so ist die eingangs zitierte Meinung Hans Blumenbergs zu bestätigen, dass es dem frühneuzeitlichen Gelehrten um eine Grenzerweiterung seines Horizontes geht. Obwohl Dapper Amsterdam niemals verlassen hat, benutzt er vor allem zeitgenössische Reiseberichte und andere frühneuzeitliche Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts dazu, seine Leser mit Hilfe der Imagination auf eine Reise nach Afrika zu führen. Vor ihrem inneren Auge entstehen die faszinierenden geographischen, politischen und magischen Räume des subsaharischen Afrika, die für Autor wie Leser nur zu einem kleinen Teil benenn- und damit verfügbar sind. Indem er die einheimische Vorstellungswelt beschreibt, ohne ihr ein System europäischer Repräsentationen entgegenzusetzen, erreicht er ein hohes Maß an ethnographischer Wirklichkeitsnähe, das von späteren Forschungen in den entsprechenden Gebieten bestätigt wurde.

---

23 Diese Schriftenreihe wurde fortgesetzt durch J. GRUYBIUS als *Der Verunruhigte Holländische Löw*, 1673–79. Siehe KOSCHLIG, *Die simplicianische Arbeit*, S. 528–529.

24 Die von Dapper angestrebte Zusammenarbeit beider Männer kam aber wohl nicht zustande, vgl. JONES, *Decompiling Dapper*, S. 191.

# Die Rhetorik des Visuellen





*Hans-Joachim Raupp*

## Sichtbare und unsichtbare Welten – nach der Natur und aus der Fantasie

Der Titel des vorliegenden Bandes zitiert – nicht zum ersten Mal<sup>1</sup> – Samuel van Hoogstratens Malerei-Lehrbuch von 1678 und meine Zufügung der ‚Unsichtbaren Welt‘ tut das nicht minder. Mehrfach weist Hoogstraten darauf hin, dass er seinem Buch über die Kunst der Darstellung der sichtbaren Welt ein zweites über die unsichtbare folgen lassen wollte. Sogar im Autorenbild waren – in Probeabzügen erkennbar – zwei Weltkugeln entsprechend beschriftet.

Nach dem Zeugnis seines Schülers Arnold Houbraken war das Manuskript beim Tod Hoogstratens fertig und Houbraken selbst wollte es nach Vollendung seiner *Groote Schouburgh* herausgeben, aber so lange hat er nicht mehr gelebt. Das Manuskript der ‚Unsichtbaren Welt‘ ist verloren, über seinen Inhalt lässt sich trefflich spekulieren<sup>2</sup>, und der Titel ist zum Weitergebrauch freigegeben.

Den beiden ‚Welten‘ als Darstellungsobjekten korrelieren die beiden Darstellungsmodi „nach der Natur und nach der Fantasie“ – „naar het leven / uyt den gheest“. Man kann, darf und muss die Beziehungen austauschbar lassen. Die niederländischen Maler stellen nicht nur die ‚Sichtbare Welt‘ in Landschaft, Stilleben, Alltagsszenen und Porträt – mithilfe von Naturstudien, visuellen Beobachtungen und Lebenserfahrung dar und machen die ‚Unsichtbaren Welten‘ – mythologische und religiöse Historien und Allegorien mithilfe von eigenen und tradierten Erfindungen und Kunstgebilden, Ideal- und Fantasiefiguren sichtbar.

Jeder Kenner der niederländischen Malerei weiß, dass es genauso auch umgekehrt gilt: Naturansichten werden aus der Fantasie und/oder nach Bildtraditionen kreiert: Wenn zum Beispiel der Utrechter Gerrit van Bronchorst um 1660 das Ensemble aus Brunnen und Obelisk von der römischen Piazza del Popolo hinaus in eine arkadische Landschaft aus der Umgebung Tivolis versetzt und damit ein sogenanntes *Capriccio* schafft. Oder wenn Jacob Toorenvliet aus Leiden in einer *Bambocciade* von 1671 den rastenden Wanderer, dem die Füße wehtun, nach dem Modell des antiken *Dornausziehers* posieren lässt.<sup>3</sup>

---

1 Vgl. P. MARIJNISSEN, *De Zichtbaere Werelt. Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands oudste stad*, Ausst.-Kat., Dordrecht, Dordrechts Museum 1992–1993.

2 Alle Informationen und das Angebot der Deutungsmöglichkeiten in: H.-J. CZECH, *Im Geleit der Musen. Studien zu Samuel van Hoogstratens Malereitratat „Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst: Anders de Zichtbaere Werelt“* (Rotterdam 1678), Münster/New York u.a. 2002, S. 57 ff.

3 H.-J. RAUPP (Hrsg.), *Historien und Allegorien. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche Sammlung*, Bd 4, Münster/Hamburg/London 2010, Nr. 7 und Nr. 67.

Hingegen lassen sich Sinnbilder und Ideenwelten in Ansichten konkretisieren, exemplifizieren und vergegenwärtigen, die der aktuellen Wirklichkeit entnommen scheinen. Aus abstrakten Personifikationsallegorien werden oft nur allzu konkrete Genrefiguren, wenn man etwa die Stichfolge der *Fünf Sinne* von Cornelis Cort nach Frans Floris mit der Gemäldefolge der *Fünf Sinne* von Jan Miense Molenaer im Mauritshuis vergleicht.<sup>4</sup>

Genau solchen Kreuz- und Querbeziehungen möchte ich nachspüren und den Blick vor allem auf die dabei sich stellenden künstlerischen Aufgaben, Herausforderungen und Methoden lenken. Ich kann meine Ausführungen praxis- und forschungsnah halten, denn ich hatte in den letzten Jahren das große Glück, zusammen mit mehreren Generationen von Studierenden den Bestand einer großen privaten Sammlung niederländischer Gemälde, der SØR Rusche Sammlung in Oelde, erforschen und ausführlich publizieren zu dürfen. Dem soeben (August 2010) als letzter Band dieses Projekts erschienenen Katalog der Historien und Allegorien sind die wichtigsten meiner Bildbeispiele entnommen, so dass für Literaturnachweise und Vergleichsabbildungen auf dieses Buch verwiesen werden kann.<sup>5</sup>

Das Studium von Originalgemälden und die Frage nach der Wirksamkeit kunsttheoretischer Ideen und symbolischer Bedeutungen gingen bei diesem Forschungsprojekt Hand in Hand, begegneten sich auf einer eigenen Meta-Ebene von ‚sichtbarer und unsichtbarer Welt‘, ‚Natur und Fantasie‘, Beschreibung und Interpretation.

Es ist nicht unwichtig, dass es sich bei den Bildern, denen das Interesse des Sammlers vor allem gilt und um die es hier geht, um Gemälde sogenannter ‚Kleinmeister‘ handelt. Das ist in zweifachem Sinn zu verstehen: Zum einen handelt es sich um Gemälde, die nach Preis und Anspruchsniveau das gute Durchschnittsangebot auf dem niederländischen Kunstmarkt des 17. Jahrhunderts repräsentieren.

Zum anderen handelt es sich – mit Ausnahmen wie Willem van Mieris – um Maler, die nicht den Ehrgeiz verfolgten neue Maßstäbe zu setzen, Schulen zu begründen und internationalen Ruhm zu erwerben, sondern die eher danach strebten, einem bewunderten und erfolgreichen Vorbild nahezukommen, vorgegebene Qualitätsnormen und Erwartungshaltungen der Käufer zu erfüllen, allenfalls im Rahmen einer lokalen Konkurrenzsituation ein ‚Markenprofil‘, einen Ruf als Spezialist zu etablieren oder eine Marktlücke zu besetzen.

---

4 I.M. VELDMAN, *Goltzius' Zintuigen, Seizoenen, Elementen, Planeten en Vier tijden van de dag; van allegorie naar genrevoorstelling*, in: *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek* 42/43 (1991–1992), S. 307–336; zur Floris-Serie: H.M. KAULBACH/R. SCHLEIER, *Der Welt Lauf. Allegorische Graphikserien des Manierismus*, Ausst.-Kat., Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, Bochum, Museum Bochum 1997/1998, S. 63–66, Nr. 12; zur Molenaer-Serie: J.A. WELU/P. BIESBOER (Hrsg.), *Judith Leyster. A Dutch Master and Her World*, Haarlem, Frans Hals Museum, Haarlem, Worcester, Worcester Art Museum 1993, Nr. 36.

5 RAUPP, *Historien und Allegorien*.

Eine solche noch von handwerklich-ökonomisch geprägtem Selbstverständnis geleitete malerische Praxis ist nach meinen Erfahrungen besonders geeignet, die für die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts charakteristischen ‚kreativen Mechanismen‘ beim Entstehen von Bildern herauszuarbeiten.

### Gemalte Poesie. Gillis Peeters: *Poetische Morgenlandschaft mit Hirten und Reisenden*

Ich stelle an den Anfang ein Landschaftsgemälde des Antwerpeners Gillis Peeters (1612–1653), signiert und 1636 datiert, mit 64 x 112 cm ein größeres Staffeleibildformat (Farbabb. V).<sup>6</sup> Noch ganz unberührt von den aktuellen Innovationen eines Rubens erscheint es als Nachzügler der sogenannten ‚Reislandschaften‘ von Paul Bril, die fiktive Ansichten von Landschaftseindrücken Reisender auf dem Weg nach Italien bieten.

Das Bild zeichnet sich durch eine klare Gliederung aus, welche Nähe und Ferne, rechte und linke Bildseite spannungsvoll aufeinander bezieht und einer Fülle an erzählerischen, beschreibenden und stimmungsvollen Motiven Raum gibt. Die terrassierte Aufstaffelung des Geländes zeigt zwischen Felsen, Wald und offenem Fernblick einen Ruinenkomplex, in den sich rustikale Behausungen eingestrichelt haben, überragt von einem spätantiken Rundbau. Wir sehen Hirten, die mit ihren Tieren zum Melken heimkommen oder hinaus auf die Weide ziehen. Wir sehen Reisende mit Packtieren aufbrechen, und wir sehen rosig getöntes Licht von links aufziehen und das nächtliche Dunkel vertreiben. Es handelt sich also um eine friedliche Morgenlandschaft, und sowohl diese tageszeitliche Gestimmtheit wie auch die Beschreibung des Lichts stellen gegenüber Bril etwas Neues und Aktuelles dar.

Freilich wirkt die Landschaft, bei allem unleugbarem Charme, doch sehr künstlich, das Durchkomponierte, das bonbonfarbene Kolorit, die putzig-pittoresken Bauten und die gefiederten Bäume – das alles erscheint wie ein Vorgriff auf die verrufene Rokoko-Idyllik eines François Boucher hundert Jahre später. Bei Gillis Peeters ist diese Künstlichkeit ein deutlich sichtbarer Hinweis darauf, dass das Gemälde nicht Wiedergabe von gesehener Natur „nach dem Leben“ sein soll, sondern gemalte Poesie. Er befolgt nämlich sehr weitgehend die genau darauf zielenden Anregungen aus Karel van Manders Lehrgedicht *Den Grondt der Edel vry Schilder-const* von 1604 (cap. VIII).<sup>7</sup> Er schildert die auch von den Dichtern bevorzugte ländliche Morgenstunde bei Sonnenaufgang, in der die Schatten der Nacht fliehen.

Van Mander rät dem Künstler, zur Ausspannung von seiner gewöhnlichen Arbeit frühmorgens vor die Stadt hinauszuziehen und die tägliche Neugeburt der Welt im entstehenden Licht, das Aufblühen der Farben, das Aufklaren der duns-

6 RAUPP, *Historien und Allegorien*, Nr. 52.

7 Vgl. zum Folgenden Text und Kommentar: K. VAN MANDER/H. MIEDEMA (Hrsg.), *Den Grondt der Edel vry Schilder-const*, 2 Bde., Utrecht 1973, zu Kap. VII.1–23 und VIII.

tigen Atmosphäre, das sich Herausschälen der Landschaftsgründe zu studieren – wobei ein kräftig beleuchteter Vordergrund sich von verflauenden Hintergründen abhebt – und die Landleute bei Aufnahme ihrer Tätigkeiten zu beobachten – besonders erwähnt werden melkende Hirten und Reisende mit ihren Waren.

Im Kapitel VII über das Licht, seine Brechungen und Reflexe legt Van Mander Wert auf die unterschiedliche Färbung des rosigen morgendlichen und des tiefer glühenden abendlichen Sonnenlichts. Sogar die Skala der Farbtöne bei Gillis Peeters entspricht derjenigen, die Van Mander aus dem Naturmodell des Regenbogens ableitet, indem er sie paarweise einander zuordnet: blau und purpur zu violett; gelb und rot zu orange; helles Gelb verbindet sich mit Grün und das Grün wiederum mit dem Blau. Im Lehrgedicht (VII.23) wie im Gemälde bestimmen die ersten beiden Paarungen die Färbung des Himmels, die letzteren die der Erde.

Und schließlich fällt auf, dass die Verteilung von Hell und Dunkel über ihre sachliche Bestimmung durch Lichteinfall und Schlagschatten hinaus der Anleitung van Manders folgt: Das Dunkel nimmt mit der Entfernung von der Lichtquelle zu, so dass die dem Vordergrund nächsten und dem Himmel fernsten Partien die meiste Dunkelheit aufweisen. Dahinter steckt der antike Gedanke, dass das Sonnenlicht umso mehr an Kraft verliert, als es sich von seinem Ursprung entfernt.

Alle diese Aspekte gehören für Van Mander zu einer Landschaftsmalerei, die als ‚stumme Poesie‘ mit den Schilderungen der berühmtesten Dichter von Hesiod und Vergil bis Sannazaro, Ariost und Tasso wetteifert.

Dass niederländische Historienmaler sich noch bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wörtlich und bis ins Detail an Van Manders Ratschläge halten können, hat Ben Broos bereits 1975 an Beispielen von Pieter Lastman und Rembrandt nachgewiesen.<sup>8</sup> Der effektive Nutzen eines rationalen Rezepts wie der von vorn nach hinten ansteigenden ‚Marktstand-Komposition‘ liegt auf der Hand, wenn es um die Strukturierung eines vielfigurigen Historienbildes geht.

Aber die Herstellung einer poetischen Qualität des Landschaftsbildes nach theoretisch fundierter Anleitung ist eine ganz andere Herausforderung an die malerische Fantasie. Vor allem lässt sie sich nicht in zeichnerischen Entwürfen planen, sondern verlangt nach einer Bildkonzeption, in die das Malen von Farbe und Licht von Anfang an einbezogen sind.

### Eine Weltlandschaft. Cornelis van der Schalcke: *Landschaft mit Kreuz und Zigeunern*

Mein zweites Beispiel ist eine auf den ersten Blick ganz typische und durchschnittliche Ansicht der einheimischen niederländischen Flachlandschaft, gesehen von einem dünenartigen Hügelzug und unter hohem Himmel bei sommer-

---

8 B. BROOS, *Rembrandt and Lastman's Coriolanus. The history piece in 17th century theory and practice*, in: *Simiolus* 8 (1975), S. 199–228.

lich-diesigem Licht (Farbabb. VI). Das Bild wurde – wie könnte es anders sein? – von einem Maler aus Haarlem, Cornelis Symonsz. van der Schalcke (1617–1671), zwischen etwa 1645 und 1650 gemalt.<sup>9</sup> Er war vermutlich ein Schüler seines Verwandten Pieter de Molijn und wird im weiteren Sinne den tonalen Landschaftsmalern der Van-Goyen-Nachfolge zugerechnet.

In diesem Zusammenhang ist allerdings eigenartig, dass sich über der Landschaft ein schlichtes Holzkreuz nicht nur erhebt, sondern geradezu ihren Auftakt setzt, indem es die Einfallsrichtung des Sonnenlichtes zu bestimmen scheint, und dieses Licht teilt die Landschaft in einen sonnigen, bewohnten und landwirtschaftlich genutzten Hintergrund – schraffurartig in die Farboberfläche geritzte Strahlen richten sich auf das ferne Dorf mit seinem Kirchturm – und in einen verschatteten, verrotteten und öden Vordergrund.

In dieser schmutzfarbenen Ödnis setzt quasi zu Füßen des Betrachters ein Trampelpfad an, der an dubiosen Figuren vorüberführt: ein lagerndes Zigeunerpaar, das einem Bauernpaar aus der Hand liest, eine stehende Zigeunerin, die auf ein ankommendes Bauernpaar einredet und rechts zwei weitere faul am Boden hockende und liegende Zigeuner.

Der Landschaft und ihren Bewohnern wird eine suggestive Sinnbildlichkeit unterlegt: die Gegensätze von Hell und Dunkel, von unfruchtbarer Öde und fruchtbar bebautem Land, von betrügerischen Landstreichern mit abergläubischen Zuhörern und dem Tagewerk fleißiger Landbewohner – dies alles im Schatten und im Licht des Kreuzes – erheben die Landschaft zu einem exemplarischen Ausschnitt von ‚Welt‘.

Solche ‚Weltlandschaften‘ mit Gegenüberstellungen von Gut und Böse, Heillosigkeit und Heilsverheißung gehören seit Jheronymus Bosch und Joachim Patinir, Pieter Bruegel d.Ä. und Peter Paul Rubens zur Bildsprache der niederländischen Landschaftsmalerei. Sie fanden in Schalckes Zeit- und Stadtgenossen Jacob van Ruisdael ihren bedeutendsten holländischen Vertreter.<sup>10</sup> Gerade auf Ruisdael verweisen der akzentuierte Einfall hellen Sonnenlichts, die isolierte Stellung eines zeichenhaft in den Himmel ragenden Gegenstandes (bei ihm in der Regel ein Baum oder ein Bauwerk) und auch das Kornfeld – ein Motiv, das sich nur selten in der niederländischen Landschaftsmalerei findet und traditionell mit Monatsbildern des Juli und August verbunden ist. Erst Ruisdaels Kornfeld-Landschaften legen diese ikonographische Bindung ab.<sup>11</sup>

Kreuze in freier Landschaft, auf Berggipfeln, an Wegrändern oder Unglücksstätten hat es in den reformierten Niederlanden des 17. Jahrhunderts nicht ge-

9 RAUPP, *Historien und Allegorien*, Nr. 60.

10 Vgl. R.L. FALKENBURG, *De betekenis van het geschilderde Hollandse landschap van de zeventiende eeuw: een beschouwing naar aanleiding van enkele recente interpretaties*, in: *Theoretische Geschiedenis* 16 (1989), S. 131–151.

11 Vgl. S. SLIVE, *Jacob van Ruisdael. A Complete Catalogue of His Paintings, Drawings and Etchings*, New Haven/London 2001, S. 111 ff.; in Ruisdaels Nachfolge hat auch Jan van Kessel Landschaften mit Kornfeldern gemalt. Zur anhaltenden Aktualität der Monatsdarstellungen: A.I. DAVIES, *The Drawings of Allaert van Everdingen*, Doornspijk 2007, S. 97 ff. und S. 339 ff.

ben. In der flämischen und holländischen Malerei tauchen sie jedoch regelmäßig in fantastischen Gebirgslandschaften auf: Wegkreuze an gefährlichen Stellen, so dass der Reisende sein Gebet verrichten kann.

Solche *loci horribiles* sind auch Lagerplätze von dubiosen Figuren, insbesondere von Zigeuner-Nomaden, die abseits der Zivilisation an diesen unwirtlichen Orten ihr Unwesen treiben.<sup>12</sup> Die Zigeuner galten in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts als ‚Heiden‘ und als Landstreicher, die sich als Kesselflicker und Messerschleifer, v.a. aber durch Bettelei und betrügerische Bauernfängerei durchschlugen.<sup>13</sup> Dazu passen auch ihre blauen Mäntel und Umhänge, die seit den Zeiten Boschs und Bruegels zur närrischen, ‚verkehrten‘ Welt gehören.

Es gibt allerdings auch Beispiele, in denen ein monumentales Kreuz auf einem getreppten Steinsockel von einer Bergeshöhe aus eine Überschaulandschaft segnet: ausgehend vom Kupferstich *Plaustrum Belgicum* aus Pieter Bruegels d.Ä. Serie der *Großen Landschaften* (1558/59) und einer auf dieses Vorbild anspielenden Landschaft von Paul Bril (1604).<sup>14</sup>

In Bildern der einheimischen Landschaft in den reformierten Niederlanden sind solche expliziten religiösen Wahrzeichen ganz selten, wenn man von prominenten Kirchengebäuden absieht. Der Katholik Jan van Goyen hat mehrmals eine Wegekappelle aus dem Utrechter Umland mit andächtig betenden und achtlos vorüberziehenden Reisenden gemalt.<sup>15</sup> Bei Cornelis van der Schalcke steht seine reformierte Konfession nicht in Frage: etliche seiner Verwandten waren calvinistische ‚Dominees‘ und er selbst war im Hauptberuf Küster und Glöckner der Stadtkirche St. Bavo, ein Amt, das er 1636 von seinem Vater geerbt hatte und das 1671 auf seinen Sohn übergeht.

Die sinnbildliche Aussage seiner Landschaft konzentriert sich also darauf, dass im Zeichen des Kreuzes Gottes Segen auf dem fruchtbaren und bebauten Land liegt, während der Pfad im Dunkeln abseits des Kreuzes den liederlichen und den törichten Menschen gehört und in die Irre führt. Es geht hier um den Lebensweg, und es ist auch nicht zu übersehen, dass der dunkle Pfad den Vor-

12 Vgl. H.-J. RAUPP (Hrsg.), *Landschaften und Seestücke. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung*, Bd. 3, Münster/Hamburg/London 2001, Nr. 30; H.-J. RAUPP (Hrsg.), *Genre. Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts der SØR Rusche-Sammlung*, Bd. 2, Münster/Hamburg/London 1996, Nr. 41.

13 Zur Stellung der Zigeuner in den Niederlanden: O. VAN KAPPEN, *Geschiedenis van de zigeuners in Nederland: de ontwikkeling van de rechtspositie der Heidenen of Egyptenaren in de Noordelijke Nederlanden (1420–ca.1750)*, Diss. Utrecht 1965.

14 Beide abgebildet in: W.S. GIBSON, *Mirror of the Earth. The world-landscape in 16th century flemish painting*, Princeton 1989, Abb. 5.9 und 6.15. Ein Hochkreuz mit anbetenden Figuren in südlicher Landschaft, allerdings nur als kleines Hintergrundmotiv, findet sich bei Van der Schalckes mutmaßlichem Lehrmeister Pieter de Molijn als kleines Hintergrundmotiv: RAUPP, *Landschaften und Seestücke*, Nr. 42.

15 H.-J. RAUPP, *Zur Bedeutung von Thema und Symbol für die holländische Landschaftsmalerei des 17. Jahrhunderts*, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 17 (1980), S. 103 ff.

dergrund einnimmt, quasi zu Füßen des Betrachters beginnt und ihn somit vor die Entscheidung stellt, wohin sein Lebensweg führen soll.<sup>16</sup>

In Reproduktionen ist leider kaum wiederzugeben, was die Malweise zu dieser Aussage beiträgt. Charakteristisch für Van der Schalcke ist ein expressiv bewegter Farbauftrag mit sichtbarer Pinselführung und freizügig offenliegender Untermalung. Das sich links im Hellen ballende Gewölk zeigt eine mosaikartige Struktur aus kurzen Wellenformen, bestehend aus bogenförmigen Strichen mit breitem Pinsel, die gegeneinander versetzt sind. Auch das im Sonnenlicht funkelnde Laub des Strauches links ist aus häkchenförmigen Strichen zusammengesetzt. Dieses Prinzip einer formenübergreifenden abstrakten Musterung unterstützt den Eindruck der vom sichtbaren Malduktus erzeugten Dynamik, welche die ganze Landschaft erfüllt: ein Strömen von links nach rechts entlang dem Lichteinfall und den Bodenformationen.

So ist dieses kleinmeisterliche Gemälde ein seltenes Beispiel für eine Darstellung der einheimischen Landschaft, die nicht nur eine symbolische Bildstruktur und sinnbildliche Motive enthält, sondern in der eine sinnbildliche Aussage auch in der malerischen Ausführung Gestalt erhält.

### Eine Arkadienvision. Jacobus Sibrandi Mancadan: *Ruinenlandschaft mit Hirten – Die Begegnung von Mirtillo und Ergasto*

Mein drittes Beispiel ist eine der seltsamsten Landschaften, die in den Niederlanden im 17. Jahrhundert entstanden ist. Es ist eine südländisch italianisante Berglandschaft mit Hirten und Ruine, aber gemalt im tonalen Modus der einheimisch-holländischen Landschaften und das mit einer technischen Bravour, Raffinesse und Vielseitigkeit, die sich mit den besten Werken eines Jan van Goyen messen kann (Farbabb. VII).

Sein Schöpfer ist Jacobus Sibrandi Mancadan (1602–1680), ein friesischer Maler in Leeuwarden, zeitweise Bürgermeister der Universitätsstadt Franeker. Über seine Malerausbildung kann man nur Spekulationen anstellen und in Italien ist er vermutlich auch nie gewesen. Das Gemälde ist wohl in den 1650er Jahren entstanden, etwa 68 x 100 cm groß. Zusammen mit einem Gegenstück kommt es aus der berühmten Kunsthandlung und Sammlung Jacques Goudstikker in Amsterdam, die 1940 von den Nazis geraubt und 2006 der rechtmäßigen Eigentümerfamilie restituiert worden ist. 2007 ist es dann versteigert worden.<sup>17</sup>

Die größte malerische Aufmerksamkeit gilt der Ziegen- und Rinderherde, die inmitten des Vordergrundes in zwei Gruppen lagert, aus denen heraus einzelne Tiere Kontakt zum Betrachter aufzunehmen scheinen. Dieselbe Herde erscheint mit geringen Variationen auch in anderen Gemälden Mancadans. Aus einer ge-

16 Vgl. RAUPP, *Zur Bedeutung von Thema und Symbol*, S. 85–110; R.L. FALKENBURG, *Joachim Patinir. Landscape as an image of the pilgrimage of life*, Amsterdam 1988.

17 RAUPP, *Historien und Allegorien*, Nr. 35.

wissen Distanz betrachtet, fasziniert den Betrachter zuerst die plastische Darstellung der Tiere, insbesondere der Ziegen, deren Zottelfelle mit lang ausgezogenen Pinselstrichen in cremiger Farbe perfekt modelliert scheinen.

Aus der Nähe sieht man dann das schrundige, bröckelige und staubige Mauerwerk der Ruine, gemalt in schraffierenden und locker strichelnden Lasuren, die sowohl Stift- und Pinselunterzeichnungen, als auch die Holzmaserung der Tafel mitsprechen lassen, dazwischen eine lackartige Lasur, die mit einem schmalen, harten Flachpinsel aufgetragen ist, so dass die Ränder der kurzen Pinselstriche dunkle Farbgrate aufwerfen, um Strukturen von Boden und Mauerwerk zu evokieren. Es ist immer ein großes und spannendes Vergnügen, Gemälde Mancadans unter der Lupe zu betrachten.

Die Tonalität basiert auf dem Kontrast des für Mancadan ganz typischen zimt-farbenen Ockertons gegenüber einer blassgrau-rosig-violetten Atmosphäre.

Die Ruine ist ein hybrider Komplex unterschiedlicher Bauformen und scheint im Laufe langer Zeit gewachsen und dann wieder zerfallen zu sein, wird aber von den Landleuten noch bewohnt und benutzt. Das höchste Stück bildet eine Art Vierung über Bogenstellungen und entpuppt sich bei näherem Hinsehen als nicht antik, sondern mittelalterlich. Die Wölbung zeigt Ansätze von Rippen und das uns zugewandte Bogenfeld enthält ein Tympanonrelief, aber dessen Figuren – offenbar ein Opferzug mit Rindern – sehen eher antik aus.

Die drei Hirten tragen typische Musikinstrumente, der links vorne Lagernde spielt auf der Schalmei, die beiden anderen tragen eine Rohrflöte und einen Dudelsack. Der Linke trägt keine richtige Hirtenkleidung: er hat einen Blätterkranz auf dem Kopf und um den Leib geschlungen einen farblich von braun nach türkis changierenden Umhang, dazu hochgeschnürte Riemensandalen, d.h. ein Theaterkostüm. Er befindet sich in einer erregten Gesprächssituation und wirkt, als sei er gerade eingetroffen, zeigt mit der Flöte rückwärts und muss von seinem wesentlich rustikaler wirkenden Kollegen an die Hand genommen und besänftigt werden. Dass es sich hier um eine literarische oder theaterhafte Szene handelt, wird auch dadurch nahegelegt, dass das formatgleiche Gegenstück die Begegnung von Granida und Daifilo nach Pieter Cornelisz. Hooft zeigt.

Aber auch die vorliegende Szene lässt sich identifizieren und zwar im Vergleich mit einer Illustration aus einer venezianischen Ausgabe (1605) von Battista Guarinis *Il pastor fido*, die Begegnung von Mirtillo und Ergasto.<sup>18</sup>

Dabei geht es um Folgendes: Über dem Hirtenland Arkadien liegt ein Fluch, der nur gelöst werden kann, wenn zwei Abkömmlinge von Göttern einander heiraten. Darum ist die schöne Amarilli, Enkelin des Pan, dem Jäger Silvio versprochen, der von Hercules abstammt, sich aber nur für die Jagd interessiert. Der Hirte Mirtillo hat sich in Amarilli verliebt und klagt in der 2. Szene seinem

---

18 J.G. VAN GELDER, *Pastor Fido-voorstellingen in de Nederlandse kunst van de zeventiende eeuw*, in: *Oud Holland* 92 (1978), S. 227–263, hier S. 231, Abb. 5; vielleicht befand sich unter den nicht näher bezeichneten *Drie en twintigh soo latijnse, itali-aense als franse boeken* aus Mancadans Nachlassinventar auch ein Exemplar dieser Edition.



Freund Ergasto sein Leid: Er hält seine Liebe für hoffnungslos, weil er noch nicht weiß, dass er selbst ein verlorener Bruder des Silvio und also ebenfalls göttlicher Abstammung ist.

Im Gegensatz zu den zahlreichen Granida-und-Daifilo-Bildern kenne ich kein weiteres Beispiel für eine Darstellung dieser Szene. Beide passen aber sehr gut für Gegenstücke, denn beide stellen den Beginn einer anfangs aussichtslos scheinenden Liebesgeschichte dar.

*Il pastor fido* gilt als die im 17. Jahrhundert meist gelesene weltliche Dichtung überhaupt, wurde auch in den Niederlanden mehrfach übersetzt und nachgedichtet und die Liebe von Amarillis und Mirtillo wurde Thema von Gemälden und Gemäldeerien. Noch häufiger jedoch liessen sich die niederländischen Maler des 17. Jahrhundert von Hoofts *Granida* inspirieren.

Mehr noch als die ungewöhnliche Szene scheint mir bemerkenswert, dass Mancadans Synthese aus holländischer Tonalmalerei und italianisanter Landschaft, ausgeführt in einer in Technik, Kolorit und Duktus ausgesprochen raffiniert individualisierten Malweise, eine ganz eigenartige Sicht auf Arkadien schafft. Dieses allein in der dichterischen Fiktion existierende Traumland der Hirten – eine ‚unsichtbare Welt‘ *par excellence* – ist außer durch seine Bewohner lediglich dadurch definiert, dass es räumlich in südlichen Bergen zu denken ist und zeitlich in einer fernen mythischen Vergangenheit. Niederländische Maler, die eine nähere Vorstellung von arkadischer Landschaft geben wollen, bemühen entweder die Topographie von Rom und Umgebung oder sie kreieren einen *locus amoenus* nach bukolischer Tradition oder sie begnügen sich mit einem vom Rest der Welt abgehobenen Stück Niemandsland.<sup>19</sup>

Jacobus Mancadan hat seinen charakteristischen Stil keineswegs nur dazu entwickelt, Arkadienvisionen heraufzubeschwören, im Gegenteil – er malt fast immer so (wenn auch nicht immer so aufwendig), und deshalb haben seine Bilder erstens einen sehr hohen Wiedererkennungswert und sind zweitens schwer zeitlich einzuordnen, zumal der Maler selbst nur die ganz frühen und ganz späten Werke datiert hat. Im vorliegenden Fall jedoch bewirkt sein Stil eine ausgesprochene Verfremdung eines eigentlich konventionellen italianisanten Landschaftstypus in der Art des Bartholomeus Breenbergh. Einerseits wird der fiktive Charakter betont, andererseits evoziert die Malweise eine Detailfülle und Detailgenauigkeit, die das Auge des Betrachters fesselt und eingehendes Naturstudium suggeriert. Diese Verschmelzung von dichterischer Fiktion und sichtbarer Wirklichkeit beruht auf der Ästhetik des ‚schilderachtighen‘, des Pittoresken, und zwar ganz im Sinne der vorakademischen Auffassung Karel van Manders: Faszination durch ungeschönte Natur, durch Formen, wie sie der Zufall und der

---

19 Entsprechende Beispiele in: P. VAN DEN BRINK/H. LUIJTEN/J.A.L. DE MEYERE (Hrsg.), *Het Gedroomde Land. Pastorale schilderkunst in de Gouden Eeuw*, Ausst.-Kat., Utrecht, Centraal Museum, Frankfurt am Main, Schirn Kunsthalle, Luxemburg, Musée National d’Histoire et d’Art 1993/1994, Kat.-Nr. 18–19 Bartholomeus Breenbergh, Kat.-Nr. 34 Pieter Lastman, Kat.-Nr. 12 Abraham Bloemaert u.a.

Verfall bieten, rustikale Rohzustände.<sup>20</sup> Und dies setzt sich deutlich ab von den gewohnten idealisierenden, idyllischen oder utopischen Arkadienvorstellungen.

## Die Poetisierung der Landschaft

Ich habe an den Anfang meiner Überlegungen über sichtbare und unsichtbare Welten drei Landschaftsbilder gestellt, welche die geläufigen Vorstellungen vom spezifischen Charme holländischer Landschaften nicht wirklich bestätigen, die im Gegenteil sogar als hybrid wahrgenommen werden können. Sie haben kaum Chancen, jemals in Bildbänden über Meisterwerke der niederländischen Landschaftsmalerei abgebildet zu werden, aber sie sind durchaus nicht untypisch, keine Ausnahmerecheinungen.

Gemeinsam ist ihnen die je eigentümliche Qualität des ‚Poetischen‘, der ‚Poetisierung‘, die ihnen – über die ‚Aufladung‘ mit einem ikonographischen, d.h. textuell-literarisch greifbaren Thema hinaus – zuwächst: durch Gestaltungsweisen, stilistische Mittel, individuelle ‚Manieren‘ oder gar ‚Manierismen‘, deren innere Maßstäbe ich versucht habe erkennbar zu machen.

Bei Gillis Peeters werden sie in den *ut pictura poesis*-Anregungen greifbar, die Van Mander den Landschaftsmalern zu bieten hat; bei Cornelis van der Schalcke gründen sie im letztlich noch mittelalterlichen Verständnis von ‚Welt‘ als erlösungsbedürftigem Diesseits und als Buch der Natur, somit als Modus der göttlichen Offenbarung; bei Jacobus Sibrandi Mancadan sind sie Ausdruck souveräner Schöpferkraft und Verfügungsgewalt des Malers über seine „cleyne weerelt“, den Mikrokosmos der Bildwelt – auch dies eine Idee, für die Van Mander als Zeuge einstehen kann.<sup>21</sup>

## Gemalte Geschichten. Odysseus und Circe bei Jan Tegnagel und Willem van Mieris

Wie verhält es sich nun in den Fällen, in denen sich die Maler mit einer schon vorhandenen, einer schon literarisch vorkonstruierten Bildvorstellung auseinandersetzen: als malerische Fiktion im Wettstreit mit einer poetischen.

Die Rede ist von der Historienmalerei und ich setze voraus, dass die Aufgabe des Historienmalers sich nicht darauf beschränkt, eine literarisch vorgegebene Szene zu ‚illustrieren‘, sondern dass sie vielmehr darin besteht, diese ‚story‘ zum Gegenstand einer erneuten und eigenen künstlerischen Auseinandersetzung zu machen. Diese schöpferische Auseinandersetzung kann auch nicht allein der literarischen Vorlage gelten, sondern muss in mindestens gleichem Maße vor-

20 Vgl. B. BAKKER, *Schilderachtig: discussion of a seventeenth century term and concept*, in: *Simiolus* 23 (1995), S. 147–162.

21 VAN MANDER/MIEDEMA, *Den Grondt der Edel vry Schilder-const*, S. 557 zu *Grondt* VIII.41.

handene und vorbildliche Bildtraditionen einbeziehen. Selbstverständlich gehen in diese Kreation auch ganz aktuelle Aspekte und Rücksichten ein wie Käuferinteressen, Konkurrenzdenken, Bildungsanspruch und thema-übergreifende Qualitätskriterien.

Auf diese Aspekte möchte ich anhand eines Paares von Bildern hinweisen, die sich beide auf sehr unterschiedliche Weise, zu sehr unterschiedlichen Zeiten und unter sehr verschiedenen künstlerischen Voraussetzungen mit der Circe-Episode in den Irrfahrten des Odysseus befassen.

Das erste Beispiel stammt von Jan Tegnagel (1584–1635), einem Maler aus dem Umkreis der sogenannten ‚Präembrandtisten‘ um Pieter Lastman, etwas umständlicher aber korrekter: aus dem Kreis der Amsterdamer Elsheimer-Nachfolger. Sein Gemälde *Circe verwandelt die Gefährten des Odysseus in Schweine*, signiert und 1612 datiert, ist auf eine Holztafel von 46,3 x 66,2 cm gemalt (Abb. 1).



Abb. 1: JAN TENGNAGEL, *Circe verwandelt die Gefährten des Odysseus in Schweine*

Ich stelle daneben *Odysseus bedroht Circe*, um 1700 von Willem van Mieris gemalt, seinerzeit Haupt der berühmten Leidener Feinmalerdynastie und sehr dem akademischen Klassizismus zugewandt (Abb. 2).<sup>22</sup> Mit 60 x 50 cm ist die Holztafel etwa gleich groß wie die Tegnagels, aber der Wechsel vom Quer- zum Hochformat ist von einiger Signifikanz.

22 RAUPP, *Historien und Allegorien*, Nr. 65 und Nr. 40.



Abb. 2: WILLEM VAN MIERIS, *Odysseus bedroht Circe*, um 1700

Die literarischen Quellen sind für beide Bilder die gleichen: das 10. Buch von Homers *Odyssee* (Vers 195 ff.) und die davon in einigen Details abweichende Version Ovids im 14. Buch der *Metamorphosen* (Vers 248 ff.). Beide Maler haben Motive verwendet, die sich nur bei Homer bzw. nur bei Ovid finden, sie haben also beide Texte gekannt.

Die Geschichte lässt sich kurz zusammenfassen: Die Zauberin Circe, Tochter des Sonnengottes Helios und der Okeanide Perse, lebte auf der Insel Aiaia, von antiken Autoren mit dem heute noch Monte Circeo genannten Kap an der tyrrhenischen Küste südlich von Rom identifiziert. Dort pflegte sie ungeliebte Besu-

cher in Tiere zu verwandeln. Odysseus ist auf seinen Irrfahrten an der Küste der Circe gelandet und schickt einen Erkundungstrupp aus. Circe bewirtet die Fremden mit einem Zaubertrank und verwandelt sie in Schweine. Nur Eurylochos kann fliehen und Odysseus benachrichtigen, der sich zur Rettung seiner Gefährten aufmacht. Unterwegs erfährt er von dem Götterboten Hermes, wie er dabei vorgehen soll. Circe nimmt ihn scheinbar freundlich auf, versucht ihn aber ebenfalls heimtückisch zu verwandeln, erst mit einem Zaubertrank, dann durch Zaubersprüche und einen Schlag mit einer Gerte. Dank der Zauberblume Moly, die Odysseus von Hermes erhalten hat, bleibt er unversehrt, zückt sein Schwert und bedroht Circe mit dem Tode. Sie begreift die Prophezeiung des Hermes, der ihr das Kommen des Odysseus vorhergesagt hat und bietet ihm ihre Liebe an. Dieser jedoch nötigt ihr zuerst einen Schutzeid und das Versprechen ab, seine Gefährten in Menschen zurückzuverwandeln.

Jan Tengnagel legt seiner Bilderfindung den entsprechenden Stich aus der Metamorphosenserie von Antonio Tempesta zugrunde, 1606 in Antwerpen publiziert und ausdrücklich zum Gebrauch für Künstler bestimmt. Diese motivische und kompositorische Vorlage entwickelt er unter Rückgriff auf die Texte selbst weiter zu einer erzählerisch so reichen und dicht geknüpften Bildvorstellung von so konkreter und substantieller Anschaulichkeit, dass wir es hier nicht einfach mit einer *amplificatio*, einer bereichernden Ausmalung zu tun haben, sondern mit einer eigenen Invention, die auf *aemulatio* mit Homer, Ovid und Tempesta abzielt – einem Wettstreit mit dem Ziel, alles Vorangehende und Vorbildliche zu übertreffen.

Tengnagel konzentriert sich auf den Moment, in dem Circe den letzten der Gefährten des Odysseus verwandelt, während die bereits Verzauberten von einer Dienerin zu einem Stall getrieben werden. Im Hintergrund sieht man Eurylochos durch einen Torbogen entweichen.

Das Innere einer weiten Halle mit einem Boden aus braunen Steinplatten bildet den bühnenartigen Vordergrund. Im Zentrum stehen Circe und ihr Opfer, im Profil einander zugewandt. Leicht vorgebeugt drängt sie den Mann mit ihrer Zaubergerte und der linken Hand nach draußen in Richtung der anderen Schweine. Die Wirkung des Zaubers hat bereits begonnen: der Kopf hat sich in den eines Ebers mit langer Schnauze, Hauern und zottig behaartem Kinn und Ohren verwandelt. Vergeblich flehen die prankenartigen Hände um Verschonung. In der Schrittstellung deutet sich bereits an, dass der Mann gleich seinen verwandelten Gefährten folgen wird.

Im konkreten Moment ist also in der Konfrontation der Protagonisten der weitere Verlauf des Geschehens bereits angelegt. Die umgebende Szenerie dagegen bezeugt das Drama der voraufgegangenen Momente: auf dem Tisch Reste des unterbrochenen Gastmahls, dahinter schauen aus sicherer Entfernung zwei Dienerinnen der Circe zu, einander ängstlich umschlungen haltend. Rechts vorne liegen auf dem Boden ein umgestürzter Pokal, in dem wohl der Zaubertrank kredenzt worden ist, und ein umgestürzter klotziger Schemel.

Vom alltäglichen Leben der Zauberin Circe zeugen im Hintergrund ein Webstuhl, auf dem ein Teppich begonnen worden ist, im linken Vordergrund ein

Spinnrad mit Haspel und Schere, an dessen vorderem Bein sich eine dünne Schlange züngelnd emporwindet, sowie ein Korb mit Hexenkräutern, vor dem eine Kröte hockt. Gegenstände und Figuren sind durch kräftiges Licht von links vorne vor der dunkel verhängten Rückwand plastisch ausgeleuchtet.

Jedes Detail ist aus den Textvorlagen belegt bzw. gewinnt seine Funktion im Erzählzusammenhang. Jan Tengnagel muss sich bei Homer und Ovid selbst kundig gemacht haben, denn einige Einzelheiten lassen sich weder bei anderen antiken Autoren, noch in neueren literarischen Bearbeitungen finden.<sup>23</sup> Von Ovid übernimmt er die Zahl der verwandelten Männer: neun (bei Homer zwei- undzwanzig). Nur Homer beschreibt Circe als Teppichweberin (*Odyssee* X, 223). Bei Ovid hingegen steht, dass vier Mägde vom Spinnen ablassen und stattdessen Kräuter und Blumen in Körbe sammeln (*Met.* XIV, 265–267).

Die vier Dienerinnen der Circe sind Nymphen und Nereiden, unterscheidbar an ihrem bizarren Kopfputz aus Efeu bzw. Schilf. Alle sind jung, schön und freizügig dekolletiert, verdeutlichen damit jene gefährliche Verführungskraft, die man noch heute mit dem Wort ‚becircen‘ bezeichnet.

Alle Partien des Bildes sind mit großer Detailfreude und Sinn für Genauigkeit, für kraftvolle Substantialität und Individualität aller Dinge gemalt. Das Licht gibt vor allem im Vordergrund den Gegenständen eine geradezu greifbare Plastizität, wie der Kräuterkorb, das Spinnrad und die massiven Möbel besonders schön zeigen.

Zwischen dem hell beleuchteten Vordergrund und dem diffusen Tageslicht draußen liegt eine dämmrige Zone, in der sich verwirrt und ängstlich die Schweine drängen, um von der im Gegenlicht sich vorbeugenden Dienerin durch beherzten Griff an die Ohren nach draußen geleitet zu werden.

Die Komposition ist klar gebaut: die Konfrontation der beiden Hauptfiguren mit ihrem bestechenden Kontrast von Täterin und Opfer einerseits, ‚beauty and beast‘ andererseits präsentiert sich frei und unüberschnitten im Zentrum. Beiwerk und Nebenfiguren staffeln sich schräg nach links und rechts in den Hintergrund. Die Fliesenfugen weisen jeder Figur und jedem Gegenstand einen ‚ablesbaren‘ Platz zu. Die linke Bildseite deutet das vorausgegangene, die rechte das kommende Geschehen an. Die Perspektivkonstruktion gibt dem Tiefenzug nach links in den hellen Ausblick ein leichtes Übergewicht.

Farbigkeit und Malweise zielen auf klare, kontrastreiche Gegenstandsbeschreibung, auf deutliche Erkennbarkeit aller Details. Es gibt keine verschwimmenden oder in Schatten verschwindenden Partien. Die Gegenstände sind mit deckender Farbe gemalt und fest konturiert, Binnenstrukturen, Lichter und Schatten sind aufmodelliert. Dies ergibt ein klar strukturiertes Farbreief, das alle Details einbezieht.

Boccaccio und nach ihm Karel van Mander hatten der Episode eine moralische Auslegung gegeben: Die schöne Zauberin Circe erweckt in den Männern triebhaft-animalisches Begehren, symbolisiert durch ihre Verwandlung in

---

23 Zu nennen wären vor allem VERGIL, *Aeneis* VII, 10–20; HYGINUS, *Fabulae* 125; BOCCACCIO, *De claris mulieribus*; NATALIS COMES, *Mythologiae* VI,6,X.

Schweine. Indem es Odysseus mit Hilfe des Hermes gelingt, sie zu retten, werden sie auf den Pfad der Tugend zurückgeführt.<sup>24</sup>

Bei Tengenagel tritt dieses moralische *fabula docet* hinter die erzählfreudige und detailgenaue Schilderung völlig zurück. Stattdessen formt er den Mythos in einer märchenhaft anmutenden Verbindung von Sachlichkeit und Fantasie zum Exemplum vom erbarmungswürdigen Schicksal der Männer, die leichtfertig ebenso anmutigen wie kaltherzigen Frauen in die Hände fallen.

Gegenüber dieser märchenhaften Verwandlungsszene, die genau die Erwartungshaltungen gegenüber antiker Mythologie als „heydensche fabulen“ trifft<sup>25</sup>, setzt Willem van Mieris als akademischer Klassizist einen völlig anderen Schwerpunkt und völlig andere inhaltliche und ästhetische Maßstäbe.

Auch hier treffen zwei Protagonisten in einer mit erzählerischen Details ausgemalten Szene aufeinander. Nun aber handelt es sich um den entscheidenden Höhe- und Wendepunkt der *historia*, den die aristotelische Dramen-Poetik als Krisis oder Peripetie bezeichnet. Dieser Wendepunkt ist zugleich die Aufdeckung von Odysseus' Identität durch Circe, die Anagnorisis. Nach Aristoteles (*Poetik* § 11) ist das Zusammenfallen von Peripetie und Anagnorisis die schönste Form eines dramatischen Höhepunktes. In der niederländischen Theaterpraxis um 1700 unter dem Einfluss der *Nil Volentibus Arduum*-Gesellschaft wurde ein solcher Höhepunkt durch Anhalten und Stillstellen der Handlung zu einem lebenden Bild, einer ‚vertooning‘, markiert.<sup>26</sup> Exakt in diesem Sinne hat Willem van Mieris diese Szene geschildert:

Ein dunkler geraffter Vorhang gibt den Blick in die weite und hohe Halle eines Palastes frei. Circe, nach Ovid in kostbar schimmernde Gewänder gekleidet, kniet vor Odysseus. Ihr entblößter Busen stellt ihre Reize zur Schau und bezeichnet zugleich ihre wehrlose Unterlegenheit. Ihre Gestalt erscheint puppenhaft-stilisiert, um gegenüber der athletischen und bedrohlichen Gestalt des Odysseus zartgliedrig, schwach und hingebungsvoll zu wirken: reuige Sünderin, wehrlose Besiegte, erbarmenswertes Opfer, liebesbereite Verführerin – dies alles liegt auch in der Geste ihrer Linken.

Mit der ausgestreckten Rechten weist sie auf ihre wirkungslosen Waffen, die goldene Kanne mit dem Zauberkelch und die Gerte. Die weiße Nelke in der goldenen Tazza auf dem Tisch rechts ist die (nach Homer) milchweisse Zauberpflanze Moly, die Odysseus von Hermes erhalten hat.

---

24 K. VAN MANDER, *Wtlegghingh op den Metamorphosis Pub. Ovidij Nasonis*, in: *Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, separat paginiert fol. 112 r/v; vgl. A. BLANKERT, *Dutch Classicism – Holländischer Klassizismus in der Malerei des 17. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat., Rotterdam, Museum Boymans-Van Beuningen, Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut 1999–2000, S. 98, Nr. 8.

25 E.J. SLUIJTER, *De „heydensche fabulen“ in de schilderkunst van de Gouden Eeuw. Schilderijen met verhalende onderwerpen uit de klassieke mythologie in de Noordelijke Nederlanden circa 1590–1670*, Leiden 2000.

26 L. DE VRIES, *Gerard de Lairesse, an Artist between Stage and Studio*, Amsterdam 1998, S. 138 mit weiteren Literaturangaben.

Mit grimmig entschlossener Miene schaut Odysseus auf Circe herab, und mit straff gespannter Körperwendung zieht er sein Schwert: „stößt er sie fort und schreckt mit gezücktem Schwert die Erblasste“ (Ovid, *Met.* XIV, 295). Der Schrecken des Moments wird im linken Hintergrund durch die Flucht der Dienerinnen ins Innere des Gebäudes verdeutlicht, links vorne durch das Hündchen, dessen Ducken die Unterwerfungshaltung seiner Herrin aufgreift.

Der goldene Thronessel der Circe, hinter dem Säulenpodest links sichtbar, ist mit Schweinsköpfen an den Armlehnen verziert und deutet den Anlass von Odysseus' Zorn an.

Ein Bogen im rechten Hintergrund öffnet den Blick in eine Parklandschaft mit einer Venusstatue, die den Fortgang der Handlung verkündet.

Odysseus trägt, was der Kostümfundus des Theaters als antike Rüstung ausgab, dazu ein Tigerfell als Hinweis auf seine Irrfahrten durch ferne Länder. Sein Gesicht zeigt exakt die bedrohliche Miene, welche die Theoretiker für den Ausdruck des Grimmes vorschreiben:

„Beim Grimmigen [kannst du] im Kopf zwei brennende Kohlen, die zornig funkelnd hervorquellen, unter zwei düster dräuend zusammengezogenen Brauen verbergen. So wie Michelangelo, der Beschreibung Dantes folgend, den Schiffer des Höllen-Nachens in seinem berühmten Weltgericht dargestellt hat, so sollen die Augen so weit aufgerissen sein, dass die Pupillen von weißen Rändern umgeben sind. Das Gesicht soll nach äußerem Anschein aufgebläht sein, rot und feurig durch die Zorneshitze. Die Stirn soll gerunzelt sein wie ein Löwenhaupt“.<sup>27</sup>

Zusammengepresste Lippen, geblähte Nasenflügel, gerunzelte Stirn und symmetrisch eingezogene Brauen entsprechen ebenso lehrbuchmäßig den Anweisungen des französischen Akademiepräsidenten Charles LeBrun in seiner Vorlesung über die Darstellung der „passions“ für „Den Zornigen“.<sup>28</sup>

Nicht nur der stiere Blick und die verkniffene Mimik, sondern auch die Art, wie sich am Schwertarm blaue Adern abzeichnen und die straff gespannte Haut sich über dem Ellbogen rötet, zeigen die seelische und körperliche Anspannung des Helden. Seine Figur folgt in allen physiognomischen Details dem Vorbild

27 „Den grammen in't hooft twee brandende colen / Doen onder twee doncker wijnbrauwen schuylen, / Die over dweers vonckende hoogh uyt puylen. / Ghelijck Michael Angel, volghende Danten, / Heeft ghemaect den Schipper der helscher schuyten / In zijn vermaert oordeel, soo salmen planten / Het sien der ooghen midden witte canten, / Soo boven als onder door twijd' ontslyuten, / Hoogh opgeblasen sal t'Aenschijn van buyten / Root zijn en vierich door toornigher hitten, / T'voorhooft sal als Leeuws cop gherimpelt sitten.“ VAN MANDER/MIEDEMA, *Grondt*, VI. 59–60 (meine Übersetzung). Zum Kontext medizinisch-physiognomischer Anschauungen vgl. R. CAMPE, *Affekt und Ausdruck. Zur Umwandlung der literarischen Rede im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1990, S. 121 f., 287, 359.

28 LeBruns „*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*“ (1698) erschien 1703 in Amsterdam in einer niederländischen Ausgabe *Afbeelding der hertstogten*. Vgl. P. HECHT, *De Hollandse Fijnschilders. Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff*, Ausst.-Kat., Amsterdam, Rijksmuseum 1989, 's-Gravenhage 1989, S. 104 ff., Nr. 19, S. 242 ff., Nr. 53–54.



einer Elfenbeinstatuette des Bildschnitzers François van Bossuit (1635–1692): ein nackter Mars, der grimmig sein Schwert zieht (Höhe 44 cm, entstanden um 1690, Amsterdam, Rijksmuseum). Der Mars gehörte damals zu 14 Elfenbeinskulpturen Bossuits in der Amsterdamer Kunstkammer der Petronella Oortmans-De la Court (1624–1707), von denen Mieris mehrere gezeichnet und für seine Gemälde verwendet hat.<sup>29</sup> Die Leidener De la Courts waren die wichtigsten Mäzene des Malers, und vermutlich ist auch das Bild der SØR Rusche Sammlung für sie bestimmt gewesen, ebenso wie ein Bild gleichen Themas von Willems Bruder Jan (Leiden, De Lakenhal).

Ein weiteres Skulpturenzitat ist die *Flora Farnese* in der Nische der Rückwand. Sie erscheint in der Malerei um 1700 gerne im Hintergrund von Verführungsszenen. Sogar das geduckte Bologneserhündchen geht auf ein Gipsmodell im Atelierbestand der Familie Mieris zurück.<sup>30</sup>

Willem van Mieris und sein Bruder Jan haben schon in den 1680er Jahren mehrere Versionen der *Begegnung von Odysseus und Circe* gemalt, sie alle zeichnen sich durch ein viel höheres Maß an Direktheit, Erregung, Bewegung und Dramatik aus, wirken sehr viel ‚barocker‘. Demgegenüber bietet das hier besprochene Bild größere Weiträumigkeit und kleineren Figurenmaßstab, somit eine distanziertere Sicht. Der Betrachter wird nicht mehr verführt, die Erregung der Figuren zu teilen, sondern soll einen kühl analysierenden Blick auf Charaktere und Affekte richten.

Das Bühnenhafte Interieur und seine Ausstattung sind ausführlicher und textnäher beschrieben und im Sinne eines strengeren Klassizismus aufgefasst. Feinmalerische Bravourstücke sind wie einzelne Juwelen in eine nüchtern-verhalten gemalte Umgebung eingesetzt.

Alles zusammen steht im Zeichen einer von theoretischer Reflexion durchdrungenen Auseinandersetzung – nicht nur mit Textvorlagen und Vorläuferbildern, sondern mehr noch mit der Poetik und Rhetorik der Inszenierung.

Die Unterschiede zwischen den ‚Visualisierungen‘ des klassischen Stoffes durch Jan Tengnagel und Willem van Mieris lassen sich nicht allein auf einen Stilwandel bzw. unterschiedliche Schultraditionen zurückführen. Tatsächlich geht es um einen durchgreifenden Wandel des künstlerischen Anspruchs und um ein unterschiedliches Verständnis von den Aufgaben des mythologischen Historienbildes. Auch das nach wie vor gültige Grundprinzip des *ut pictura poesis* wird ganz unterschiedlich verstanden.

Am deutlichsten äußert sich diese Veränderung in der jeweiligen Wahl des ‚Leitmediums‘. Jan Tengnagel gehörte wie die anderen Maler des Lastman-Kreises und wie auch noch Rembrandt zu jener Generation niederländischer

29 F. SCHOLTEN, *Een ijvoren Mars van Francis, de beeldsnijder Van Bossuit en de familie De la Court*, in: *Bulletin van het Rijksmuseum Amsterdam* 47 (1999), S. 26–43; E. ELEN-CLIFFORD KOCQ VAN BREUGEL, *Sculpturen van Francis van Bossuit getekend door Willem van Mieris*, in: *Delineavit et Sculpsit* 8 (1992), S. 12–24.

30 Es steht in Frans van Mieris d.J., *Drei Generationen der Maler Van Mieris von 1742* (Leiden, De Lakenhal) auf dem obersten Regalbrett der Rückwand, vgl. Ausst.-Kat. *Hollandse Fijnschilders* 1989, Nr. 21.

Maler, die bei mythologischen ebenso wie bei biblischen Erzählbildern gerne und meist auch deutlich erkennbar auf druckgraphische Vorlagen und Vorbilder zurückgriffen, um daraus ihre eigenen malerischen Ideen zu entwickeln. Diese druckgraphischen Vorbilder entstammen fast immer Serien, die als Illustrationen im direkten Textzusammenhang oder als Bilderfolgen analog zum Text konzipiert sind. Das Prinzip der Serie oder des Zyklus ist ihnen inhärent, und auch in der Malerei ist das mythologische Bild in dieser Zeit noch häufig Bestandteil eines Zyklus oder eines Ausstattungsprogramms, d.h. es verweist auf ein größeres Ganzes.

Auch das autonome einzelne Bild stellt die gewählte Szene in den Kontext eines Handlungsablaufs, dessen Kontinuität Teil der Bilderzählung ist. Das Breitformat, das die Proportionen des gedruckten Bildes beibehält, bietet dafür die günstigsten Voraussetzungen.

Für die Maler der Willem van Mieris-Generation hingegen sind die Architektur bzw. das architektonisch definierte Bühnenbild des Theaters zum neuen Leitmedium geworden: die Komposition wird an orthogonalen, vor allem an senkrecht stehenden Linien und Achsen ausgerichtet. Die Figuren sind in Ruhe wie in Bewegung statuarisch aufgefasst. Ihre bühnenhafte dreidimensionale Präsenz beruht auf ihrer skulpturalen Wirkung, und immer wieder werden plastische Vorbilder zitiert. Die einzelne Szene steht für sich allein, Verweise auf den Kontext gehen nicht in der Bilderzählung auf, sondern bleiben in zeichenhafter Andeutung. Die Regeln des idealisierend auf die Würde der Historienmalerei abgestimmten *decorum* werden puristisch gehandhabt: man kann sich gar nicht mehr vorstellen, dass durch diesen Palast der Circe jemals eine Schweineherde getrieben worden sein soll, oder dass es auch nur einen Hinterhof mit einem Schweinekoben geben könnte. Überhaupt ermisst sich die Qualität der Bilderfindung weniger am Umgang mit dem jeweiligen Stoff als im Umgang mit dem Regelwerk seiner Inszenierung.

All das erfordert eine Konzeption des Bildes als ein in sich geschlossener und in seinem Kunstanspruch selbstreferentieller Kosmos, und dafür steht das in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch für private Figurenbilder bevorzugte Hochformat mit seiner architektonischen Raum- und Flächengliederung und seiner konzentrischen Orientierung ein.

Zum Schluss meiner Ausführungen komme ich auf ein aus aktueller persönlicher Erfahrung gewachsenes Anliegen: Auch unter den gegenwärtigen Herausforderungen der Kunstgeschichte als Teil einer modernen Kommunikations-, Medien- und Bildwissenschaft sind die Wertung des Gemäldes als Kunstwerk mit spezifisch künstlerischen Voraussetzungen und der Erkenntnisgewinn bewährter kunstgeschichtlicher Betrachtungsweisen keineswegs irrelevant geworden. Ich hoffe gezeigt zu haben, dass ihr Erkenntnispotential noch lange nicht ausgeschöpft ist.

Arie Jan Gelderblom

## Text, Body, Stone

### A few Considerations on Literature, Architecture and the Human Body

As we all know, the field of visual rhetoric is vast, open, and welcoming to scholars. Any global approach cannot possibly be comprehensive and is therefore necessarily an exercise in passing by, in *praeteritio*. But as an act of courtesy towards Cologne, I cannot possibly leave aside a native of this renowned metropolis who became Holland's most famous poet of the seventeenth century, Joost van den Vondel. Neither can I overlook the many appreciative references to his native city and the river Rhine in his works, from which a small example may serve to illustrate my topic. The text is taken from Vondel's drama *Maeghden (Virgins)*, 1639. The play is based on the legend of Saint Ursula and her eleven thousand virgin disciples, who were slaughtered during their defense of their city by the Huns under King Attila. Concluding the fourth act, a Chorus of Agrippinians (inhabitants of Cologne) bears witness to the massacre: "Here heads are rolling, yonder bodies. / Their cut off breasts float over there, Here brain and blood, a contaminating dirt. Here one sees arms and legs astray, There hands, feet, fingers, toes adrift. The Hun, while violating these corpses, wonders at their virtuousness, As, falling, those chaste and noble souls Pressed their mouths and breasts against the earth."<sup>1</sup>

## Rhetorical Techniques of Visualization

The poet puts a strong stress on the visibility and thus the proximity of the mass murder: severed heads, truncated bodies, breasts cut off, a bloody mess of smashed brains, and a profusion of separate hands, feet, toes and fingers. This visuality fits well into European Baroque techniques of visualization, both in literature and the plastic arts. As a rhetorical *demonstratio* or *evidentia* of constancy in torment it aims at *movere* (bringing into movement) its readers and listeners by spurring passions, raising the degree of affection and intensifying devotion. In a religious context this rhetoric was common practice, especially when the subject was the crucifixion or a suffering martyr. It is to be found in

---

1 VONDEL, *Maeghden*, ll. 1334–1342, in: J. VAN DEN VONDEL, *De werken van Vondel*, vol. III, Amsterdam 1929, pp. 765–766: "Hier rollen hoofden, ginder rompen. / Daer dryven afgesnede borsten, / Hier brein en bloed, die haer bemorsten. / Hier ziet men armen, beenen slingren, / Daer handen, voeten, teenen, vingren. / De Hun, als hy dees dooden plondert, / Zich om heur eerbaerheyd verwondert; / Vermits die kuische en eedle zielen / Met mond en borst op d'aerde vielen."

both catholic and protestant contexts, as e.g. Jan Konst has shown for calvinist poet Jeremias de Decker.<sup>2</sup>

In our case, the text's function of *movere* seems to go hand in hand with these other duties of the rhetorician: *docere* and *delectare*. *Docere*, teaching, here aims at firmness of belief during adversity, and stability of mind in duress; *delectare* means procuring pleasure, in this case at least to an audience that shares the poet's indulgence in an extremely physical scene with a distinct sexual subtext. Attila's amorous attitude had become evident earlier in the play. Vondel's remark that during the massacre Ursula and her dying virgins protect their mouths and breasts against possible rapists does not only demonstrate their chastity, but is an evocation of their sexuality as well. In the lines preceding the quote repeated mention was made of the virgins' kissing: each other in their distress, as well as their enemies' penetrating weapons: blood-stained daggers and arrows, and horses' feet that were trampling them.<sup>3</sup> It is in this combination of piety and *Körperlichkeit*, in which sex is denied and brought into play at the same time, that Vondel's ornate *demonstratio* amounts to a close observation of a massive laceration, mutilation, fragmentation of female bodies.

Vondel was not the only one to do so. In the early modern period textual scenes of female sexuality are often phrased and visualised as attacks on the integrity of the female body. I only conducted a superficial survey; closer research might provide more evidence. I will just quote Nicolas Venette, a seventeenth-century French physician and sexologist, whose comprehensive handbook on carnal knowledge was translated into Dutch in 1687 and became quite popular: *Venus minsieke gasthuis [...] (Venus' lovesick hospital)*. Discussing diseases of the female vital organs, he touches upon a strong hymen as an impediment to intercourse, which leads him to the following advice: "One would sooner ruin oneself, than conquer a fortress that is being defended with such persistency. There is no other remedy in this matter than applying a curved knife, and cut open the membrane that is defending the entrance to the palace of love with such resistance."<sup>4</sup>

My first point, derived from the examples above, is that a full appreciation of visuality in early modern texts must rely on a very literal reading on all levels, the referential as well as the metaphoric and the associative. Horrendous effects should not be glossed over or explained away, nor should the scholar discard the idea that torment in art is able to procure pleasure.

---

2 J. KONST, *De retorica van het "movere" in Jeremias de Deckers "Goede Vrydagh ofte het lijden onses Heeren Jesu Christi"*, in: *De Nieuwe Taalgids* 83 (1990), pp. 298–312, URL: [http://www.dbnl.org/tekst/kons001reto01\\_01/zoek.php](http://www.dbnl.org/tekst/kons001reto01_01/zoek.php).

3 VONDEL, *Maeghden*, l. 1290 and l. 1325–1333, p. 764 and p. 765.

4 [N. VENETTE], *Venus minsiecke gasthuis [...]*, Amsterdam 1715<sup>7</sup>, pp. 79–80: "en men sou veel eer sich zelve bederven, als een Schans in nemen, die met zoo veel hardnekkigheid verdedigt word. Daar is geen ander beter middel in deze gelegenheid, dan een krom mes te nemen, en het vlies open te snyden dat den toegang tot het Paleis der liefde met zoo veel wederstant verdedigt."

## The Body as a Building

Venette's visualization draws on the reader's own experience with the human body, but is intensified by a metaphor, viz. the one that equals the human body to a building. Architecture produces meaning. Significantly, the text switches from fortress (unapproachable at first) to palace (gloriously full of delights).

This takes me to my next point, the comparison of the human body to a piece of architecture. It is an old topos, still very effective today, that was being abundantly used in the seventeenth century, e.g. in emblematics. Especially the dilapidated 'house of skin and flesh and bone' was popular as an image of the sick and old.<sup>5</sup> As an instance of decay it is rooted in Pliny and Aelian, where vermin is said to leave a house that falls into ruin.<sup>6</sup> On the other hand St. Paul's first epistle to the Corinthians 6:19-20 provides a seminal comparison for a pure, beautiful, intact human corpus: "[...] your body is the temple of the Holy Ghost. [...] therefore glorify God in your body, and in your spirit, which are God's".<sup>7</sup> In this vein, Dutch poet Six van Chandelier appropriately addresses his beloved Roselle as a consecrated church on a foundation of virtue: "Rosel, gewijde kerk, van eerbaarheid gevloert". As such she has a small porch festooned with roses. But before we think too much or too low of such a ceremonial entrance, in the next line it opens up into the perspective of an ivory choir, viz. the teeth in Roselle's mouth, visible through her open lips. Six thus expresses his humble, reverential veneration of his beloved without however steering altogether clear of a notion of penetration. Isn't a church to be entered for worship?<sup>8</sup>

The architectural metaphor for the human body, productive to the present day, expresses notions of structure, elevation, shelter, as well as individuality; it can – whether the building is perceived as new or old – negotiate the passing of time, and it is an appropriate vehicle for the Christian opposition 'within vs. without': the inhabitant (the soul) vs. the threatening outside world. The analogies between house and body are evident, as is well documented in the visual arts of the seventeenth century. Jan Luyken's religious emblems, e.g., take full advantage of this imagery.<sup>9</sup>

---

5 J. LUYKEN, *Air*, in: A.J. GELDERBLOM/A.N. PAASMAN/J.W. STEENBEEK (eds.), *Duytse lier*, Amsterdam 1996, p. 90: "'t Huys van vel, en vlees, en been", URL: [http://www.dbnl.org/tekst/luyk001duyt01\\_01/zoek.php](http://www.dbnl.org/tekst/luyk001duyt01_01/zoek.php).

6 See emblem 51 in: J. CATS, *Sinne- en minnebeelden*, H. LUIJTEN (ed.), Den Haag 1996, vol. I, pp. 336–341, vol. II, p. 750.

7 *The Holy Bible [King James Version]*, London 1843.

8 J. SIX VAN CHANDELIER, *Op de schoonicheit van Roselle, aan de selve*, in: A.E. JACOBS (ed.), *Gedichten*, Assen e.a. 1991, vol. I, p. 29, vol. II, pp. 24–25, URL: [http://www.dbnl.org/tekst/six\\_003gedi01\\_01/six\\_003gedi01\\_01\\_1241.php](http://www.dbnl.org/tekst/six_003gedi01_01/six_003gedi01_01_1241.php).

9 A.J. GELDERBLOM, *Binnen en buiten. Symboliek in de emblemen van Jan Luyken*, in: *Jaarboek van de Maatschappij der Nederlandse Letterkunde te Leiden 1998–1999*, Leiden 2000, pp. 18–35, URL: [http://www.dbnl.org/tekst/\\_jaa003199901\\_01/\\_jaa003199901\\_01\\_0002.php](http://www.dbnl.org/tekst/_jaa003199901_01/_jaa003199901_01_0002.php).

## The Rhetoric of Architecture

The early modern world cherished thinking by analogy. By analogy, one may call a human body a house. The same analogy, approached from the other side, conveys human characteristics on pieces of architecture. Our way of speaking corroborates that, for we let buildings live, they have an age, they may survive the passing of time. They are often described as organisms. They have an individuality. Moreover they produce meaning in the public sphere. In some cases they even speak, and I am not referring to the peal of church bells, but to the production of actual texts. On the other hand, however, buildings are artefacts, not living beings, tangible and visible products of the human mind, but lifeless. These two strands of thought - the building as a human being, and the building as an artefact - both have their implications for visual rhetorics. Let us continue with the latter and then return to the first.

Traditionally, literary historians and architectural historians seem to have little in common. They are trained in different university departments, conduct research on different types of source material, and eventually find different, even diverging kinds of employment and social appreciation. Yet they have a vast conceptual field in common: rhetoric. Architectural historians have been aware of this terrain for some decades now, whereas literary historians, at least in the Low Countries, are still very shy to explore this common ground. I just quote a few examples of architectural studies that take full account of the importance of rhetoric for Renaissance and Classicist architecture. My first one is Sir John Summerson's *The Classical Language of Architecture*, first published 1963, the second one *De taal van de klassicistische architectuur. Het gebod tot orde* by Alexander Tzonis, Liane Lefaivre and Denis Bilodeau, 1983.<sup>10</sup> Both books investigate classical and classicist architecture as a language that has its own grammatical rules, and both trace the rhetorical principles along which this language is brought to express a meaningful statement. Tzonis a.o. trace the influence of Aristotle's *Poetics* in classicist architectural theory and practice, e.g. in the importance of the just ordering of elements (taxis), and in the functions of harmony, rhythm and metre. More than Summerson they are critical of the normative or even suppressive ideological effects of classicist architecture. The use of classicism by twentieth-century totalitarian regimes in Germany and the Soviet Union clearly demonstrates the ideological function of order as a preconceived system.

Today, French researchers (Florence Vuilleumier, Yves Pauwels, Pierre Caye, among others)<sup>11</sup> seem prominent in the field. They elaborate on e.g. architectural

---

10 J. SUMMERSON, *The Classical Language of Architecture*, Cambridge 1971<sup>3</sup>; A. TZONIS/L. LEFAIVRE/D. BILODEAU, *De taal van de klassicistische architectuur. Het gebod tot orde*, Nijmegen 1983 (translated and adapted into *Classical Architecture. The Poetics of Order*, Cambridge 1986).

11 F. VUILLEUMIER, *La rhétorique du monument. L'Inscription dans l'architecture en Europe au XVIIe siècle*, in: *XVIIe siècle* 39 (1987), nr. 156, pp. 291–312; Y. PAUWELS, *The Rhetorical Model in the Formation of French Architectural Language in the Sixteenth Century. The Triumphal Arch as Commonplace*, in:

invention, disposition and ornamentation, on elocution where it comes to the use and function of *topoi* or *loci communes*, on the three different levels of style (expressed by the orders of columns), on the logic of an organizing syntax, on architectural *perspicuitas*, on decorum and appropriate ornamentation, on *venustas* and on the pleasing qualities of *varietas*. In fact, in October 2009, the French section of the Society for the History of Rhetoric held a conference entitled *La rhétorique et les arts*, in which Pierre Caye talked on *Architecture et rhétorique à l'âge humaniste et classique: décor, ornement et sens de l'ordre*.<sup>12</sup> In general, these modern scholars stress the importance of classical rhetoric for Renaissance architectural theory and practice: rhetoric as a format underlying the constructed environment of the Early Modern period.

## Buildings That Speak

One step further takes us to buildings that speak. They are not just signs expressing notions and values (monumental vs. humble, open vs. closed, tall vs. low, public vs. private, etc.), they are often carriers of actual texts as well. Renaissance and classicist architecture explicitly provides wall space for texts. Frames, plaques, cartouches, cornices are filled with inscriptions, from the occasional to the monumental, and so were decorations for public festivities. Florence Vuilleumier, in 1987 one of the first to write on the subject, states that in the seventeenth century “l’inscription est inséparable de l’architecture” and that someone contemplating a building, a monument or a public decoration engages in a “discours déambulatoire”. She stresses the variety in small rhetorical forms that can serve as inscriptions.<sup>13</sup>

As many of these texts were frail ephemeral products serving a temporary purpose, as they were not carved in stone, or – when they were meant to be firm and lasting – as centuries have done their ravaging work, only a minute fraction of what once existed has come down to us. But many designs were published and subsisting material – such as inscriptions on buildings – is now being photographed, documented and published. As *brevitas* was due for limited surfaces, *sententiae* were very much in evidence. For the Netherlands, a valuable source book for such everyday *poesis aedificata* is a nineteenth-century collection: Van Lennep en Ter Gouw’s *De uithangteekens*, 2 vols., 1868, and its sequel *Het boek der opschriften*, 1869.<sup>14</sup> Moreover, in spite of the massive amount of material

---

G. CLARKE/P. CROSSLEY (eds.), *Architecture and Language*, Cambridge e.a. 2000, pp. 134–147; Y. PAUWELS, *Architecture, rhétorique et création littéraire au XVIe siècle*, URL: <http://inha.revues.org/1851> (text from 2005; 14–10–2010); P. CAYE, *Le savoir de Palladio. Architecture, métaphysique et politique dans la Venise du Cinquecento*, Paris 1995.

12 URL: <http://www.rhetorique.org/annonces-de-colloques/colloque-la-rhetorique-et-les-arts/> (14–10–2010).

13 VUILLEUMIER, *Rhétorique*, pp. 291–312.

14 J. VAN LENNEP/J. TER GOUW, *De uithangteekens, in verband met geschiedenis en volksleven beschouwd*, G. ABMA (ed.), Den Haag 1974, 2 vols.; J. VAN LENNEP/J. TER

that has disappeared, we all know the experience of reading a text on a sixteenth- to eighteenth-century building anywhere in Europe. I just quote a few of my own observations: “De cost gaet voor de baet uyt” (Cost before profit: a cornice on Damrak/Oudebrugsteeg, Amsterdam), “Gaet het wel, men heeft veel vrinden. Keert het luck, wie kan se vinden” (In wealth many friends, but none in distress: cartouche in Dutch, Österlånggatan, Stockholm Old Town). Such texts are there for everyone to read, but often the eye of the intended beholder belongs to a jealous neighbour: “Haet en nid sol wel verdvinen, dat elck hem moidt met het sine” (Hatred and jealousy will disappear when everyone minds his own business: cartouche Kerkstraat 26, Blokzijl), or the omnipresent *locus communis* “Zo ’t God behaagt, beter benijd dan beklaagd” (Please God, envied rather than pitied).

In this vein one might also quote “My haters are like rainwater to me” (Südstrasse 13, Freienhagen/Waldeck).<sup>15</sup> The enunciator might well be the owner of the premises. Speaking from a different rhetorical position however is “God’s wrath brought me down, God’s mercy reconstructs me” (Nordstrasse 24, ibidem, disappeared).<sup>16</sup> In the second example the house is not only the carrier of the message, but also the one who pronounces it. The building speaks about itself in the first person. The text is a *prosopopoeia*, and as such a representative of a very comprehensive kind. Texts by speaking buildings are a common, but poorly researched feature in Renaissance literatures. They exist in Latin as well as in vernacular languages. In 1643, Constantijn Huygens wrote a series of Latin epigrams in which important streets and buildings of The Hague make themselves heard.<sup>17</sup> One of the nicest specimens I know is a cartouche over a porch in Amsterdam’s Bank of Pawning with a poem by Balthasar Huydecoper: “Pass my door if you have money nor possessions. If you have the latter and lack the former, come to me”.<sup>18</sup> Are these invitations a to dialogue? One is tempted to believe so. The reader might answer with an *apostrophe*, and in fact there are numerous instances of Early Modern poems addressing buildings as if they were living beings. Such figures were common practice in *encomia urbis*, poems in praise of cities. In this rhetorical situation, buildings communicate with humans, so in a way they *are* human beings. As Vondel himself argued in his seminal rhetorical text on architectural rhetoric, *Inwydinge van ’t Stadthuis t’Amsterdam* (*Inauguration of the Amsterdam Town Hall*): the ideal in architecture is the human body. “When Architecture strove to fulfil her desire in this work, she took

GOUW, *Het boek der opschriften. Een bijdrage tot de geschiedenis van het Nederlandsche volksleven*, G. ABMA (ed.), Den Haag 1974.

15 “Ich achte meine Hasser gleich wie das Regenwasser [...]”, URL: <http://www.freienhagen-waldeck.de/fwinschr.html> (14–10–2010).

16 “Gottes Zorn ris mich hier nieder, Gottes Gnade baudt mich auch wieder [...]”, URL: <http://www.freienhagen-waldeck.de/fwinschr.html> (14–10–2010).

17 C. HUYGENS, *De gedichten*, J.A. WORP (ed.), vol. III, Groningen 1893, pp. 246–271.

18 “Hebt gy noch geld, noch goed, gaa deeze deur voorby. Hebt gy het laatste, en mist gy ’t eerste, kom by my (...)”.



the human body as her example”.<sup>19</sup> The human body includes the mouth. Why then should the voice be excluded from this equation?

## Poets Communicating with Buildings

The dialogical situation between a poet and a building deserves more attention than it normally receives. Modern readers show little affinity with this figure of speech. The line between human and non-human, animate and inanimate is more strict nowadays than it was three centuries ago. Such is also the outcome of research by architectural historian Caroline van Eck, Leiden University. The anthropological turn of her investigations made her discover that in the Renaissance people’s reactions to works of art were unbelievably emphatic: people kissed paintings and drew horoscopes for the ‘birth’ of a new house.<sup>20</sup> A rhetorical analysis of the relationship between building and spectator, based on a literal reading, can only corroborate that. If an apostrophe to a deity or a supernatural phenomenon, as semiotician Jonathan Culler has argued, may be interpreted as a means of raising the poet to a divine level – he is on speaking terms with the gods, after all –,<sup>21</sup> an apostrophe to an inanimate object pulls that object into the sphere of the human. An actual response from the addressed, a *prosopopoeia*, cannot but accelerate that move by intensifying the dialogue.

Over the last decades, the relation between literature and painting has been in the centre of our scholarly interest. As for Dutch literature, what poets wrote about painting has been and still is an object of close scrutiny. In my opinion, it is time now to extend our investigations to architectural rhetoric on a systematic basis: which architects are being mentioned in poetry and why? What do poets write about architecture – both in general and focused on specific buildings –, how do they communicate with it, and how are buildings writing and speaking back? Their voices draw you near them: now it is time to listen.

---

19 VONDEL, *Inwydinge van ’t Stadhuis t’Amsterdam*, S. ALBRECHT e.a. (eds.), Muiderberg 1982, p. 108, ll. 631–632: “De bouwkunst, toenze in ’t werck beooghde haeren wensch, Koos tot haar voorbeelt uit het lichaem van den mensch”.

20 URL: <http://www.leidenuniv.nl/letteren/nieuwsbrief/index.php3-c=501.htm> (14–10–2010).

21 J. CULLER, *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, London e.a. 1983<sup>2</sup>, pp. 135–154.



*Claudia Fritzsche*

## Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen Stilleben als gemalte Geschichten

Auf einem holländischen Genregemälde von einem unbekanntem Maler (Abb. 1) ist eine Frau dargestellt, die an einer Tafel steht. Auf dem Tisch sind unter anderem ein goldener Pokal, verschiedene Gefäße, Teller mit Speisen und ein Brotkorb mit einem großen Käsestück abgebildet. Über dem Arm der Frau liegt eine Serviette; in ihren Händen hält sie einen Teller, der mit einem anderem Teller abgedeckt ist. Der Urheber des Gemäldes wird als „Nachfolger von Willem Claesz. Heda“ vermeldet.<sup>1</sup> Und tatsächlich muss man nicht lange suchen, um die Vorlage des Meisters für das Bild des Nachfolgers zu finden: Das *Stilleben mit goldenem Pokal* befindet sich im Rijksmuseum in Amsterdam (Farbabb. VIII).



Abb. 1: Nachfolger von WILLEM Claesz. HEDA, *Frau am Tisch*

An diesem Bildpaar lässt sich sehr schön verfolgen, wie ein Maler eine künstlerische Formulierung eines Vorgängers rezipierte und für seine Bildfindung neu verwendete. Der Nachfolger Claesz. Heda nahm das Stilleben seines Vorgängers zur Vorlage, kopierte es maßstabsgetreu und vergrößerte den Bildausschnitt

---

1 Rijksbureau voor kunsthistorische documentatie, kunstwerknnummer 45755.

am linken Bildrand, um Raum für die Frau zu schaffen, und am rechten Bildrand, wohl um das ursprüngliche Stilleben wieder in die Mitte der Komposition zu rücken. Der Nachfolger Claesz. Heda sah in dem Tischstilleben ganz offensichtlich den Moment einer Mahlzeit abgebildet. Die Frau ist als Akteurin in das Geschehen der Darstellung integriert.

Obwohl die Darstellung unbeweglicher Gegenstände grundsätzlich weit davon entfernt scheint, Veränderungen und Entwicklungen in der Zeit anzuzeigen – auf Stilleben scheint die Zeit mit den Objekten gleichsam still zu stehen – kann man nach der einführenden Betrachtung vermuten, dass zeitgenössische Betrachter Tischstilleben durchaus im Kontext von Mahlzeiten und damit als eine Art Momentaufnahme eines größeren Handlungsablaufs rezipierten. Aber auch die Stilleben selbst umfassen oft genug einen Zeitraum, der über den kurzen Darstellungsmoment (weit) hinausreicht, nämlich wenn durch die Wiedergabe berührter Speisen und benutzten Geschirrs Spuren menschlichen Handelns sichtbar gemacht werden.

Ob es sich bei diesen Darstellungen sogar um kleine Geschichten handelt und welche Strategien die Stillebenmaler nutzten, um Handlungsabläufe darzustellen, soll im Folgenden untersucht werden.<sup>2</sup> Dabei interessiert zum einen die Frage nach der Wahl des Darstellungsmomentes und wie sich darin das zeitlich Vorangegangene und Nachfolgende offenbaren. Zum anderen wird die Rolle des Betrachters als Leser der Geschichte interessant. Da den Stilleben, im Gegensatz zu anderen erzählenden Gattungen, das handelnde Personal fehlt, das die Geschichte trägt, scheint dem Betrachter bei der Rekonstruktion der dargestellten Handlung eine nicht unbedeutende Rolle zuzukommen.

## Die Einheit von Ort, Zeit und Handlung im Drama

Sucht man nach zeitgenössischen Abhandlungen über die Repräsentation von Handlung und Geschehen auf bzw. in Bildern und über die Rolle, die der Rezipient dabei spielt, wird man bei den Regeln für den Aufbau von Dramen und Theaterstücken – den ‚toneelwetten‘ – fündig. Ich möchte daher zunächst kurz skizzieren, welche wesentlichen Gattungsregeln für Dramen galten und welche Rolle dem Zuschauer dabei eingeräumt wurde.

Für das Verfassen von Theaterstücken gab es für die zeitgenössischen Autoren die Möglichkeit, entweder die Handlung völlig frei zu erfinden oder bestehende historische Stoffe zu adaptieren. Dabei war es wichtig, dass die Stoffe und das handelnde Personal nicht unrealistisch oder unglaubwürdig erschienen. Denn der

---

2 In meiner Dissertation habe ich mich mit dem Betrachter im Stilleben beschäftigt und unter anderem untersucht, ob und wie Stilleben erzählen und wie diese Erzählungen von den Betrachtern gelesen werden. Der vorliegende Artikel gibt in Auszügen die Ergebnisse dieser Untersuchung wieder. Vgl. C. FRITZSCHE, *Der Betrachter im Stilleben. Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts*, Weimar 2010, zugl. Diss. Universität Tübingen, hier bes. Kapitel III, S. 179–256.

Sinn – vor allem von Tragödien – lag in der Belehrung und Läuterung des Publikums. Um dieses Ziel erreichen zu können, mussten die Dramen den Zuschauer überzeugen können; dies gelang durch die Glaubwürdigkeit und Wahrscheinlichkeit der Geschichte und der Darstellung.<sup>3</sup>

Wie die Wahrscheinlichkeit einer Geschichte erreicht werden konnte, darüber wurde unter den Dramaturgen der Zeit ein ausführlicher Diskurs geführt. Die Frage, wie die drei wesentlichen Grundsätze – die Einheit der Handlung, der Zeit und des Ortes – erreicht und umgesetzt werden konnten, war immer wieder Gegenstand der Diskussion.<sup>4</sup> Als Ideal galten dabei die absolute Einheit der Zeit und die absolute Einheit des Ortes, das heißt, dass die Spielzeit der gespielten Zeit und dass der Handlungs- und Spielraum dem Bühnenraum entsprach.

Neben der absoluten Einheit der Zeit wurden außerdem die großzügige Einheit der Zeit und die relative Einheit der Zeit unterschieden. Bei der großzügigen Einheit der Zeit konnte die gespielte Zeit mehr als einen und bis zu drei Tage umfassen, während die relative Einheit der Zeit einen Zeitraum zwischen zwölf und 24 Stunden umfasste. Darüber hinaus gab es das Konzept der simulierten Einheit der Zeit, wobei das Publikum über die Dauer der gespielten Zeit im Ungewissen blieb.<sup>5</sup>

Entsprechend wurde bei dem Konzept des simulierten Ortes darauf verzichtet, den Raum näher zu beschreiben. Das Konzept der mehrfachen Einheit des Ortes gestattete es, jeden Akt an einem eigenen Ort innerhalb des Handlungsraumes stattfinden zu lassen, womit sich das Stück bei fünf Akten an bis zu fünf verschiedenen Plätzen abspielen konnte. Schließlich gab es das Konzept einer fehlenden Einheit des Ortes, bei der die Bühne zugleich zwei oder mehr Räume zeigt oder die Kulissen vor den Augen des Publikums gewechselt werden.<sup>6</sup>

Eine große Herausforderung für die Autoren bestand nun darin, mitunter mehrere parallele Handlungsorte und Akteure, die zwischen diesen Handlungsorten reisten, bei der Aufführung sinnhaft dem Gebot der absoluten Einheit von Zeit und Raum unterzuordnen. Wollten die Autoren diese Einheit nicht zerstören, so standen sie vor dem Problem, die Akteure auf ihren Reisen nicht begleiten zu können. Eine mögliche Lösung bestand darin, die Personen während der Pausen zwischen den Akten an einen anderen Handlungsort reisen zu lassen. Eine andere bestand darin, während eines Aktes die Figur der Auslassung zu nutzen, um Handlungen, die an einem anderem Ort passierten, zeitgleich mit den Ereignissen auf der Hauptbühne stattfinden zu lassen. So konnte zum Beispiel eine Person die Bühne verlassen, um eine Handlung oder einen Auftrag an einem anderen Ort auszuführen. Nach Erledigung dieser Aufgabe kehrte sie wieder auf die

---

3 A. DE HAAS, *De wetten van het treurspel. Over ernstig toneel in Nederland 1700–1772*, Hilversum 1998, S. 67.

4 DE HAAS, *De wetten van het treurspel*, S. 89 f.; A.G. VAN HAMEL, *Zeventiende-eeuwsche opvattingen en theoriën over literatuur in Nederland*, 's Gravenhage 1918, S. 126.

5 DE HAAS, *De wetten van het treurspel*, S. 88 f.

6 DE HAAS, *De wetten van het treurspel*, S. 96. Sowohl die simulierte als auch die absolute Einheit des Ortes konnte schnell langweilig wirken, vgl. DE HAAS.

Bühne zurück, um zu erzählen, was ihr widerfahren war oder es betrat eine dritte Person die Bühne, um von den Vorkommnissen an einem anderen Ort zu berichten.<sup>7</sup>

An diesem Beispiel lässt sich gut verdeutlichen, wie sehr die Zuschauer bei der Dramaturgie mitgedacht wurden: Sie mussten und konnten sich gut vorstellen, dass während der Abwesenheit auf der Hauptbühne eine Person in dieser Zeit an einem anderen Ort eine Handlung ausführte und dass dies eine gewisse Zeit in Anspruch nahm. So konnten in einem Akt Ereignisse stattfinden, die sich gleichzeitig an unterschiedlichen Orten ereigneten, ohne dass die Einheit des Platzes oder der Zeit auf der Hauptbühne in Gefahr geriet. Der Zuschauer konnte den Ablauf der Nebenhandlung dann besonders gut in die Haupthandlung integrieren, wenn entweder angekündigt wurde, was abseits der Hauptbühne passieren würde oder wenn berichtet wurde, was passiert war. Je mehr Aktionen und Handlungsstränge dabei in den Intervallen oder außerhalb der Hauptbühne stattfanden, desto mehr war der Zuschauer gefordert und desto mehr wurde er in das Stück mit einbezogen.

Wichtige Kriterien für die plausible Darstellung einer Geschichte waren also einerseits die innere Logik und damit die Glaubwürdigkeit der Geschichte; zum anderen wurde dem Zuschauer die wichtige Aufgabe des Ausfüllens von Leerstellen und damit des Nachvollzugs der Handlung übertragen. Am Beispiel von zwei grundlegenden Handlungsmustern – Fabeln<sup>8</sup> – möchte ich nun zeigen, wie Stilleben Geschichten darstellen, und dabei, ähnlich den Dramen, dem Betrachter und dem Ausfüllen von Leerstellen eine wichtige Rolle zuerkennen.

Es handelt sich dabei zum einen um die Fabel der Mahlzeiteneinnahme und zum anderen um die Fabel von den Handelswegen und den Grenzüberschreitungen.

## Die Fabel Mahlzeiteneinnahme

Auf vielen Tischstilleben ist eine Mahlzeit dargestellt: Auf den Tischen erkennt man gefüllte wie leer getrunkene Gläser, zum Verzehr angerichteten Schinken oder Fisch, leere Nuss- oder Austernschalen, Pasteten, Brötchen, Kannen oder Messer. Nicht nur die im 17. Jahrhundert sich für diese Stilleben herausbildenden Bezeichnungen ‚ontbijtje‘ und ‚banketje‘ deuteten auf die Wahrnehmung dieser Stilleben als Mahlzeitendarstellungen.

---

7 DE HAAS, *De wetten van het treurspel*, S. 94.

8 Ich verwende hier den Begriff wie Eco, für den eine Fabel „das Schema der Erzählung, die Logik der Erzählung, die Syntax der Personen, der zeitlich geordnete Ablauf der Ereignisse“ kennzeichnet, vgl. U. ECO, *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*, München/Wien 1987, S. 128. Ein Plot kennzeichnet dagegen die detaillierte Geschichte mit einer genauen Bezeichnung des Ortes und der handelnden Personen. Die Ausformulierung des Plots soll hier aber nicht weiter interessieren.

Unter den Tischstillleben lassen sich zwei Gruppen unterscheiden, die jeweils einen anderen Zeitpunkt einer Mahlzeit für ihre Darstellung wählen. Dabei handelt es sich zum einen um die Gedeckten Tische, die den Moment vor Beginn einer Mahlzeit darstellen und zum anderen um die Tischstillleben, die eine unterbrochene oder eine beendete Mahlzeit abbilden.

Zunächst soll die zweite Gruppe der Tischstillleben in den Blick genommen werden. Durch die berührten Speisen, die umgestoßenen Trinkgefäße und die zerknüllten Servietten, wie zum Beispiel auf dem *Stilleben mit goldenem Pokal* von Willem Claesz. Heda (Farbabb. VIII) oder dem *Stilleben mit Schinken und einem Korb mit Käsestücken* von Pieter Claesz. (Abb. 2) zu sehen, geben diese Stilleben dem Betrachter einen Hinweis darauf, dass dem dargestellten Moment eine Handlung vorausging. Da es sich bei Mahlzeiten um eine täglich ausgeführte Praxis handelt, dürfte der Betrachter über ausreichend Erfahrung und Vorwissen verfügt haben, um das Geschehen auf dem Gemälde, auch wenn es sich nur um eine Momentdarstellung handelt, zu komplettieren. Das heißt, der Betrachter ist in der Lage, das zeitlich Vorgegangene und Nachfolgende in Gedanken zu ergänzen, wie das eingangs vorgestellte Bildpaar überzeugend demonstriert. Die innere Logik der Fabel ist dabei durch den typischen Ablauf der Mahlzeit vorgegeben: Der Zubereitung der Mahlzeit folgen das Eindecken des Tisches, gegebenenfalls das Tischgebet, der Verzehr der Speisen und schließlich die Beendigung des Mahles – vielleicht auch wieder durch ein Ritual oder einfach indem der Tisch verlassen wird. Geht man davon aus, dass der Maler als Autor eine glaubwürdige und wahrscheinliche Geschichte erzählen wollte, dann darf man vermuten, dass die Ergänzungen des Betrachters, die dieser aufgrund seiner Alltagserfahrungen vornahm, weit von den Vorstellungen des Autors (des Malers) entfernt gewesen sein dürften.



Abb. 2: PIETER CLAESZ, *Stilleben mit Schinken und einem Korb mit Käsestücken*

Die Darstellung einer Geschichte gelingt dann noch überzeugender, wenn unverkennbar auf die körperliche Präsenz des Menschen und damit auf das handelnde Personal verwiesen wird. Dies geschieht, wenn die Stillleben von ihrem traditionellen Kompositionsschema abweichen und sie den Protagonisten mehr Bewegungsraum verschaffen. Simon Luttichuys stellt in seinem *Stilleben* (Abb. 3) nicht nur einen leeren Stuhl dar, sondern statt des sonst üblichen undefinierbaren Hintergrunds eine Tür, die einen Spalt offen steht. Diese Tür ist eine unmissverständliche Aufforderung an den Betrachter, mit seinem Blick der Bewegung des Protagonisten um den Tisch herum und ihm in Gedanken weiter durch die Tür hinaus zu folgen.

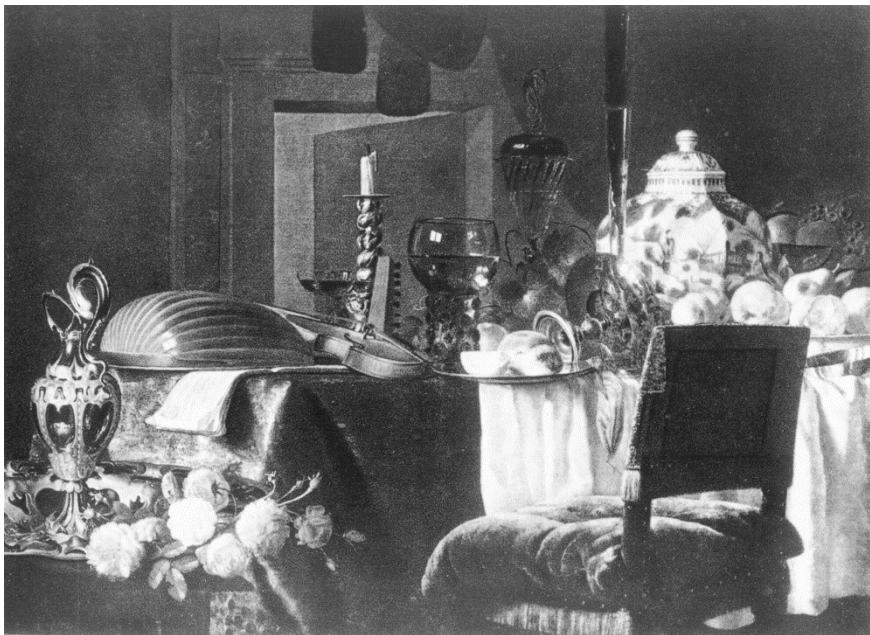


Abb. 3:  
SIMON LUTTICHUYS,  
*Stilleben*, 1657

Die Stillleben verweisen so nicht nur auf den Ablauf der Mahlzeit; Stuhl und Tür versetzen den Betrachter in die Lage, dem Menschen, der seine Mahlzeit unterbrochen oder beendet hat, aus dem Raum zu folgen. Der Protagonist nimmt mit dem Verlassen des Raumes die Geschichte mit und eröffnet außerhalb des Bildraumes einen zweiten Handlungsort.

Das Verlassen des Tisches oder des Raumes markiert dabei nicht nur einen Wendepunkt der Geschichte – die Fabel Mahlzeit ist abgeschlossen, eine neue Fabel wird eröffnet – sondern zugleich einen Wechsel der Erzählperspektive. Während der Anfang der Geschichte bis zum dargestellten Moment vom Maler erzählt und vom Betrachter rekonstruiert wird, bleibt der Fortgang der Geschichte nach dem dargestellten Moment in der Regel unbestimmter. Nun übernimmt der Betrachter die Aufgabe des Erzählers, aber nur in wenigen Fällen erhält dieser vom Autor konkrete Hinweise darauf, was nach dem dargestellten Moment geschieht. Simon Luttichuys stellt eine Ausnahme dar: Durch seine Komposition gibt er eine klare Erzählrichtung vor und lässt den Betrachter zumindest nicht darüber im Unklaren, wo sich die Handlung fortsetzt.

Wie sehr die Fabel durch die Auswahl des Darstellungsmomentes bestimmt wird, verdeutlicht ein Blick auf jene Tischstillleben, die den Moment kurz vor



dem Beginn einer Mahlzeit für die Darstellung wählen und die damit tatsächlich ‚Gedekte Tische‘ wiedergeben. Auf diesen Bildern wurden die Speisen und Getränke noch nicht angerührt; hier hat der Mensch noch keine Spuren seines Handelns hinterlassen.

Im Gegensatz zu den soeben besprochenen Stillleben geht hier die Einnahme der Mahlzeit nicht dem dargestellten Moment voraus, sondern ist diesem zeitlich nachgeordnet. Die Auslassung, die auf das zeitlich vorangegangene Geschehen verweist, umfasst damit sowohl die unmittelbar vorhergehenden Momente des Zubereitens der Mahlzeit und des Eindeckens des Tisches, geht aber darüber noch hinaus und betrifft auch die Frage, woher die Speisen, Getränke und Gewürze kommen.

So weist zum Beispiel die Auswahl der Nahrungsmittel auf dem Stillleben *Hering mit Bierglas und Brötchen* von Pieter Claesz. (Abb. 4) nicht nur auf die Thematik des Essens: Die abgebildeten Speisen sind darüber hinaus Produkte bedeutender Industrie- und Handelszweige der Niederlande im 17. Jahrhundert. Das Bierbrauen, der Heringsfang und der Getreidehandel mit dem Baltikum stellten wichtige Standbeine der Wirtschaft und des ökonomischen Aufschwungs der nördlichen Provinzen dar.<sup>9</sup>



Abb. 4: PIETER CLAESZ, *Hering mit Bierglas und einem Brötchen*, 1636

Die Leerstelle vor dem dargestellten Moment bezieht sich damit auf die Ereignisse des Welt- und Markthandels. Auch wenn gerade der Welthandel nicht un-

9 Vgl. z.B. M. NORTH, *Kunst und Kommerz im Goldenen Zeitalter. Zur Sozialgeschichte der Niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 1992; J. BERGER HOCHSTRASSER, *Feasting the eye. Painting and reality in the seventeenth century „Bancketje“*, in: A. CHONG/W. KLOEK/C. BRUSATI (Hrsg.), *Still-life paintings from the Netherlands 1550–1720*, Ausst.-Kat., Amsterdam, Rijksmuseum Amsterdam, Cleveland, The Cleveland Museum of Art 1999/2000, S. 73–86.

bedingt zum alltäglichen Ablauf einer Mahlzeiteneinnahme gehörte, so wird er durch die Darstellung als das ihr zeitlich Vorausgehende in die Erzählung integriert. Die Stillleben berühren damit zwar bereits die Fabel von der Handelstätigkeit, auf die ich im Folgenden näher eingehen werde, diese gehört hier aber noch nicht zur Haupterzählung, sondern bildet eher eine Nebenhandlung.

Der auf den Gedeckten Tischen dargestellte Moment markiert vielmehr den Wendepunkt vom Handel mit den Waren zum Konsum derselben, wodurch zugleich der Zweck des Handels in den Mittelpunkt rückt. Während der Verzehr der Speisen bei den Tischstillleben durch die umgeworfenen Gläser, die verstreuten Reste und die fragil übereinander gestapelten Teller einen manchmal eher rohen, ungestümen Charakter erhält<sup>10</sup>, wurde hier durch die Auswahl des Momentes – die Präsentation der Speisen vor dem Verzehr – ein Moment des Innehaltens herbeigeführt, der dem Konsum einen gemäßigten und weitaus zivileren Anstrich verleiht. Diese Wirkung wird nicht zuletzt durch die zurückgenommene, monochrome Darstellung der ‚ontbijtjes‘ noch verstärkt.

Ein Perspektivwechsel vom Betrachter hin zum Erzähler findet bei diesen Stillleben nicht statt. Sowohl die dem dargestellten Moment vorausgehenden wie auch die nachfolgenden Ereignisse sind durch den Autor klar umrissen und können vom Betrachter gelesen und verstanden werden.

Einige Elemente, die bei den Theateraufführungen genutzt wurden, um die Geschichten glaubwürdig zu erzählen, finden wir auch bei den Tischstillleben wieder: Zum einen handelt es sich hier um eine relativ einfache, vor allem aber bekannte und damit glaubwürdige Erzählung von der Mahlzeiteneinnahme. Dem Betrachter fällt es leicht, die Geschichte über den Darstellungsmoment hinaus zu verstehen. Zum anderen spielt der Betrachter beim Ausfüllen der Leerstellen eine wichtige Rolle – nur durch ihn verdichten sich in dem dargestellten Moment das Vorgegangene und das Nachfolgende. Dienten allerdings im Theater die Auslassungen vor allem dazu, die Handlung auf ein erträgliches Maß zu kürzen, werden sie hier vor allem dafür genutzt, die Darstellung über den Augenblick hinaus zu erweitern.

## Die Fabel Handelswege

Damit komme ich nun zu jenen Stillleben, die die Fabel von den Handelswegen und vom Transport der Waren erzählen. Vor allem größere Bankettstillleben und Prunkstillleben erzählen vom Handel mit den Gebrauchs- und Luxusgütern.

Die Fabel umfasst eine relativ lange Zeitspanne, beginnend beim Kauf der Objekte in fremden Ländern, über den Transport der Güter nach Holland und en-

---

10 Norman Bryson fasst diese Stillleben unter dem Begriff „Unordentliche Stillleben“ zusammen, vgl. N. BRYSON, *Looking at the overlooked. Four essays on still-life painting*, London 1990. Den Verzehr von Speisen als etwas Barbarisches und Unzivilisiertes erscheinen zu lassen, stellt Bryson als ein Merkmal dieser Stillleben heraus.

dend mit dem Erwerb der Waren für den eigenen Gebrauch. Für die Darstellung auf den Stillleben wählten die meisten Maler einen Zeitpunkt nach Abschluss der Handelsgeschäfte, nachdem die Waren in das Haus gebracht und für den weiteren visuellen, materiellen oder ideellen Konsum an- oder hergerichtet wurden. Der dargestellte Moment markiert damit, wie schon bei der Fabel der Mahlzeiten, das – vorläufige – Ende der Geschichte. Der Betrachter rekonstruiert die zeitlich davor liegenden Geschehnisse. Diese können, je nach Selektion der Geschehensmomente, bei dem Handel auf dem Markt beginnen, aber auch weiter zurückreichen und ihren Anfang in den Überseegebieten nehmen.

Um auf Stillleben die Handelswege und die Überwindung von Grenzen kenntlich zu machen, bleibt den Erzählern vor allem das Mittel der Darstellung der Grenze und ihrer durchlässigen Stellen; in der Regel sind das Fenster oder Durchblicke. Die Organisation des Raumes wird damit zu einem wichtigen Strukturelement der Erzählung.<sup>11</sup>

Das sich in Gläsern oder auf glatten Oberflächen spiegelnde Fensterkreuz wird von vielen Stilllebenmalern häufig nur formelhaft verwendet. Wollten sie die Aufmerksamkeit des Betrachters aber bewusst auf die Grenze lenken, dann stellten sie Reflexionen besonders auffällig dar. Die Spiegelungen wurden dann entweder sehr groß dargestellt und bilden im Bild einen hellen Lichtakzent oder sie wurde derart detailliert wiedergegeben, dass man die Umrisse oder Fassaden der Häuser auf der gegenüberliegenden Straße erkennen kann.<sup>12</sup> Der Raum wird so eindeutig als ein Außenraum gekennzeichnet und damit als Nebenschauplatz der Handlung vorgestellt.

Den Versuch, diesen Außenraum näher zu beschreiben und ihn damit stärker in die Erzählung zu integrieren, unternimmt Jan Davidsz. de Heem zum Beispiel auf seinem Stillleben *Früchte und Schinken auf einem Tisch mit Blick auf eine Stadt* (Abb. 5). Hier wird der Blick des Betrachters über den Mauerdurchbruch hinweg auf eine weite Landschaft gelenkt – der Außenraum jenseits der Mauer ist dabei detailliert, wenn auch nur ausschnitthaft dargestellt. Dieser Durchblick am linken Bildrand gestattet den Blick auf eine entfernte Stadt und auf das tosende Wasser zwischen dem Betrachter und der Stadt.

---

11 Vgl. W. KEMP, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, S. 57 ff.

12 Vgl. z.B. J.D. DE HEEM, *Bankett mit Austern*, 1653, 35 x 51 cm, Los Angeles County Museum of Art; M. VAN OOSTERWIJCK, *Blumenstillleben*, 72 x 56 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; W. VAN AELST, *Stillleben mit Fisch, Zwiebel und Gläsern*, 1679, 56 x 45 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.



Abb. 5: JAN Davidsz DE HEEM, *Früchte und Schinken auf einem Tisch mit Blick auf eine Stadt*, 1646

Die Geschichte wird nun durch diese Öffnung des Handlungsraumes und durch die räumliche Organisation der Szenerie aufgebaut und entfaltet sich unter Einbeziehung dieser Grenze. Die räumliche Struktur gibt dabei sowohl die Erzählrichtung als auch die Chronologie der Handlung vor. Ähnlich wie bei den Theateraufführungen gelingt es auch hier, die Einheit von Zeit und Raum zu wahren, indem mit Nebenschauplätzen bzw. mit Rückblenden gearbeitet wird. Die Geschichte wird nicht chronologisch präsentiert. Sie beginnt vielmehr in der Gegenwart des Stillebens, das sich im Vordergrund des Bildes – auf der Hauptbühne – befindet. Zu diesem Zeitpunkt wurden die Speisen bereits in das Haus verbracht. Die Einblendung des Außenraumes mittels auffälliger Fensterreflexionen oder wie im vorliegenden Fall einer Maueröffnung erlaubt nun einen Rückblick die Herkunft der Güter und ihren Transportweg und damit auf das zeitlich vorangegangene Geschehen. Nicht nur ein fehlender Fixpunkt am fernen Horizont, sondern sowohl die Himmels- und Wellengestaltung als auch die auffälligen Farbakzente des Stillebens lassen den Blick des Betrachters immer wieder in den Vordergrund und damit in die Gegenwart des Stillebens zurückkehren. Der Mauerdurchbruch ermöglicht dabei dem Betrachter die Mauerschau, ähnlich jenem dramaturgischen Verfahren, bei dem eine Dramenfigur, meist von einem erhöhten Aussichtspunkt aus, auf entfernt stattfindendes blickt und dieses Geschehen durch ihren Bericht in die Dramenhandlung einbezieht, ohne die Einheit des Ortes zu durchbrechen.

Das Prinzip, die Geschichte über die synoptische Darstellung diachroner Räume bzw. deren Grenzen aufzubauen, wie es am Beispiel eines Stillebens von Jan Davids. de Heem soeben erläutert wurde, lässt sich auch bei weiteren

Stilleben erkennen. So wählt Claes van Heussen für sein *Früchtestilleben* (Abb. 6) einen ganz ähnlichen Bildaufbau wie de Heem für das eben besprochene Werk. Im Vordergrund stellt van Heussen ein Stilleben aus vor allem heimischen Gemüsesorten dar; im Hintergrund, durch einen Mauerdurchbruch getrennt, ist ein Bauerngehöft dargestellt. Auch hier dient der Mauerdurchbruch dazu, dem Betrachter von der Herkunft der Gemüsesorten zu erzählen. Claes van Heussen erzählt hier aber nicht die Fabel vom Welthandel, sondern jene von der heimischen Produktion.



Abb. 6: CLAES VAN HEUSSEN, *Früchtestilleben*

Und auch Abraham van Beyeren wählte für seine Fischstilleben oft einen vergleichbaren Bildaufbau.<sup>13</sup> Im Vordergrund sind dabei verschiedene Fischarten in einem Bottich oder übereinander gelegt auf einem Teller präsentiert. Im Hintergrund, oft durch einen Mauerdurchbruch sichtbar gemacht, fällt der Blick auf die Fischer bei ihrer Arbeit. Durch den Blick auf einen Nebenhandlungsplatz gelingt es auch van Beyeren, die Momentdarstellung eines Fischstillebens auf eine kleine Erzählung vom Fischfang auszudehnen.

Bei den drei vorgestellten Malern – und es lassen sich gewiss noch weitere Beispiele finden – wird die Geschichte über die Organisation der Räume entwickelt: Die Erzählung handelt in der Gegenwart des Stillebens. Die Maueröffnung stellt eine Öffnung in der Erzählzeit dar. Von dort aus entfaltet sich die Erzählung vom Hintergrund beziehungsweise vom linken Bildrand wieder auf den

13 Vgl. z.B. *Fischstilleben mit Blick auf Seelandschaft*, 125 x 153 cm, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.

Betrachter zu und erreicht mit der Hauptszenerie wieder die zeitliche Gegenwart des Stillebens. Zwischen der Rückblende auf die Herkunft der Waren und der dargestellten Szene im Vordergrund liegt eine nicht näher bestimmbare Zeitspanne.

Im Gegensatz zu den Mahlzeitenstillleben wird die Fabel von den Handelswegen weniger um den fruchtbaren Augenblick herum erzählt, sondern vielmehr über Räume und deren Grenzen konstituiert.

Viele Stilleben geben also mit der Darstellung verschiedener Objekte und Speisen nicht nur eine Momentaufnahme wieder, sondern präsentieren zugleich eine kleine Geschichte. Dabei handelt es sich allerdings nicht um Erzählungen mit zahlreichen Verwicklungen, überraschenden Wendungen und vielen Nebenschauplätzen. Vielmehr geht es um die Darstellung eines zeitlichen Verlaufs – die Stilleben weisen eine Komposition auf, in der sich die Gegenwart mit dem zeitlichen Davor und Danach in der Darstellung verdichtet. Die Literaturwissenschaft spricht hier vom schwachen Erzählen.<sup>14</sup> Und auch wenn der Stillebenmalerei die Fähigkeit zur Darstellung von Götterlegenden, großen Schlachten und anderen Heldenepen abgesprochen wird<sup>15</sup>, so beschäftigt sie sich doch nicht ausschließlich mit dem Trivialen und Kreatürlichen. Viele Mahlzeitenstillleben bewegen sich eher im Kontext der Repräsentation denn im Kontext des Kreatürlichen.<sup>16</sup> Und auch die Fabel von den Handelswegen erzählt nicht unbedingt kleine, triviale Geschichten, schließlich waren die Unternehmungen zu hoher See nicht ungefährlich, wie das stürmische Meer auf dem Stilleben von Jan Davidsz. de Heem uns vermittelt. Insofern implizieren solche Stilleben sogar heldenhafte Elemente, auch wenn die Akteure noch anonym bleiben.

Eine wichtige Rolle beim Nachvollziehen der Geschichte spielt der Betrachter. Für die (Re)Konstruktion der Handlung ist er bei Stilleben unverzichtbar, da diese nicht, wie andere Bildgattungen, auf die Darstellung von Figuren zurückgreifen können, die die Handlung tragen. Die Aufgabe des Betrachters ist es, die Leerstellen, die die Stillebenmalerei anbietet, zu füllen. Auf diese Weise gelingt es nicht nur, die Erzählung zu vervollständigen, sondern auch, wie im Theater, die Einheit der Zeit und des Raumes herzustellen. Besonders gut gelingt dies den Stilleben, die von den Handelswegen erzählen und eine Szenerie aufbauen, die neben einer Hauptbühne auch einen Nebenschauplatz eröffnet.

Die Herstellung der Einheit der Zeit und des Ortes im Bild hat Alois Riegl in seiner Untersuchung zum holländischen Gruppenporträt<sup>17</sup> als innere Einheit be-

14 D. WEBER, *Erzählliteratur: Schriftwerk, Kunstwerk, Erzählwerk*, Göttingen 1998, S. 17 ff.

15 BRYSON, *Looking at the overlooked.*, S. 60 ff.

16 FRITZSCHE, *Der Betrachter im Stilleben*, Kapitel II, bes. S. 134–177. Die Auswertung von Nachlassinventaren zeigte, dass in den holländischen Wohnhäusern viele Tischstillleben in den öffentlichen, repräsentativen Räumen hingen und nicht hauptsächlich in Küchen oder anderen nachgeordneten Räumen, wie bislang häufig vermutet, vgl. FRITZSCHE, S. 136–161.

17 A. RIEGL, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1997 (urspr. ersch. 1902).

zeichnet. Die äußere Einheit war hergestellt, wenn die im Bild befindlichen Personen mit dem Betrachter Kontakt aufnahmen. Anhand Rembrandts *Staalmeesters* zeigt Riegl, dass erst die vollkommene innere Einheit die vollendete äußere Einheit mit dem Betrachter ermöglicht.<sup>18</sup>

Das Gelingen der Erzählung und damit die Herstellung der inneren Einheit des Bildes setzt bei der Gattung der Stilleben, wie dargelegt, aber gerade umgekehrt die äußere Einheit mit dem Betrachter voraus. Um die Betrachter anzusprechen und sie in das Bild und in die Handlung einzubeziehen, wählen Stilleben verschiedene Strategien. Durch die Darstellung von Gegenständen, die über die Tischkante und damit über die Bildgrenze hinausreichen und von Spiegelreflexen, die den Raum jenseits der Bildgrenze zeigen – Elemente, die auf vielen Stilleben zu finden sind –, werden der gemalte Raum und der reale Raum miteinander verbunden. Der Betrachter wird näher an das Bildgeschehen herangeholt und in dieses hineingezogen.

Mit der Verbindung von gemaltem und realem Raum befinden sich Bild und Betrachter in der gleichen zeitlichen Gegenwart. In diesem Moment des Zusammenfallens der Zeit der Geschichte und der Zeit des Betrachters erreichen die Bilder die vollkommene äußere Einheit. Sie ermöglichen so dem Betrachter, die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes, mithin die innere Einheit des Bildes, herzustellen und damit eine glaubwürdige und wahrscheinliche Geschichte nachzuvollziehen.<sup>19</sup>

---

18 RIEGL, *Gruppenporträt*, S. 216.

19 Ausführlicher dazu: FRITZSCHE, *Der Betrachter im Stilleben*, bes. Kap. I, S. 29–105.





## Die Moral des Visuellen



*Nils Büttner*

## Kartenbilder zwischen Alltag, Kunst und Moral Oder: Was man von Vermeer über das Malen und Lesen von Landkarten lernen kann

In den Niederlanden des 17. Jahrhunderts scheinen Landkarten sich als Wand- schmuck einiger Beliebtheit erfreut zu haben.<sup>1</sup> Diese Vermutung legen nicht nur damals aufgezeichnete Inventare und Nachlassverzeichnisse nahe, sondern auch die gemalten Interieurs, wie sie beispielsweise Jan Vermeer (1632–1675) ge- schaffen hat. Von seinen 23 bis heute erhaltenen Gemälden, die einen mehr oder weniger weit gefassten Blick in einen Innenraum wiedergeben, sind auf zehn Landkarten, Globen und andere auf den Bereich der Geographie verweisende Gegenstände gezeigt. Was verraten diese Bilder über den frühneuzeitlichen Gebrauch von Landkarten und die ihnen seinerzeit verbundenen Ideen und Vor- stellungen? Und hat diese visuelle Referenz auch eine Moral?



Abb. 1: JAN VERMEER,  
*Soldat und lachendes  
Mädchen*, um 1655–1660

---

1 Zu dieser ‚Einrichtungsmode‘ vgl. B. HEDINGER, *Karten in Bildern: Zur Ikonogra- phie der Wandkarte in holländischen Interieurgemälden des siebzehnten Jahrhun- derts*, Hildesheim 1986, S. 17–22.

Was zum Beispiel bedeutet die Karte der Provinz Holland, die Vermeer über dem *Soldaten und dem lachenden Mädchen* zeigt (Abb. 1)?<sup>2</sup> Als Vorbild diente eine Wandkarte von Balthasar Florisz. van Berckenrode, die 1621/29 von Willem Jansz. Blaeu veröffentlicht wurde.<sup>3</sup> Vermeer hat sie seinem Gemälde maßstabsgetreu eingepasst.<sup>4</sup> Dieselbe Karte findet sich auch in Vermeers *Briefleserin in Blau* (Abb. 2) und auf dem sogenannten *Liebesbrief* (Abb. 3, siehe Seite 3).<sup>5</sup> Man könnte vermuten, der Maler habe diese und die anderen Karten in seinen Bildern selbst besessen, doch dafür ließ sich bislang kein Hinweis finden. Während zum Beispiel die auffällige gelbe Seidenjacke mit dem Nerzkragen, die das weibliche Modell auf dem Bild mit dem Liebesbrief trägt, in einem 1676 aufgenommenen Inventar des Besitzes von Vermeers Witwe Erwähnung findet, lassen sich keine Land- oder gar Wandkarten im Besitz des Malers nachweisen.<sup>6</sup> Doch da es in Delft zahlreiche Haushalte gab, in denen solche Karten hingen, werden sich dem Maler viele Möglichkeiten eröffnet haben, sie zu studieren und zu kopieren. Man hat wegen der bemerkenswerten Präzision der Darstellung immer wieder gemutmaß, Vermeer habe sich einer *camera obscura* bedient. Diese Vermutung stützt sich vor allem auf den visuellen Befund der Erscheinung seiner Malerei. Hier sind es vor allem die partiellen Unschärfbereiche und die diffusen hellen Lichthöfe, die gleichermaßen in den Bildern Vermeers und den Bildern der *camera obscura* begegnen.<sup>7</sup> Schon die zahlreichen *Pentimenti*, die während der Arbeit am Bild vorgenommenen Übermalungen, die bis zu tiefgreifenden Veränderungen der Komposition reichen, verdeutlichen, dass die Vorstellung vom Abmalen projizierter Bilder irreführend ist.<sup>8</sup>

- 
- 2 J. VERMEER, *Soldat und lachendes Mädchen*, um 1655–1660, Öl auf Leinwand, 50,5 x 46 cm, New York, Frick Collection. Vgl. N. BÜTTNER, *Vermeer*, München 2010, S. 89.
  - 3 E. LIVIERATOS/A. KOUSSOULAKOU, *Vermeer's maps: a new digital look in an old master's mirror*, in: *e-Perimetron* 1 (2006), S. 138–154, hier: S. 141; HEDINGER, *Karten in Bildern*, S. 84; J.A. WELU, *Vermeer: His Cartographic Sources*, in: *The Art Bulletin* 57 (1975), S. 529–547, bes. S. 532 f.
  - 4 I. NETTA, *Das Phänomen Zeit bei Jan Vermeer van Delft: Eine Analyse der innerbildlichen Zeitstrukturen seiner ein- und mehrfigurigen Interieurbilder*, Hildesheim u.a. 1996, S. 145.
  - 5 J. VERMEER, *Briefleserin in Blau*, um 1662–1665, Öl auf Leinwand, 45,5 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum; DERS., *Der Liebesbrief*, um 1667–1670, Öl auf Leinwand, 44 x 38,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum. Vgl. BÜTTNER, *Vermeer*, S. 54 f.
  - 6 Im Inventar vom 29. Februar 1676 heißt es: „Een geele zatijne mantel met witte bonte kanten“. Vgl. J.M. MONTIAS, *Vermeer and his Milieu*, Princeton 1989, S. 191, Dok. 364. Die nämliche gelbe Jacke erscheint auch auf anderen Bildern Vermeers.
  - 7 C. WAGNER, *Jan Vermeers „einzigster Fehler“? Zum Verhältnis von Bild und Optik in der Allegorie des Glaubens*, in: L. DITTMANN/C. WAGNER/D. VON WINTERFELD (Hrsg.), *Sprachen der Kunst. Festschrift für Klaus Gütthlein zum 65. Geburtstag*, Worms 2007, S. 77–88, hier S. 78.
  - 8 A.K. WHEELOCK JR., *Vermeer & the Art of Painting*, New Haven/London 1995, S. 148.



Abb. 2: JAN VERMEER,  
*Briefleserin in Blau*,  
um 1662–1665

Bei genauer Betrachtung der Wiedergabe der Karte löst sich der erste Eindruck höchster graphischer Präzision in einem ausgesprochen malerischen In- und Nebeneinander unterschiedlich heller Grautöne auf. Selbst die teils durchaus lesbaren Beschriftungen haben weiche Konturen, bei deren Ausführung kein Bemühen deutlich wird, das gestochen scharfe Bild der realen Karte malerisch nachzuahmen. Vielmehr greift der Maler zu einer Darstellungsform, bei der die Wiedergabe der Details dem mimetischen Gesamtkonzept des Gemäldes untergeordnet ist. Im Resultat führt das dazu, dass die genaue Betrachtung der vermeintlich so mimetisch getreu abgebildeten Wirklichkeit deren artifiziellen Charakter deutlich enthüllt. Dabei lässt sich in der Form von Vermeers malerischem Vortrag das Bemühen ablesen, die Eigenständigkeit des Kunstwerkes als menschliche Hervorbringung zu betonen. Die sichtbare malerische Faktur der Malerei Vermeers scheint weniger dem von der Kunsttheorie geforderten rhetorischen Ziel des Überzeugens und dem täuschenden Effekt zu dienen, als ihm vielmehr entgegenzuwirken. Indem die Gemälde ihre Betrachter mit der Frage konfrontieren, wie die so schlagenden Effekte der Wirklichkeitsnachahmung zuwege gebracht wurden, wirkt beinahe zwangsläufig das ästhetische Bewusstsein der theoretisch geforderten instrumentalen Wirkung und Absicht der Kunst entgegen.<sup>9</sup> Vermeers Gemälde bringen ihre Betrachter nicht dazu, der Macht des

9 O. BÄTSCHMANN, *Dialektik der Malerei von Nicolas Poussin*, München 1982, S. 49, hat diesen Prozess für die Kunst Poussins beschrieben, wobei dieses Anliegen wohl den meisten großen Malern der Zeit unterstellt werden kann. Vgl. G. POCHAT, *Ge-*

Dargestellten zu unterliegen. Vielmehr fordern sie ihr Publikum zum bewussten Sehen und zum Kunstgenuss auf.<sup>10</sup> Der hohe Grad mimetischer Abbildlichkeit scheint den Interpreten nicht vor große Probleme zu stellen, wenn es um die Deutung der dargestellten Personen und Dinge geht. Und tatsächlich wurde die Frage, ob Inhalt und Bedeutung des Bildes vielleicht nicht völlig identisch sein könnten, über lange Zeit überhaupt nicht gestellt.



Abb. 3: JAN VERMEER, *Der Liebesbrief*, um 1667–1670

## Die Nützlichkeit geographischen Wissens

Mit Farben und Pinsel gibt Vermeer das Gesehene in seiner ganz eigenen malerischen Sprache genauestens identifizierbar wieder. Ein gutes Beispiel für die zwischen Präzision und malerischer Auflösung changierende Form der Umset-

---

*schichte der Ästhetik und Kunsttheorie: Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986, S. 314.

10 Die visuelle Reflexion des Sehens und die Reflexion der medialen Bedingungen im Medium der Malerei stehen auch dort im Zentrum von Vermeers Kunst, wo sie sich aus den ikonographischen, gattungsgeschichtlichen und erzählerischen Traditionen der älteren Kunst speist. Vgl. WAGNER, *Jan Vermeers „einzigster Fehler“*, S. 86.

zung graphischer Werke liefern auch zwei als Pendants konzipierte Gemälde Vermeers, die einen Astronomen und einen Geographen zeigen (Abb. 4, 5).<sup>11</sup> Auch in diesen Bildern sind die dargestellten Gegenstände durchweg identifizierbar. So ließ sich beispielsweise hinter dem Geographen eine gewestete Seekarte Europas von Willem Jansz. Blaeu identifizieren, die alle europäischen Küsten zeigt.<sup>12</sup> Für den Erdglobus, der hinter dem über eine Karte gebeugten Mann auf dem Schrank steht, stand eine von Hendrik Hondius 1618 edierte Version eines 1600 erstmals edierten Globus Modell.<sup>13</sup> Die Seite des Globus, die Vermeer dem Betrachter zugekehrt hat, zeigt jenen Teil der Welt, den Hondius als „Oceanus Orientalis“ bezeichnete und den man heute gemeinhin den „Indischen Ozean“ nennt. Die unten gezeigte Kartusche ist auf dem Gemälde unlesbar, doch haben sich verschiedene Originale des Globus erhalten.<sup>14</sup> Hondius erklärt in diesem Text, wie sich sein Globus von der älteren Edition unterscheidet. „Da fast täglich zahlreiche Expeditionen zu allen Teilen der Welt aufbrechen, wodurch ihre Lage bestimmt und aufgezeichnet wird, vertraue ich darauf, dass es niemandem merkwürdig erscheinen wird, wenn diese Beschreibung sehr stark von anderen, zuvor von uns herausgegebenen abweicht. [...] Wir bitten den wohlwollenden Leser, falls er genauere Kenntnisse bestimmter Orte besitzt, sie uns zum Wohle der Allgemeinheit bereitwillig mitzuteilen.“<sup>15</sup> Für den, der den Globus kannte, bot dieser Hinweis auf die Bedeutung von Empirie und Autopsie zahlreiche Möglichkeiten, über den Inhalt des Bildes und den Sinn von Wissenschaft nachzudenken. Das gilt genauso auch für die mit dem Astronomen in Verbindung gebrachten Gegenstände. Vor dem Astronomen zeigt Vermeer den von Hondius edierten Himmelsglobus, das Pendant des Erdglobus auf dem Bild mit dem Geographen. Im Hintergrund erscheint eine wohl Peter Lely zuzuschreibende Darstellung der *Auffindung des Mosesknaben*.<sup>16</sup> Besonders

- 
- 11 J. VERMEER, *Der Astronom*, 1668, Öl auf Leinwand, 50 x 45 cm, Paris, Louvre; DERS., *Der Geograph*, 1669, Öl auf Leinwand, 53 x 46,6 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut; BÜTTNER, *Vermeer*, S. 95 f.
- 12 T. SMIDT, *Johannes Vermeer. Der Geograph: Die Wissenschaft der Malerei*, Ausst.-Kat., Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister 2003; M. MAEK-GÉRARD (Hrsg.), *Johannes Vermeer: der Geograph und der Astronom nach 200 Jahren wieder vereint*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie 1997, Nr. 4, S. 60 f.; WELU, *Vermeer: His Cartographic Sources*, S. 534.
- 13 T. BROOK, *Vermeers Hut. Das 17. Jahrhundert und der Beginn der globalen Welt*, Berlin 2009, S. 97 f.
- 14 P. VAN DER KROGT, *The Globes of Hondius. A most important pair of globes showing the results of the earliest Dutch exploration voyages to the East Indies*, Utrecht 1984, S. 6 f.
- 15 P. VAN DER KROGT, *Old globes in The Netherlands: A catalogue of terrestrial and celestial globes made prior to 1850 and preserved in Dutch collections*, Utrecht 1984, S. 152.
- 16 Vgl. G.J.M. WEBER, „Om te bevestige, aen-te-raden, verbreedten ende verciereren“: *Rhetorische Exempellehre und die Struktur des „Bildes im Bild“*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 55 (1994), S. 287–314, hier S. 288, 310, Anm. 9; J. FOUICART, *Peter Lely, Dutch History Painter*, in: *The Hoogsteder Mercury* 8 (1989), S. 17–26; G.J.M.

interessant ist aber sicher, dass sich auch das aufgeschlagen vor dem Astronomen liegende Buch anhand der sichtbaren Illustration identifizieren lässt.<sup>17</sup> Es handelt sich um die 1621 in Amsterdam edierte zweite Ausgabe der *Institutiones Astronomicae Geographicae* des Adriaen Metius.<sup>18</sup> In der aufgeschlagenen Eröffnung seines dritten Buches schreibt Metius von der Entdeckung oder Beobachtung der Sterne, wobei die Patriarchen die Ersten gewesen seien, die durch Gottes Eingebung und mit Hilfe der Wissenschaft die Sterne und ihren Lauf beobachtet hätten. Das bezeuge auch Flavius Josephus im dritten Kapitel des ersten Buches seiner *Jüdischen Altertümer*, der auch deren Bemühen bezeuge, diese Kenntnisse weiterzugeben.<sup>19</sup> Nicht nur für den, der das Buch von Metius kannte, stand der als Bild im Bild gegebene Verweis auf Moses, von dem es in der Apostelgeschichte (7, 22) heißt, dass er „in aller Weisheit der Ägypter ausgebildet“ wurde, die dargestellte Szenerie in einen theologischen Kontext. Denn die Beschäftigung mit der Kosmographie, die Erforschung von Himmel und Erde, galt allgemein als Mittel der Gotteserkenntnis.<sup>20</sup>

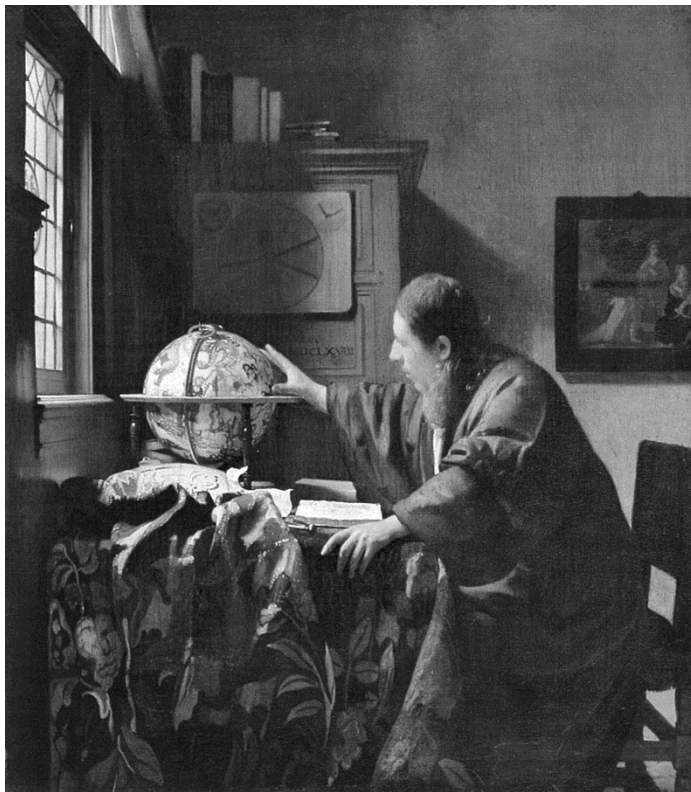


Abb. 4: JAN VERMEER,  
*Der Astronom*, 1668

---

WEBER, *Caritas Romana. Ein neu entdecktes Bild im Bild von Johannes Vermeer*, in: *Weltkunst* 70 (2000), S. 225–228, hier: S. 227, Anm. 5.

17 J.A. WELU, *Vermeer's Astronomer: Observations on an Open Book*, in: *The Art Bulletin* 57 (1975), S. 263–267.

18 A. METIUS, *Institutiones Astronomicae Geographicae*, Amsterdam 1621, S. 88 f.

19 METIUS, *Institutiones*, S. 89; vgl. auch A. GOLAHNY, *Rembrandt's reading: The artist's bookshelf of ancient poetry and history*, Amsterdam 2003, S. 213.

20 Vgl. dazu N. BÜTTNER, *Die Erfindung der Landschaft: Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels*, Göttingen 2000, S. 183–187.



Diese Idee begegnet auch schon im ersten modernen Atlas, der diesen Namen trug. Es war jene von Gerhard Mercator in Angriff genommene Publikation, die als krönender Abschluss seines Lebenswerkes intendiert war. Was Mercator plante, war ein kosmographisches Werk über den Ursprung und die gesamte Geschichte der Welt, die aus einer theologisch fundierten Schöpfungsgeschichte, der klassischen ptolemaeischen Kosmographie und einer modernen Geographie bestehen sollte.<sup>21</sup> Fertiggestellt wurde nur der letzte Teil dieses ehrgeizigen Unternehmens, eine Kartenfolge, die 1595 unter dem Titel *Atlas sive cosmographicae speculationis libri quinque* ediert wurde.<sup>22</sup> Zum ersten Mal war hier die noch heute gebräuchliche Bezeichnung ‚Atlas‘ für eine Sammlung von Karten verwandt, eine Bezeichnung, die sich schnell durchsetzen sollte. Auch Willem Blaeu bediente sich dieses Begriffes, als es darum ging, einen Titel für die von ihm edierte Kartensammlung zu finden, um deren stete Verbesserung sich später sein Sohn bemühte. Der von Joan Blaeu herausgegebene *Atlas Maior*, der in verschiedenen internationalen Ausgaben erschien, wurde zur umfangreichsten Kartensammlung seiner Zeit. In der vom Verleger verfassten Vorrede werden Bedeutung und Nutzen dieser Publikation gepriesen. „Diejenigen urteilen nicht falsch“, schrieb Joan Blaeu, „die die Historie das Auge der bürgerlichen Weisheit nennen, und die *Γεωγραφία* (*Geographia*) Erdreichs-Beschreibung das Auge und Licht der Historien.“<sup>23</sup> Neben den im Folgenden aufgeführten Vorzügen für die Geschichtswissenschaft und die allgemeine Bildung besonders der Fürsten wird auch der Nutzen der Geographie für Vertreter anderer Berufsgruppen detailliert aufgeführt.

- 
- 21 Ausführlich dazu M. BÜTTNER (Hrsg.), *Neue Wege in der Mercator-Forschung: Mercator als Universalwissenschaftler*, Bochum 1992, S. 8 f.; M. BÜTTNER/R. DIRVEN (Hrsg.): *Mercator und Wandlungen der Wissenschaften im 16. und 17. Jahrhundert: Referate des 1. Mercator-Symposiums Duisburg, 8.–9. März 1992*, Bochum 1993, S. 3 f.
- 22 Vgl. C. KOEMAN, *Atlantes Neerlandici. Bibliography of terrestrial, maritime and celestial atlases and pilot books, published in the Netherlands up to 1800*, 6 Bde., Amsterdam 1967–1985, hier: Bd. 2, S. 284 f.
- 23 „Sy en oordeelen niet qualijck, die de Historie noemen het oogh der Burgerlijcke wijsheit, en de *Γεωγραφία* (Marginalie: *Geographia*) Aerdrijcks-beschrijving het oogh en licht der Historien“, in: W.J. BLAEU, *Toonneel Des Aerdrixc, Ofte Nieuwe Atlas, Dat is Beschryving van alle Landen*, 6 Bde., Amsterdam 1648–1658, hier: Bd. 1, S. 1. (Übersetzung N.B.).

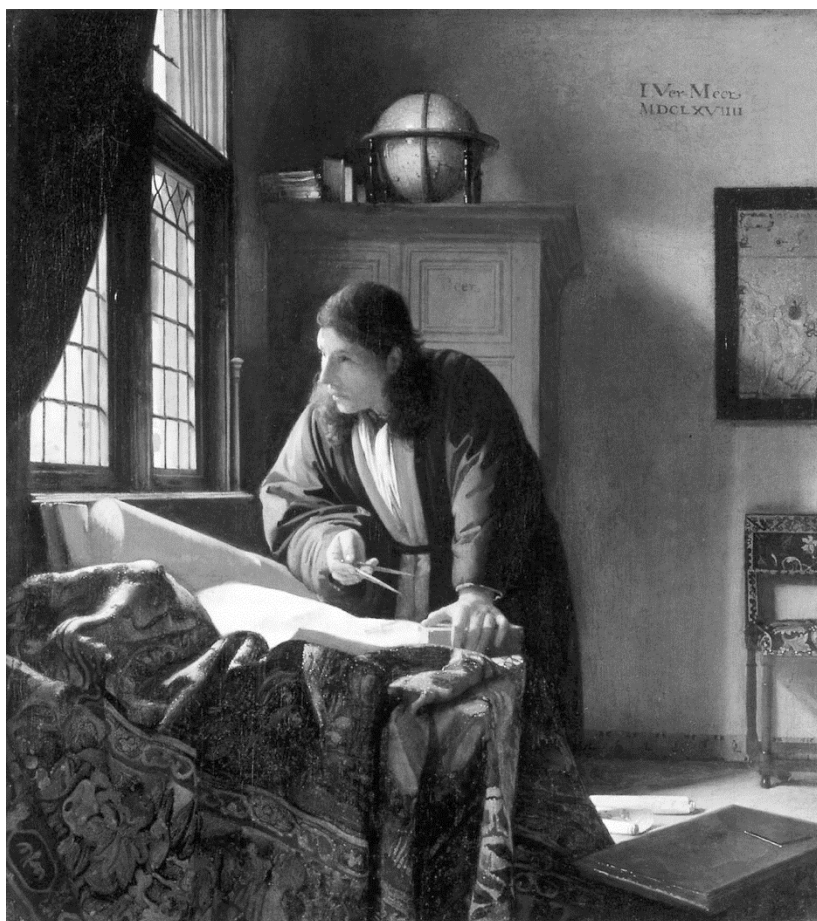


Abb. 5: JAN VERMEER,  
*Der Geograph*, 1669

Auch Blaeus Atlas fand, wenn auch nicht bei Vermeer, Eingang in Werke der Bildenden Kunst. So liegt er an prominenter Stelle in Jan van der Heydens 1712 entstandener *Zimmerecke mit Raritäten* (Farbabb. IX).<sup>24</sup> Der Maler zeigt den Blick in einen Raum voller Kostbarkeiten. In der Ecke neben dem Kamin, über dem eine auf Pietro Testa zurückgehende Darstellung vom Selbstmord Didos angebracht ist, steht ein intarsierter Kabinettschrank, vielleicht aus Augsburg, auf dessen Ecke ein Schälchen aus kostbarem asiatischen Porzellan steht. Rechts daneben lehnen eine gerollte Karte und Waffen an der Wand. Man erkennt ein asiatisches Schwert und ein japanisches Priesterabzeichen, einen Teppich aus Smyrna und chinesischen Seidenstoff, der über den Tisch gebreitet ist, während von der Decke ein präpariertes Gürteltier baumelt. Die Naturalia und Artificialia, die europäischen Kostbarkeiten und die Exotika aus Asien und Südamerika, werden ergänzt um geographische Verweise. So zeigt der Erdglobus deutlich die Umriss des Kontinents Afrika und davor, auf kostbaren Seidenstoff gebettet,

24 J. VAN DER HEYDEN, *Zimmerecke mit Raritäten*, signiert rechts am Lehnstuhl: „oud J.v.d.H. 75 Jar“, Öl auf Leinwand, 75 x 63,5 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum. Vgl. E. MAI (Hrsg.), *Vom Adel der Malerei: Holland um 1700*, Ausst.-Kat., Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Dordrecht, Dordrechts Museum, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister 2007, Nr. 21, S. 144 f.; S. EBERT-SCHIFFERER, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998, Abb. 106; S. SCHULZE (Hrsg.), *Lese-lust: Niederländische Malerei von Rembrandt bis Vermeer*, Ausst.-Kat., Frankfurt, Schirn Kunsthalle 1994, Nr. 43, S. 220 f.

liegt der erste Band von Blaeus *Atlas Maior*. Aufgeschlagen ist die Karte der in der Provinz Noord-Brabant gelegenen Stadt Bergen op Zoom.<sup>25</sup> Wie kaum ein anderer Ort in den Vereinigten Niederlanden verkörperten die Stadt und ihre Festung den Widerstandsgeist und Freiheitswillen der Republik. Schon bald nach Beginn des Aufstandes war Bergen op Zoom zur Grenzfestung ausgebaut worden, die sich 1588, 1605 und 1622 in drei Belagerungen durch die habsburgischen Truppen als uneinnehmbares Bollwerk erwiesen hatte.<sup>26</sup> Man mag die aufgeschlagene Karte als patriotische Allusion lesen, doch der Maler ergänzt den kartographischen Verweis um ein Exemplar der sogenannten Staten-Bijbel, die aufgeschlagen auf einem Stuhl steht, der mit italienischem Seidendamast bezogen ist. Es ist augenfällig, dass die Bibel in den Vordergrund gerückt wird. Deutlich ist auf der rechten Seite zu lesen, um welches Buch es sich handelt: „Het Boeck ECCLESIASTES, Ofte PREDIKER, In 't Hebreusch genaemt KOHELETH“.<sup>27</sup> Auch wenn man den Text unter dieser Überschrift im Bild nicht lesen kann, dürfte den meisten zeitgenössischen Betrachtern der Wortlaut des biblischen Textes vertraut gewesen sein: „Dies sind die Reden des Predigers, des Sohnes Davids, des Königs zu Jerusalem. Es ist alles ganz eitel, sprach der Prediger, es ist alles ganz eitel.“<sup>28</sup> „Alle Dinge sind eitel und unbeständig“, führt der Kommentar der Staten-Bijbel dazu aus, „sowohl mit Blick auf die Menschen selbst, als auch mit Blick auf die Dinge, die in der Welt geschehen und die allesamt unbeständig, vergänglich und voller Bekümmernisse sind, Verse 1, 2 etc. Dies beweist der Prediger mit seinem eigenen Beispiel.“<sup>29</sup> Durch die Zusammenstellung der Motive wird das Bild zu einer Vanitas-Allegorie, in deren Zusammenhang die Globen und der aufgeschlagene Atlas die Vergänglichkeit der Schöpfung zum Ausdruck bringen. Jan van der Heyden nutzt dabei für sein Gemälde eine mögliche Deutung des Atlas, die der Verleger in dessen Vorwort angedeutet hatte, als er auf den theologischen Nutzen der Geographie verwies. Doch fraglos zielt die Darstellung weniger auf das Spezielle als auf einen allgemeinen Sinn, den zu konstruieren Vermeer dem Betrachter überlässt.

25 BLAEU, *Toonneel Des Aerdriicx*, hier im Abschnitt „NEDERLANDT, Derde quartier van Brabant, en Het Marckgraefschap des H. Rijcks, Welcker Hooftstadt is ANTWERPEN“, fol. 11.

26 Erst 1747 wurde die Festung von französischen Truppen zum ersten Mal erobert. Vgl. J.I. ISRAEL, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall, 1477–1806*, Oxford 1998, S. 233 f. (zur Belagerung 1588), S. 264 f. (zur Belagerung 1605), S. 483 f. (zur Belagerung 1622), S. 1069 f. (zur Belagerung 1747).

27 *BIBLIA, Dat is: De gantsche H. Schrifture*, [...] Tot LEYDEN, Gedrukt bij Paulus Aertsz. van Ravensteyn, Voor de Weduwe ende Erfgenamen van wijlen Hillebrant Jacobsz. van Wouw, Ordinaris Druckers vande Hoogh-Mog: Heeren STATEN GENERAEL, 1639, fol. 17.

28 „DE woorden des Predikers, des soons Davids, des Coninx te Ierusalem. Ydelheyt der ydelheden, seyt de Prediker, ydelheyt der ydelheden, 'T is al ydelheyt.“

29 „Alle dinck is ydelheyt ende onruste, soo ten aensien der menschen selfs, als ten aensien der dingen, die in de werelt geschieden, zijnde al te samen onbestendich, verganckelick, ende vol becommernisse, *versen* 1, 2, etc. Dit bewijst de Prediker met sijn eygen exempel.“



Abb. 6: JAN SWEELINCK, Titelblatt von ZACHARIAS HEYNS, *Emblemata. Emblemata Christiana et Moralia*, 1625

Das gilt auch für jenes Gemälde, dessen moderner Titel *Der Liebesbrief* (Abb. 3) die deutliche Verbindung zur ikonographischen Tradition zum Ausdruck bringt. Auch in diesem Bild, diesmal in perspektivischer Verkürzung vorne an der Wand, begegnet wieder die Hollandkarte von Berckenrodes. An ihr vorbei geht der Blick in einen mit Bildern geschmückten Raum, in dem die Hausfrau ihr Lautenspiel unterbricht, um einen von der Magd überbrachten Brief in Empfang zu nehmen. Während die Magd lächelt, meint man im Gesicht der reich gekleideten Herrin eine Spur ängstlicher Erwartung zu ahnen. Dass Vermeer hier tatsächlich auf den emotionalen Zusammenhang von Liebe und ungewisser Erwartung abzielt, wird auch durch das im Hintergrund gezeigte Seestück nahegelegt. Denn in zahlreichen Darstellungen von Frauen, die Briefe empfangen oder lesen, spielen diese Bilder im Bild auf die ‚unruhige See‘ der Liebe an, eine in der Antike wie im 17. Jahrhundert weit verbreitete und weithin verstandene Metapher.<sup>30</sup> Das ‚Lesen‘ von Bildern war zu Vermeers Zeit gängige Praxis, auch wenn sich manch moderner Interpret kaum vorstellen kann, dass Vermeer seinen Bildern eine mögliche Bedeutung mitgab. Für den Vermeer Biographen Lawrence Gowing – wie für viele andere vor und nach ihm – war Vermeer „nur

30 L.O. GOEDDE, *Tempest and Shipwreck in Dutch and Flemish Art. Convention, Rhetoric, and Interpretation*, London 1989, S. 148.

Auge, sonst nichts, eine wandernde Netzhaut“.<sup>31</sup> Doch zeigen Vermeers Bilder im Sinne einer getreuen Beschreibung wirklich nur, was er sah?

## Bild und Text

In dieser immer wieder diskutierten Frage, genau wie in dem Unbehagen, das die Forschung bei der sprachlichen Annäherung an Vermeers Bildwelt beschleicht, kommt deutlich das historisch Gewordene des Blicks auf Bilder zum Ausdruck. Für die Zeitgenossen des Malers stand nämlich außer Frage, dass ein Bild als Botschaft aufgefasst werden sollte. Zugleich erschien damals die Übersetzung eines Bildes in Sprache bei weitem nicht als das Problem, das die modernen Kultur- und Kunstwissenschaften darin entdecken. Wort und Bild wurden in der Frühen Neuzeit gleichermaßen als einen Sachverhalt darstellende Begriffsfiguren verstanden. Entsprechend den auf Aristoteles zurückgehenden aus der Antike tradierten Vorstellungen ging man davon aus, dass es kein Denken ohne Anschauung geben könne und selbst abstrakte mathematische Lehrsätze ohne die ihnen zugrundeliegenden Vorstellungen nicht gedacht werden könnten. Alle Regungen des menschlichen Geistes, die Künste wie die Wissenschaften, galten als Bilder von etwas. Nachhaltige Wirkung hatte auch die von Aristoteles in *De memoria* und *De Anima* verwandte Metapher des Gedächtnisses entfaltet, das einem Gemälde entspreche. Sie führte zur Annahme einer prinzipiellen Gleichartigkeit von Vorstellungsbild und materiellem Bild. In einer Synthese aristotelischer und platonischer Auffassungen kursierte in der damaligen Rhetoriktheorie die Annahme einer Einheit von Idee und gestaltetem Gegenstand.<sup>32</sup> Die mimetische Gestaltung war nach dieser Auffassung nicht allein die Nachahmung der Natur als Kopie, sondern beinhaltete zugleich die *imitatio* von deren Wesensbegriff. Was anfangs vor allem für die gestaltete Sprache galt, dass sie nämlich weniger das individuell Gestaltgewordene wiedergebe als vielmehr das ideale Seinsprinzip der Dinge, galt nun zunehmend auch für Bilder.<sup>33</sup> Der nach heutiger Vorstellung allein dem Wort verbundene Erkenntniswert wurde auch Bildern zugestanden. Schlagwortartig kam die gleichgestimmte Erwartungshaltung in der Horazischen Formel *ut pictura poesis* zum Ausdruck, deren Sinngehalt sich seit der Antike gleichsam ins Gegenteil verkehrt hatte. Was ursprünglich eine an die Wortkünstler gerichtete Forderung war, sich einer bildreichen Sprache zu bedienen, wurde zum zentralen Argument für die Gleichstellung sprachlicher und bildlicher Kunstwerke und Künste. Die unter starkem Rechtfertigungsdruck stehende Kunsttheorie proklamierte deshalb die grundsätzliche Gleichartigkeit von Sprache und Bild und etablierte im allgemeinen

---

31 L. GOWING, *Vermeer*, London 1970, S. 19.

32 C.-P. WARNCKE, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, S. 23.

33 WARNCKE, *Sprechende Bilder*, S. 23. Vor allem bei J.C. SCALIGER, *Poetices libri septem*, Lyon 1561.

Verständnis das Bild als Form der Sprache. Im Rückgriff auf die aristotelische Auffassung einer Entfaltung allen Denkens auf der Basis von Anschauung wurde es sogar möglich, das Auge und den Sehsinn sowie die für das Sehen gestalteten Gegenstände der Kunst in ihrer Möglichkeit zur Erkenntnisvermittlung nicht allein als dem sprachlichen Kunstwerk gleichartig, sondern sogar als überlegen darzustellen. Das Bild galt 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 verbreiten, 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* (346 F) überlieferte Diktum des Simonides, der Malerei stumme Dichtung und Dichtung sprechende Malerei nennt, wurde auf das Bild selbst übertragen, obwohl mit *pictura loquens* ursprünglich das ‚sprechende Bild‘ als eine Redefigur gemeint war.<sup>34</sup> Unter Bezug auf die formelhaft zu ‚ut pictura poesis‘ verkürzte Wendung aus der *Ars poetica* (361) des Horaz proklamierte die zeitgenössische Kunst- und Dramentheorie unter Verweis auf die prinzipiell gleiche Aufgabe der Nachahmung und das allen Künsten gleichermaßen zugrundegelegte Regelgerüst der Rhetorik die enge Verwandtschaft von Bild und Text. ‚Wie sollten denn unsere Wissenschaften von der Nachahmung aller sichtbaren Dinge nicht zusammen hängen?‘, heißt es entsprechend bei Samuel van Hoogstraten, der 1678 die Malerei eine Wissenschaft nannte, ‚um alle Ideen oder Denkbilder darzustellen, die die ganze sichtbare Natur geben kann‘.<sup>35</sup> In ihrem Bemühen um Nachahmung und Naturstudium sei die Malerei eine echte Schwester der reflektierenden Philosophie, ‚een echte Zuster van de bespiegelende wijsgeerte‘.<sup>36</sup> Die hier beschworene Verwandtschaft erklärte sich aus der universellen Anwendbarkeit der Rhetorik, deren Regelwerk auch seinen Überlegungen zugrunde lagen.<sup>37</sup> Entsprechend den *officia oratoris*, den Pflichten des Redners von der Verfertigung einer Rede bis zum Vortrag, formulierte Hoogstraten, ganz im Sinne anderer Theoretiker seiner Zeit, die Aufgaben des Malers und der idealen Malerei in

34 Zum historischen Kontext und der Umdeutung vgl. G.K. SPRIGATH, *Das Dictum des Simonides: der Vergleich von Dichtung und Malerei*, in: *Poetica* 36 (2004), S. 243–280.

35 S. VAN HOOGSTRAETEN, *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst: Anders de zichtbaere werelt. Verdeelt in negen leerwinkels, yder bestiert door eene der zanggodinnen*, Rotterdam 1678/Utrecht 1969, S. 70: ‚Hoe en zoude dan niet aen malkanderen hangen deze onze algemeene wetenschap, van de naebootzing aller zienlijke dingen?‘; HOOGSTRAETEN, *Inleyding*, S. 24: ‚De Schilderkonst is een wetenschap, om alle ideen, ofte denkbeelden, die de gansche zichtbaere natuer kan geven, te verbeelden: en met omtrek en verwe het oog te bedriegen.‘

36 HOOGSTRAETEN, *Inleyding*, S. 347.

37 T. WESTSTEIJN, *The visible world: Samuel van Hoogstraten's art theory and the legitimation of painting in the Dutch Golden Age*, Amsterdam 2008, S. 118.

der Rhetorik entlehnten Begriffen.<sup>38</sup> Auch bei der an das Medium Bild herangetragenen Erwartung orientierte man sich allgemein an der Rhetorik, der zufolge eine gute Rede erfreuen, belehren und bewegen sollte, um die Hörer möglichst wirksam zu überzeugen und zu ihrer sittlichen, moralischen und religiösen Besserung beizutragen.

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 Bildungsgang und die ihm zugrundeliegende 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. Die intellektuelle Eigenleistung des Betrachters war im Rahmen der frühneuzeitlichen Auffassung Bestandteil der bildlichen Mitteilung. Dem Betrachter kam gegenüber dem grundsätzlich als polyvalent erkannten Medium Bild eine bedeutungsschaffende Funktion zu.<sup>39</sup> 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.<sup>40</sup> In ihrem Kontext gilt es, die Bilder Vermeers zu betrachten und auch die spezifische malerische Wirkung seiner Bilder zu würdigen.

## Mehrdeutigkeit

Die maltechnischen Besonderheiten der Bilder Vermeers und die ihm eigene Form der Wirklichkeitsschilderung ist vermutlich schon von den Zeitgenossen wahrgenommen worden. Allerdings gibt es keine zeitgenössischen Äußerungen, in denen sie in gleichsam philosophischer Perspektive theoretisch reflektiert und problematisiert würden, wie dies in der gegenwärtig modernen kunstwissenschaftlichen Literatur geschieht. Dass die als wirklich vorgeführten Dinge in den Bildern nicht real waren, wurde nicht zuletzt deshalb anders wahrgenommen als heute, weil in einer zutiefst von religiösen Vorstellungen geprägten Zeit auch die Dinge der sichtbaren Welt nur als schaler Abglanz der wahren, jenseitigen Welt

38 WESTSTEIJN, *The visible world*, S. 69, 111.

39 WARNCKE, *Sprechende Bilder*, S. 205.

40 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei C.-P. WARNCKE, *Allegorese als Gesellschaftsspiel. Erörternde Embleme auf dem Satz Nürnberger Silberbecher aus dem Jahre 1621*, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums N.F.* 1 (1982), S. 43–62; vgl. auch T. FRANGENBERG, *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1990; S. SCHÜTZE (Hrsg.), *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit. Ansichten, Standpunkte, Perspektiven*, Berlin 2005.

Gottes galten. Sowohl dem katholischen Maler Vermeer als auch seinem re-monstrantischen Mäzen van Ruijven galt die sichtbare Welt als ein Spiegel, der die Allmacht des Schöpfers offenbarte. „Wohin ihr auch die Augen wenden mögt“, hatte 1671 Willem van Blyenburg formuliert, ein Philosoph aus dem Freundeskreis des Malers und Kunsttheoretikers Samuel van Hoogstraten, „ihr werdet überall klare Spiegel sehen, in denen Gottes Macht und Majestät zu sehen ist, deutliche Gemälde, in denen Gottes Wesen und Macht wie gemalt ausgedrückt ist.“<sup>41</sup> Dieser immer wieder ausgesprochene Gedanke wird einige Jahrzehnte später auch von Jan Luyken in dem Büchlein *Het leerzaam huisraed* in einem Emblem aufgegriffen, dessen Überschrift „Het lykt wat“ lautet, „Es scheint was“. Der dazugehörige Kupferstich zeigt zwei vor einem Bild debattierende Personen. Die Unterschrift fordert unter Verweis auf den 2. Korintherbrief (4, 18) dazu auf, das Unsichtbare hinter den sichtbaren Dingen zu sehen, da dies ewig sei.<sup>42</sup> Die wahre Welt ist nämlich, wie die Malerei, nur der Schein der ewigen Dinge Gottes. „Alles, was das Auge sieht, ist das Original noch nicht“, hatte es der gleiche Verfasser in seinem 1694 herausgegeben Emblembuch *Het menselyk bedryf* formuliert und das Bild eines Malers vor die Staffelei gesetzt. Entsprechend hatte Samuel van Hoogstraten 1678 auf die der Malerei zufallende Aufgabe hingewiesen, „den Geist zur Tugend zu bereiten“ und durch das „andauernde Spiegeln von Gottes Wunderwerken“ zur Andacht anzuleiten. Man sollte Wirkung und Bedeutung der normativ formulierten, in kleinen Auflagen gedruckten und auch nicht übermäßig verbreiteten kunsttheoretischen Schriften dabei nicht überbewerten. Die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts investierten den größten Teil ihrer Arbeitskraft vermutlich nicht in humanistische Studien, sondern in die handwerklich angemessene Darstellung dessen, was sie sahen und wie sie es sahen. Lohn und Leistung ihrer Kunst werden sie in der Betätigung der Augenlust erblickt haben, der auch von Theologen problematisierten *concupiscentia oculorum*. Doch auch zu dem in Vermeers Werken spürbaren Spiel mit Augenlust und Augentäuschung, über das sich der Maler selbst nie geäußert hat und das auch in den spärlich überlieferten Äußerungen seines Publikums nur mittelbar ablesbar wird, hat der Maler Samuel van Hoogstraten ausführlich geschrieben, was seiner theoretischen Position als zeitgenössischer Äußerung Gewicht verleiht. Ausdrücklich lobt Hoogstraten 1678 im siebten Buch seiner *Einführung in die Malkunst* die Augentäuschung, den Betrug des Betrachters zum Beispiel mit den Mitteln der perspektivischen Konstruktion.

Vermeer hat sich in seinen Gemälden um genau solch einen Illusionismus bemüht und dabei zugleich Bilder entworfen, in denen zeitgenössische Überzeu-

---

41 W. VAN BLYENBURG, *De kennisse Godts en godtsdienst*, Leiden/Amsterdam 1671, S. 59: „Aen alle kanten sal ons soo overvloedige stoffe van sijn blinckende heerlijkheit gegeven worden [...] waer dat gy maer u oogen sult keeren, gy sult overal klare spiegels sien, daer in Godts macht en Majesteyt gesien wort, klare schilderijen daer Godts wezen en macht gelijck als in geschildert en uytgedrukt is.“ Vgl. WESTSTEIJN, *The visible world*, S. 434, Anm. 200.

42 WESTSTEIJN, *The visible world*, S. 299, Anm. 208.



gungen über tugend- und lasterhaftes Verhalten von Männern und Frauen zum Ausdruck kamen, ohne dass die Moral explizit ausgesprochen würde. Moderne Interpreten tun sich deshalb nicht immer leicht mit der in Vermeers Bildern so augenfälligen Mehrdeutigkeit, die sie dann als Hinweis auf das Fehlen jeder Form von Sinnhaftigkeit lesen. Doch stand die motivische Uneindeutigkeit nach zeitgenössischer Auffassung dem begrifflichen Verständnis nicht im Wege. Auch ist sein freier Umgang mit sinnbildlichen Formulierungen kein Indiz dafür, dass Vermeer nicht an ihnen interessiert war oder sie nicht kannte. Im Gegenteil war der freie Umgang mit Sinnbildern und ihren *res significantes*, den bedeutungstragenden Sachen oder Sachverhalten, ja gerade charakteristisch für das emblematische Denken. Das Emblem gebe einem Text Grazie und Reiz, es schmeichle der Seele und nähre das Auge, es ergänze das Leere durch Sinn und das Entblößte durch Schmuck, verleihe dem, was stumm sei Worte und Vernunft dem, was keine hat, schrieb 1531 Andrea Alciati in der Vorrede seines vielgelesenen *Emblematum liber*.<sup>43</sup> Ein Publikum, das mit den Regeln der Emblematik und Bilddeutung vertraut war, fand vermutlich gerade an den sinnoffeneren Bildfindungen und den daraus resultierenden Deutungsmöglichkeiten Gefallen. Entsprechend bieten auch Vermeers Gemälde dem Betrachter ein breit gefächertes Spektrum möglicher Deutungen, aus dem jeder nach individueller Kenntnis literarische oder sonstige Erklärungsangebote auswählen mochte, und zwar je nach persönlicher Betroffenheit. Für diese Form des Bildumgangs sind die emblematischen Illustrationen der im 17. Jahrhundert vielfach aufgelegten *Zinne- en Minnebeelden* des Jacob Cats ein gutes Beispiel, die jeweils drei ganz unterschiedliche Auslegungen erfahren.<sup>44</sup> Dass es den einzelnen Bildern an einer ausschließlichen und eindeutigen Aussage mangelt, war dabei gewollt. Wie Cats nämlich an anderer Stelle mitteilt, „lehrt die Erfahrung, dass viele Dinge von besserer Art sind, wenn sie nicht vollkommen klar erkennbar sind, sondern uns etwas bemäntelt und verschattet begegnen“.<sup>45</sup> „Es verschafft nämlich dem Leser“, heißt es weiter in der Vorrede zu seinem *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt*, „der schließlich ihren Zweck und Sinn gefunden hat, ein seltsames

43 Vgl. L. VOLKMANN, *Bilderschriften der Renaissance: Hieroglyphik und Emblemik in ihren Beziehungen und Fortwirkungen*, unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1923/Nieuwkoop 1969, S. 41 f.; C.-P. WARNCKE, *Symbol, Emblem, Allegorie: Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005, S. 45.

44 Vgl. H.-J. RAUPP, *Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (1983), S. 401–418.

45 J. CATS, *Spiegel van den ouden ende nieuwen tijdt, bestaende uit spreek-woorden ende sin-spreucken*, 's-Graven-Hage 1632, fol. 5r: „de leser naederhant het recht wit en oogherck komende te treffen, placht in sijn gemoet een sonderling vernoegen t'ontfangen; niet ongelijc den genen die onder de dichte bladeren een schoonen tros druyven, na lange soecken, eyntelick komt te ontdekken. De bevindinghe leert ons dat veel dingen beter aert hebben alse niet ten vollen gesien, maar eeniger-maten bewimpelt en over-schaduwet ons voorkomen“. Vgl. auch E. DE JONGH (Hrsg.), *Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevorstellungen uit de zeventiende eeuw*, Ausst.-Kat., Amsterdam, Rijksmuseum 1976, S. 238.

Vergnügen, ähnlich dem, der nach langer Suche, endlich unter dichtem Laubwerk eine schöne Traube entdeckt“. Diese Suche scheint den Zeitgenossen Vermeers wichtig gewesen zu sein, wohingegen die Aufdeckung als Erschließung des Sinns nicht obligatorisch war.

Einmütig forderten auch niederländische Kunsttheoretiker die sorgsam durchdachte Sinnanreicherung der Bildinhalte. So lobte zu Beginn des Jahrhunderts Karel van Mander die dem Publikum angenehmen „sin-rijcke Wtbeeldingen“, während in Vermeers Zeit Samuel van Hoogstraten schrieb, dass es gelte, Gemälde durch Sinnbilder zu bereichern, eine Erkenntnis, die er seinem Leser auch in Versform mitgibt:

Ein Einzelstück gar löblich zu verzieren,  
Geschieht aufs Beste, aus vielen Manieren,  
mit Beiwerk, das verdeckt etwas erklärt.<sup>46</sup>

Wie auch die paradox anmutende Formulierung Hoogstratens, „Met bywerk dat bedektlyk iets verklaert“, ist auch die emblematische Einfügung nicht identisch mit einer luziden Bildaussage. Der sinnbildliche Charakter der Darstellung sollte den Betrachter zum Nachdenken anregen, wobei unterschiedliche Betrachter durchaus unterschiedliche Schlussfolgerungen aus ein und demselben Bild ziehen konnten. Wie man sich das vorzustellen hat, wird eindringlich durch eine kurz vor der Jahrhundertmitte, sowohl von dem Amsterdamer Jan de Brune als auch vom katholischen Adrianus Poirters, in Antwerpen niedergeschriebene Episode illustriert.<sup>47</sup> „Da war eine Frau“, schreibt Jan de Brune 1668 in seinem mehrfach nachgedruckten *Jok en Ernst*, „die einem gewissen Edelmann einen stummen Sinnspruch übergab und zwar einen Hund mit einem Totenschädel unter seinen Pfoten. Verschiedene Schöngelster versuchten hierfür eine Deutung zu geben.“<sup>48</sup> Was dann ausgeführt wird, ist eine ganze Reihe von Deutungen, wobei die Motive Hund und Totenschädel höchst unterschiedlich in Beziehung gesetzt wurden. Einer bezog das Bild auf die individuelle Situation der Frau und des Beschenkten, ein anderer las es als Ermahnung, stets des Todes eingedenk zu sein. Wieder andere – weil der Hund für Treue steht und der Schädel für Tod – diskutierten die Alternativen ewiger Treue, die den Tod überdauert, oder das gegenteilige Fazit „Treue stirbt“. In ganz ähnlicher Weise lassen sich auch aus

---

46 „Een eenzaam stuk op 't prijslijkt te versieren, / Geschieft op 't best, uit veelerley manieren, / Met bywerk dat bedektlyk iets verklaert: / Een Zinnebeeld uit te beelden dient vergaert, / Oft Dieren, die de tochten en de driften / Ontdekken, als bekende en leesbre schriften“, in: HOOGSTRAETEN, *Inleyding*, S. 90.

47 J. DE BRUNE, *Alle volgeestige werken*, Amsterdam 1681, S. 231; A. POIRTERS, *Het masker vande wereldt afgetrocken*, Antwerpen 1649, S. 231 f.

48 „Daar was een' Mevrouw, die zekeren Edelman een stomme zinspreuk gaf; te weten eenen hont met een dootshoofte onder zijn pooten. Verscheiden fraye verstanden poogden hier van de beduidenis te geven“, in: DE BRUNE, *Alle volgeestige werken*, S. 231.

der Vielfalt der Bedeutungsangebote, die Vermeers Bilder dem Betrachter liefern, die unterschiedlichsten Deutungen ableiten.<sup>49</sup>

## Formen der Erkenntnis

Das gilt auch für die Pendants, die einen Astronomen (Abb. 4) und einen Geographen zeigen (Abb. 5).<sup>50</sup> Das Bild des Geographen zum Beispiel hielt für den, der den gezeigten Globus im Original besaß oder gut kannte, eine andere Möglichkeit bereit, das Bild zu lesen, als für den, der nur allgemein einen Globus zu erkennen vermochte. Auch wird ein informierter Zeitgenosse stets anderes und mehr gesehen haben, als jemand mit einem geringeren Bildungsstand. Für einen Gebildeten, der den Globus kannte, bot der in der Kartusche gegebene Hinweis auf die Bedeutung von Empirie und Autopsie zahlreiche Möglichkeiten, über den Inhalt des Bildes, den Sinn von Wissenschaft und die Formen wissenschaftlicher Erkenntnis nachzudenken. In diesem Zusammenhang mag zum Beispiel auch der Tatsache Bedeutung zukommen, dass der Geograph sich augenscheinlich mit einer Seekarte beschäftigt. Den Zirkel locker in der Hand, schaut er nachdenklich aus dem Fenster, als würde ihn das auch zu Zeiten Vermeers noch aktuelle Problem beschäftigen, das im Kontrast von Seekarte und Globus greifbar wird. Denn während der Globus die Erdkrümmung richtig zeigt, müssen auf Karten wachsende Grade der Kugelgestalt der Erde Rechnung tragen. Die Seeleute der Zeit, die es gewohnt waren, die Meilen abzugreifen und in regelmäßigen Zirkelschlägen die Kurse festzulegen, mussten die Distanzen nun kalkulieren. Die in der noch heute gebräuchlichen Mercator-Projektion hergestellten Karten entsprachen damit zwar höchsten Ansprüchen wissenschaftlicher Genauigkeit, doch in der Praxis fanden noch lange die ungenauen, in Parallelprojektion hergestellten Karten Verwendung, da sie leicht zu handhaben waren, indem man durch eine Reihe von Zirkelschlägen Distanzen und Kurse leicht festlegen konnte.<sup>51</sup> Ob Vermeer um diese Probleme wusste, muss offen bleiben. Doch scheint ihm zumindest die Identifizierbarkeit der mit verblüffender Genauigkeit wiedergegeben Landkarten und Gegenstände wichtig gewesen zu sein. Das erweist ja auch die Darstellung des Astronomen, wo – wie gezeigt – die in dessen Figur verkörperte Erforschung von Himmel und Erde auch über die Details des Bildes mit der Gotteserkenntnis in Zusammenhang zu bringen ist.<sup>52</sup> Die

49 Vgl. etwa das anschauliche Beispiel bei WARNCKE, *Allegorese*, S. 43–62.

50 Vgl. Anm. 12 und die in Anm. 13 genannte Literatur.

51 Den Hinweis auf diesen zeitgenössischen Diskurs verdanke ich Susanne Friedrich (München), der an dieser Stelle ausdrücklich gedankt sei. Vgl. S. FRIEDRICH, *Die Karten mit den ‚wachsenden Graden‘. Beobachtungen zum Gebrauch von Seekarten in der VOC zu Beginn des 17. Jahrhunderts. Vortrag im Rahmen der Tagung „Der Gebrauch von Karten am Beginn der Frühen Neuzeit (15.–17. Jahrhundert) / Les usages de la cartographie au début de l’époque moderne (XVe–XVIIe siècles)“*, Mission Historique Française en Allemagne, Göttingen (19. Juni 2009).

52 Vgl. dazu BÜTTNER, *Vermeer*, S. 95 f.

von Theologen und Kunsttheoretikern beider Konfessionen immer wieder auch an die Malerei delegierte Aufgabe, einen Beitrag zur Gotteserkenntnis zu leisten, dürfte Vermeer und den Betrachtern seiner Bilder präsent gewesen sein. Und dem, der mit der zeitgenössischen Emblemik vertraut war, konnte schon das Globenpaar als Hinweis auf diesen Kontext genügen. Denn die symbolischen Bezüge zwischen den abstrakten Bereichen intellektueller und spiritueller Entdeckungen, wie sie in *Astronom* und *Geograph* thematisiert werden, wurden beispielsweise in den 1625 edierten *Emblemata* des Zacharias Heyns schon auf dem Titelblatt ausgeführt (Abb. 6).<sup>53</sup> Dort untersucht Minerva, die Göttin der Wissenschaft, einen Erdglobus, während der Sonnengott Apoll einen Himmelsglobus ansieht. Das Motto unter der Figur der Minerva, „erkenne Dich selbst“, „nosce te ipsum“, verbindet die Erd- mit der Selbsterkenntnis, während das Motto unter dem Bild Apolls, „allein Gott die Ehre“, „soli deo gloria“, dem Bereich des Spirituellen verbunden ist. Auch die beiden Bilder Vermeers ließen sich kontrastierend gegenübergestellt betrachten, indem man in ihnen unterschiedliche Formen der Erkenntnis thematisiert finden konnte. So war der auch als Sinnbild der Inspiration lesbare Blick des Geographen, der dem Fenster und dem einfallenden Licht zugewandt ist, im Sinne einer Hinwendung zu Gott zu deuten. Die Geste des Astronomen hingegen, der seine Hand nach dem Himmelsglobus ausstreckt, auf den er blickt, ohne des einfallenden Lichtes gewahr zu werden, konnte man als Mahnung lesen. Denn er greift nach den Sternen. Und wenn diese sprichwörtliche Redensart das dem hohen Streben verbundene Scheitern auch nicht ausdrücklich nennt, so ist diese den holländischen Entsprechungen dieses Ausdrucks doch durchaus eigen. „De maan willen grijpen“, den Mond greifen oder in die Hand nehmen wollen, „Hij wil de maan in de hand nemen“, charakterisiert ein sinnloses Streben. Die Deutung, dass dem Astronomen, der den Blick auf das Sichtbare gerichtet hat, das eigentlich wesentliche Unsichtbare aus dem Blick geriet, mag zumal frommen Zeitgenossen unmittelbar eingefallen sein, denn immer wieder wurde in Predigten und theologischen Traktaten vor genau diesem falschen wissenschaftlichen Streben gewarnt. Tröstlich, dass auch er des Lichtes teilhaftig wird, selbst wenn er es nicht bemerkt.

Es ließe sich hier noch viel über Vermeer und die Deutung seiner Bilder und ihrer Motive sagen, zu denen auch immer wieder der Verweis auf die Geographie gehört. Tatsächlich verraten die Karten in Bildern viel über den frühneuzeitlichen Gebrauch von Landkarten und die ihnen seinerzeit verbundenen Ideen und Vorstellungen. Ob als realer Gegenstand oder als Bild im Bild konnte die Karte neben dem ihr stets verbundenen praktischen Nutzen eine allegorische Sinnschicht transportieren, die auch den Bildern eigen ist, auf denen sie gezeigt sind. Dabei scheint es für Vermeer und seine Zeitgenossen keinesfalls ein Widerspruch gewesen zu sein, das menschlicher Anstrengung verdankte Land als Quelle patriotischen Stolzes zu zeigen, um zugleich auf die Hinfälligkeit des

---

53 Vgl. das von Jan Sweelinck gestochene Titelblatt von Z. HEYNS, *Emblemata. Emblemes Chreتيenes et Morales*, Rotterdam 1625. Vgl. MAEK-GÉRARD, *Der Geograph und der Astronom*, Nr. 15.

Erreichten zu verweisen. In jedem Falle lässt sich an dieser Stelle die abschließende Schlussfolgerung formulieren, dass es in den Niederlanden der Frühen Neuzeit wohl keine visuellen Repräsentationen von Wirklichkeit gab, die nicht zugleich moralisch gedeutet werden konnten.



Jürgen Pieters

## The Consolations of Reading: Blindness and Insight

The subtitle of my contribution contains an obvious reference to the main title of a true classic in the history of twentieth century literary theory, a book that had a significant impact on the way I read and deal with texts.<sup>1</sup> When I first came across Paul de Man's *Blindness and Insight* as a graduate student, I had no real clue of the book's importance, nor of the way it would soon change my own reading habits. It's hard to sum up what it is exactly that I still find so liberating about De Man's deconstructive approach, but every time I teach his work in my classes on literary theory, I can see that what I consider the great value of his approach is exactly what worries some students about deconstruction.<sup>2</sup> Deconstruction is about trying to figure out, in an act of reading that is closer than close, the *minutiae* of textual mechanisms of signification; deconstruction is about trying to unmoor these mechanisms and to show how language works, basically. For some, these exercises in unmooring seem to have an effect of destabilization (destruction even), in the sense that they feel that deconstruction always leads to the conclusion that all meaning is in fact un-meaning, and that, therefore, a text can be made to mean just about everything, and, hence, simultaneously the reverse of just about everything.

In what follows, I want to offer, not yet another exercise in deconstruction, nor a defence of the method, but a reading of a specific line from Constantijn Huygens' *Ooghen-troost* in the deconstructive spirit. Moreover, in presenting this reading I want to refute what I consider to be a more interesting criticism of deconstruction. Several critics of the method have argued that deconstruction cannot be combined fruitfully with a historical interest in texts, that the approach is a-historical to the bone even. As Stephen Greenblatt sees it, the critical "fetish" of textuality led most deconstructionists to overlook the material and historical contexts in which processes of meaning production occur. Consequently, he feels, their analyses generally seem to result in a pure and timeless celebration of the final instability of rhetorical mechanisms – what their readings lead to, in other words, is the same conclusion: "this is how fleeting and ungraspable language is, essentially and universally", and hence, every text, from whichever historical era it

---

1 P. DE MAN, *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis 1983<sup>2</sup>.

2 The 'Rezeptionsgeschichte' of the method shows that what holds true for my students also held true for many professional scholars who, at least in the first phase of the method's development, have harshly condemned the so-called nihilism of the deconstructionist approach. For an extreme case, see D.H. HIRSCH, *The Deconstruction of Literature. Criticism after Auschwitz*, Hanover 1991.

stems, allows one to arrive at that conclusion<sup>3</sup>. Greenblatt is partly right, I think: it is worthwhile to keep a steady eye on the historical circumstances which result in actual cases of linguistic indeterminacy. But that does not diminish the fact that his New Historicist reading method is heavily indebted to that of Paul de Man and other deconstructionists. One could even argue (and possibly overstate one's case by saying) that Greenblatt's New Historicism *is* deconstruction, but a deconstruction of the historical bent. But I'll leave that debate aside.

### Constantijn Huygens: "Blind and un-blind are one"

Let me move on, therefore, to the text at hand: Constantijn Huygens' 1647 poem *Ooghen-troost*.<sup>4</sup> The line that I want to focus upon in what follows is the poem's very last one: "Blind en onblind is een, de vrome sullen God sien." (Blind and un-blind are one, the pious people will see God.) As will be clear from illustration 1, which shows the closing passage of the poem in Huygens' own hand, the line is accompanied, in the margin, with a reference to Matthew chapter 5, line 8: "Blessed are the pure in heart: for they shall see God." Readers with a deconstructionist bias will have already figured out that, taken together, Huygens' line and the marginal reference immediately put to play two sets of oppositions: blindness and un-blindness on the one hand (to see or not to see), and seeing with the eyes and seeing with the heart (the *oculus cordis*) on the other.<sup>5</sup> The line in question comes at the end of a lengthy argument (the poem is in all 1002 lines long) by means of which the author wants to convince the text's addressee, his dear old friend Lucretia van Trello, that the blindness with which she fears she is being afflicted is in fact the best possible gift God could have bestowed upon her. These are the closing lines of the text (ill. 1), in which Huygens rounds off the logic of his poem, and addresses Lucretia one final time:

Therefore, Parthenine, (for we have tired of lecturing one another), let us go back to the Potter.  
To follow him, is what is fitting for the clay, and even if he breaks us into pieces,  
Our hope should be with him, even if he were to have us die.  
And even if he shuts either or both of our eyes before the night falls,  
We should know that it is done with the purpose of a more beautiful light. I know very well that I am not mistaken,

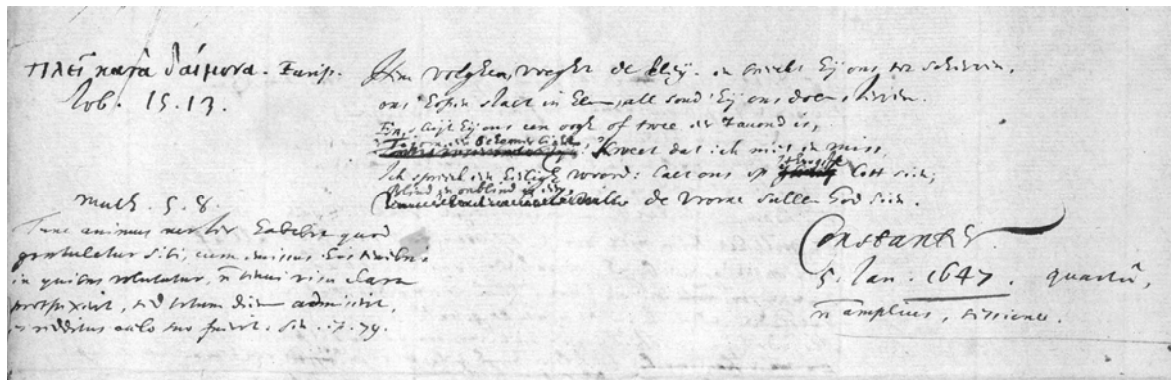
3 Cf. J. PIETERS, *Moments of Negotiation. The New Historicism of Stephen Greenblatt*, Amsterdam 2001, p. 19.

4 A more extensive survey of the poem's background can be found in J. PIETERS/L. GOSSEYE, *Blindheid en inzicht: de retoriek van het lezen in Constantijn Huygens' Ooghen-Troost*, in: *Tijdschrift voor Nederlandse Taal- en Letterkunde* 123-3 (2007), pp. 208–225.

5 There is a third opposition at play, even, that between the former and the latter binarism.



For the word that I speak is holy. Let us strive toward the highest fate:  
Blind and un-blind are one, the pious people will see God.<sup>6</sup>



Ill. 1: The closing lines of Huygens' poem in the author's own hand

Huygens' poem is a *consolatio caecitatis*, a consolation for the blind, and as such it needs to make clear to the one being consoled that the ill with which she is being struck is not as adverse as it would appear at first sight. The waning of the light of her physical eye, so Huygens' reasoning goes, will eventually result in the strengthening of the more crucial inner eye, the *sensus interioris* that will feed the inward 'woman' and enable her, in the life to come, to see God face to face, and no longer "through a glass, darkly" (the famous reference is to Paul's first letter to the Corinthians, chapter 13, line 12). What God has in store for her, is not a punishment, but a gift, and the rhetorical structure of the poem is geared at turning Lucretia's mind from the one idea to the other – it's an exercise in conversion, and, as I hope to make clear in my contribution, the imagery of blindness and un-blindness is a crucial marker of that larger goal.<sup>7</sup>

In order to convince Lucretia that her ailment is not just a stroke of bad luck (*mala fortuna*) to be borne with the required degree of *apatheia* that classic *consolationes* generally aim for, Huygens simultaneously suggests throughout his text that the truly blind are those who are blind while seeing. In a series of 34 satirical *vignettes* that make up the bulk of his poem (the so-called *series caecorum*, the series of the blind), Huygens argues that allowing oneself to be blinded by the appearances of an external reality is the inverse of piety, it is sinful. Blindness in this sense of the word is synonymous with sin, as writings by Church Fathers like Augustine, Jerome and Tertullian, but also later theologians like Luther and Calvin show. The blindness to which Lucretia succumbs – an af-

6 "Dus, Parthenine, (want wij zijn malkandren moe / Geprevelt) weder nae den Pottebacker toe. / Hem volghen, voeght de kleij. en breeckt hij ons tot scherven, / Ons hopen staet in hem, all soud' hij ons doen sterven. / En sluijt hij ons een oogh of twee eer 't avond is, / 'Tis om een schooner licht: 'Kweet dat ick niet en miss, / Ick spreek een heiligh woord: laet ons op 'thoogste lott sien, / Blind en onblind is een, de vrome sullen God sien." (lines 995–1002)

7 See PIETERS/GOSSEYE, *Blindheid en inzicht*.

fliction she needs to welcome – is the gift of true faith. As such, Huygens throughout his text continues to juggle with two opposed meanings of the central concept around which his poem is structured and from which, as a consolation and as a satire, it derives its complex meaning. These meanings are played off against each other throughout the poem, leading to the conclusion in the line from which I started and to which I now want to return: blind and un-blind are one and the same – at least, they are so, from the divine perspective – “’t hoogste lott” (line 1001) – that the poet wants his addressee to adopt.

At first sight (the recurring pun is inevitable and as such not always intended) such a conclusion seems to undermine the intention of both the consolation and the satire. If blind and un-blind are indeed one; if, in other words, it doesn't matter at all, in the long run, whether you're blind or not, then what's the use in trying to console a blind person on the basis of the argument that her blindness is a great gift? Alternatively, if blind and un-blind are one, then what's the use of the returning satirical reprimand that we should stop behaving like blind madmen who continue to delude themselves? Why then does the poet come to this very conclusion? What exactly does he mean when he stresses that “blind and un-blind are one”? It will be clear that he means something different from what intuitively we would expect the line to mean.

A deconstructionist critic would no doubt begin trying to solve this riddle (or maybe rather to stress the parameters of the discursive field it contains) by pointing out the interesting interplay between figurative and literal meanings of the notion of blindness in Huygens' text and by pointing out, further, the difficulty of making a strict separation between notions of literalness and figurativeness, both in general and in this specific case. The social groups that are ridiculed in the *series caecorum* are not literally blind, but only figuratively so: their figurative blindness, the poem argues, is what makes them actually blind, blinder even than the blind person addressed in the text. Moreover, if these ‘un-blind’ blind people were literally blind, they could no longer be figuratively blind: it is the fact that they are literally able to see that allows Huygens to call them figuratively blind. Lucretia's literal blindness on the other hand (or near-blindness as the case might be) leads Huygens to argue that she will finally be able to open her eyes and see what is really worth seeing – figuratively so, of course, but in the final outcome of things literally so, since the *visio Dei* is in the long run the ultimate ideal of actual seeing. So what, one might ask, is, in the end, blindness in the literal and in the figurative sense and what is seeing in the literal and in the figurative sense?

### Biblical blindness: the consolatory example of Tobit

The (seeming) dichotomy between figural blindness as sin and literal blindness as a superior instance of vision is the product of a long and complex historical trajectory that has defined, in more ways than one, how Western culture has come to think about the nature of visual experiences and about the representation

of both outwardly and inwardly perceivable phenomena. As Moshe Barasch has shown, the history of the notion of blindness is marked from its beginning in Antiquity by a steadily growing disjunction between at least two different semantic fields. As Barasch puts it: “On the one hand, [the blind person] is the unfortunate creature, deprived of what is often considered man’s most precious gift, the ability to see the world and to find his way without the help of others. On the other hand, he is endowed, however vaguely, with an ability given to no other human being – to be in direct communication with a deity. He dwells in two worlds or hovers between them.”<sup>8</sup> In Greek Antiquity, as Barasch stresses, a person’s deprivation of sight is often taken as the token of a punishment by the gods,<sup>9</sup> even though the crime in itself can be relatively minor (in a manner of speaking, of course: crimes against gods are never minor): to have witnessed some or other form of divine action is often the cause of blindness. To sum up, on the hand blindness is seen as a mark of guilt (think of the protagonist of *Oedipus Rex*, whose self-inflicted blindness is a mark of punishment and guilt) while on the other hand it can also signify a form of superior vision (think of the blind seer, Demodocus in Homer, or the more famous example of Tiresias). The latter is actually a good example of the basic conjunction between these two components in Greek conceptions of blindness: he is blinded by the Gods for having watched the goddess Athena bathing (that is at least, one version of the myth, another stresses that he was blinded by Hera for having argued that women enjoy sex more than men) but at the same time this punishment seems to be moderated by or mediated through the gift of divine vision, that allows him to remain in contact with the gods and to see what others simply cannot see.<sup>10</sup>

In his survey of ideas of blindness in Antiquity, Barasch also deals extensively with the Bible, and the general drift of his account seems to be that biblical occurrences of blindness lack the fundamental ambiguity that can be found in Greco-Roman examples of blind people. Without wanting to reduce what is altogether a more complex phenomenon, one could say that biblical occurrences of blindness fall in either of two categories. Either blindness is a sign of sin (and as such, in the Old Testament especially, a reason for blind people to be excluded from all sorts of rituals<sup>11</sup>) or it is, to the contrary, a sign of both old age and deep faith. The two categories are related, as we will see, but, unlike the two aspects that Barasch singles out for blindness in Antiquity, they are mutually exclusive: blind people either fall in the former or in the latter category, never in the two at the same time.

Two interesting New Testament examples of the former category (sinful blindness, in the figural sense of the word), especially in view of the blindness of Huygens’ *series caecorum* are:

---

8 M. BARASCH, *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought*, New York/London 2001, p. 3.

9 BARASCH, *Blindness*, p. 9.

10 BARASCH, *Blindness*, pp. 10–11.

11 BARASCH, *Blindness*, pp. 16–17.

1. Matthew chapter 23, in which the Pharisees are repeatedly described by Christ as “blind guides”, fools who fail to see the essence of faith and who keep losing themselves in external trivia – faith, so the argument runs is a matter of inward belief, not of outward show.

2. Even more so, there is the example of the Gospel of John, chapter 9, which recounts Christ’s healing of a person who was blind from his birth and who is cured by Jesus anointing the blind man’s eyes with a mixture of spittle and clay. At the end of this chapter, Christ addresses a group of Pharisees who call into doubt his miraculous intervention. His reply to their reproach – “If ye were blind, ye should have no sin: but now ye say, We see; therefore your sin remaineth” (line 41) – sounds like a cunning echo of the idea that blind and un-blind are one, and that those who are literally blind may gain visionary power through their genuine faith, whereas those who can literally see may well be blind while seeing, at least if their faith is not as genuine as they contend it is.<sup>12</sup>

The Bible also offers examples, as I said, of blindness as a sign of the conjunction between old age and deep faith, a conjunction that is of obvious interest to Huygens in this poem, if only because the addressee’s ailment is clearly a consequence of the high advancement of her age: she is addressed in the poem’s full title as a “bejaerde maeghd” (old-aged virgin); she was, at the time of its writing, probably in her sixties. A good example of this category is the Biblical character of Tobit, the eponymous hero of one of the more famous apocryphal texts, the curing of whose blindness by his son Tobias is the subject of a number of works by Rembrandt, which Huygens is sure to have known. There is a drawing dated around 1640 (see ill. 2) and a painting dated 1636, (see ill. in colour X) the same year, incidentally, as the famous painting that Rembrandt made of the blinding of Simson, which is said to have been the painting that Rembrandt gave to Huygens as a gift for the role that he played in the commissioning of a number of paintings for the Stadtholder Frederik-Hendrik (ill. in colour XI). The two paintings of 1636 are obviously thematically linked, but they also present an interesting visual echo of the line that we started out from: the one painting is about blinding and the other about un-blinding. In both cases they present a biblical character whose deep faith is tested in circumstances of great adversity. Simson is blinded by his enemies and put to prison, but his dire fate does not lead him to despair, at least not to the extent that he ultimately despairs of God. To the contrary, he knows that his imprisonment and his blinding are in fact the outcome of his having forsaken God. The outcome of Simson’s story involves a turning to God, a renewal and a strengthening of his faith, which even though it does not literally restore his vision, seems to hold in store the promise of a *visio Dei*. Simson is one of those of whom it is fair to say that they will, in the end, see their Maker, “face to face”.

---

12 There are two references to John chapter 9 in Huygens’ poem: the line that I just quoted is attached to line 875 of the *Ooghen-troost*, while lines 195–196 are accompanied by a reference to John 9, line 6.



III. 2: REMBRANDT,  
*The Healing of Tobit*,  
 ca. 1640

The same can be said of Tobit, who is exiled, loses all his belongings, becomes blind, yet never fails to keep his faith. To the contrary, as soon as his son heals his blindness, he sees in this the hand of God. Together, then, the blind Simson and the ultimately un-blind Tobit bear witness to the point that is made in the full line of Huygens' poem: it doesn't matter whether one is blind or not blind, as long as one is pious, one will see God. Put differently, in the eyes of God, the distinction between blind and un-blind is not so important, as long as there is piety, which involves a *modus videndi* that supersedes this distinction.

Tobit literally voices the logic that Huygens wants to convince his addressee of: however adverse the circumstances of one's earthly life, it is important to keep one's faith, because faith alone (*sola fides*) will be a reason for reward in the afterlife. As Tobit sees it, God has both "scourged" him and "taken pity" (Book of Tobit, chapter 10, line 15). God is responsible, in other words, for both the trying circumstances that have led to his blindness and for the reward that has come to him in the end: the restoration of his vision. In fact, it is the conjunction between the circumstances and the outcome (the seeing that results from the blindness) that is the essence of God's work. Tobit is a Job-like figure, he is an innocent sufferer: he seems to be punished through no fault of his own, yet he keeps believing that in the end his God will put things right and that his suffering, like the gift of the just reward that awaits him, is in fact part of the fate that God has predestined for him. There are some five references in Huygens' *Ooghen-troost* to the book of Job, and this is of course no coincidence either, since that book, like Boethius' *De Consolatione Philosophiae* (to which Huygens also

refers several times in his poem) features prominently in studies of consolatory literature, especially of the Christian variety. Job is a true icon of self-consolatory reasoning, as we can also learn from the 6<sup>th</sup> chapter of the book that was named after him: “Even that it would please God to destroy me; that he would let loose his hand, and cut me off!”, Tobit firmly states there, “Then should I yet have comfort; yea, I would harden myself in sorrow” (cha 6, lines 9-10) “Haec mihi sit consolatio”: even if God were to punish me severely, Job is saying, even then I would be comforted in Him. And indeed, every new curse that seems to be heaped on Job has the same effect: it strengthens and deepens his faith. It is important to understand the consolatory logic correctly. The point is not that God is there to comfort Job for his bad fortune or to comfort Lucretia for the loss of her eye. The point is not that they can find comfort in God now that they had a stroke of back luck: they are not comforted in God or by God; God simply *is* their comfort, with or without the bad luck. It is not the loss or the gain of an eye that matters here; what matters is the comfort that God’s presence procures for the faithful. Blindness can be a manifestation of the works of God, just like the removal of blindness – in this sense, blind and un-blind are also one.

### The conversion of Saint Paul: blind and un-blind in one.

I already pointed out that Huygens’ poem aims at conversion and that the idea of blindness and un-blindness being one are part of this larger theme. In order to make that clear, I want to move on to a second Biblical counterpart for Lucretia, whose personal history in a way warrants the logical conjunction between blindness and un-blindness on the one hand and conversion on the other. My second analogy is to the figure of Saint Paul, who is manifestly present in the larger inter-textual framework of Huygens’ poem: there are some eight references to letters of his. As Moshe Barasch writes in the book to which I referred earlier, the story of Paul is a decisive event in the history of blindness. What sets him off against most blind heroes from Antiquity is the temporary nature of his blindness.<sup>13</sup> After having been struck by a ray of light on his way to Damascus (where he went to persecute Christians), Saul, as we learn from the ninth chapter of *Acts*, “was three days without sight” (line 9). These three days of literal blindness form a watershed in Saul’s life: they separate his former life (that of a persecutor of Christians) from his new one (that of a follower of Christ), the life after his conversion. The literal blindness as such can be seen as a *rite de passage* leading up to the new life of the convert, the life in which he will follow God.

The literal blindness, in Paul’s unique but highly exemplary case, leads to a new way of seeing things: to the sort of illumination that in the Christian tradition often accompanies moments of conversion. Saint Paul is a supreme example of the oneness of blind and un-blind and of the mediating principle of conversion that allows one to supersede that distinction, graced by God obviously, and ar-

---

13 BARASCH, *Blindness*, pp. 58–59.

rive at a new way of seeing. Before he was struck down by God on his way to Damascus he was un-blind, in the earthly sense of that word, for three days then he was blind in the same sense of that word and afterwards he regained his vision, again in that same sense of the word. The latter phase, however, also resulted in a new *modus videndi* that enabled him to see that his previous life of actual un-blindness actually boiled down to a state of figural blindness, to a life of sin in which he was not guided by the light of God. Paul is, obviously, the prime example of the true Christian whose aim it is to see God, “face to face” as he puts it in his famous first letter to the Corinthians.

In the immediate vicinity of the line that I have been focusing on, Huygens refers to Saint Paul, albeit it to a passage from the second letter to the Corinthians, more specifically to lines 16–18 of that letter:

- (16) For which cause we faint not; but though our outward man perish, yet the inward man is renewed day by day.  
 (17) For our light affliction, which is but for a moment, worketh for us a far more exceeding and eternal weight of glory;  
 (18) While we look not at the things which are seen, but at the things which are not seen: for the things which are seen are temporal; but the things which are not seen are eternal.

The reference is placed alongside line 1000 of the *Ooghen-troost*, which translates roughly as follows: “and even if He shuts either or both of our eyes before the night falls, we should know that it is done with the purpose of a more beautiful light”, i.e. the spiritual light of Heaven that cannot be seen with our physical eyes. The logic of the reference will be clear: temporal, earthly things are seen with one’s earthly, animal eyes, while things eternal are seen inwardly, with what in an earlier line of the same letter, Paul calls the eye of the heart. The latter image is, again, a reference to Matthew chapter 5, line 8, the same passage, as we saw earlier, that is placed alongside the final line of Huygens’ poem. In Huygens’ poem, the reference to the Gospel of Mark is linked to yet another reference made *in margine*, the final one of the *Ooghen-troost*, to a letter of consolation that Saint Augustine addressed to the recently widowed Lady Italica, at the occasion of the bereavement of her husband (Letter 92 in the Augustine Corpus). This is the broader passage to which Huygens refers:

“[...] but when you read, Blessed are the pure in heart, for they shall see God (Matthew 5, 8) learn from it that the impious shall not see Him: for the impious are neither blessed nor pure in heart. Moreover, when you read, Now we see through a glass darkly, but then face to face (1 Corinthians 13, 12) learn from this that we shall then see Him face to face by the same means by which we now see Him through a glass darkly. In both cases alike, the vision of God belongs to the inner man, whether when we walk in this pilgrimage still by faith, in which it uses the glass and the *ἀντιγυα*, or when, in the country which is our home, we shall perceive by sight, which vision the words face to face denote. What tongue can describe the nature and the greatness of that light by which all those things

which are now in the hearts of men concealed shall be made manifest? Who can with our weak faculties even approach it? Truly that Light is God Himself, for God is Light, and in Him is no darkness at all (John 1, 5); but He is the Light of purified minds, not of these bodily eyes. And the mind shall then be, what meanwhile it is not, able to see that light.”

Saint Augustine not only explains the passage from Matthew but he also refers to the famous line from the First Letter to the Corinthians. The special type of vision to which he alludes throughout this text (the perspective that he wants his addressee to adopt) is the same as that which Huygens wants Lucretia to adopt, a form of inner vision, guaranteed by “the Light of purified minds” as Augustine puts it, “not of these bodily eyes”. After all, “the vision of God belongs to the inner man”. Since this Light (capital L) is divine in nature, it cannot be seen by the bodily eye: it is immaterial, part of the life hereafter, but the faithful carry within their hearts traces of it that enable them to partake of this Light in their earthly shape. In this letter, full of references to Paul’s two Epistles to the Corinthians, Augustine distinguishes between heathens and Christians on the basis of the latter’s specific visual powers. As he writes, explaining Matthew 5:8, the impious will not see God because they are neither blessed nor pure in heart. Much more can be said about this letter, which in itself can be seen as a minor theological treatise,<sup>14</sup> but I want to draw specific attention to the final line of the quotation. Augustine is talking about the entrance of the believer in heaven, when he or she will fully enter into the eternal light: “the mind shall then be, what meanwhile (i.e. in this earthly life) it is not, able to see that light”. This single sentence shows, in other words, how the faithful are, by definition, blind and un-blind at the same time. Now we are blind, but then, at the moment of our final salvation, our eyes will be opened for real. In order to be able to fully prepare for this final salvation we need to remain faithful, to be un-blind in our earthly blindness. This is the point of view that Lucretia needs to be reminded of: not only that her literal blindness is a rite of passage toward the moment of salvation, the moment when the inner eye will be opened to the full, but also that the final moment of un-blindness is by definition preceded by a life among the blind.

## Conclusion

A standard deconstructionist reading of Huygens’ poem would no doubt lead to the conclusion that in the end the poet fails to control the interplay between figurative and literal meanings of blindness that run through his text. Every time the word ‘blind’ turns up the very word itself provokes the exact opposite of what it stands for, ‘un-blind’, and vice versa. Whatever point the poet is trying to make is, in such a view, undermined by his sheer use of language, by the medium of

---

14 C. Favez, author of *La consolation latine chrétienne*, quoted in: M. BEYENKA, *Consolation in Saint Augustine*, Washington 1950, p. 97.



which he cannot but avail himself. As I said, though, I have not been aiming for such a standard deconstruction of the binarism involved. Rather, I wanted to show how the opposition between blind and un-blind, and Huygens' ultimate attempt at reducing that opposition in the final line of *Ooghen-troost* are culturally and therefore historically grounded and motivated. This historical motivation not only helps us to understand the poem better, it also shows how the poem itself, as a historical product, sets in motion the deconstructive logic that we are tempted to develop in order to read it.



## „Invallende gedachten“: Gemälde als Gelegenheiten reformierter Meditation?

Der calvinistische Bildersturm von 1566 ist ein Grundproblem für die Beschäftigung mit dem ‚Goldenen Zeitalter der holländischen Malerei‘, denn oft genug wird er mit der im 17. Jahrhundert einsetzenden ‚Bilderflut‘ verknüpft – historisch, indem man sich die immense Bedeutung flämischer Glaubens- und Wirtschaftsflüchtlinge für die Entstehung von Kunstmarktstrukturen oder die Ausprägung beispielsweise der Haarlemer Landschaftsmalerei vergegenwärtigt<sup>1</sup>, aber auch methodologisch, indem der Bildersturm Faustregeln für die Interpretation vorzugeben scheint: An die Stelle der Kirche als Auftraggeberin traten Bürger, da die Calvinisten religiöse Bilder ablehnten, begannen in Holland die neuen Gattungen Landschaft, Stilleben oder moderne Historien (‚Genremalerei‘) ihren Siegeszug.<sup>2</sup> Nun hat die Forschung das Bild längst nuanciert; es wurden weiterhin Marienbilder oder Altargemälde produziert – beschränkten die Räumlichkeiten katholischer Hauskirchen letztere auch in ihren Abmessungen – und selbstverständlich war die Republik kein calvinistisches Land. Die Reformierten blieben vielmehr stets in der Minderheit, auch wenn sie den Status einer ‚publieke kerk‘ – ‚Öffentlichkeitskirche‘ beanspruchen durften.<sup>3</sup> Die Provinz Holland, um die es im Folgenden nur gehen wird, war im täglichen Leben von vielen Überzeugungen geprägt und erhob dies, mit Amsterdam im Zentrum, zu ihrem

- 
- 1 Vgl. E.J. SLUIJTER, *Over Brabantse voddén, economische concurrentie, artistieke wedijver en de groei van de markt voor schilderijen in de eerste decennia van de zeventiende eeuw*, in: R. FALKENBURG u.a. (Hrsg.), *Kunst voor de markt/Art for the Market 1500-1700*, Zwolle 2000, S. 112–143.
  - 2 Zur Frage des Verhältnisses von Calvinismus und Kultur vgl. P.C. FINNEY (Hrsg.), *Seeing beyond the Word. Visual Arts and the Calvinistic Tradition*, Grand Rapids/Cambridge 1999; I.M. VELDMAN, *Der Calvinismus und die Bildende Kunst der Niederlande im Goldenen Jahrhunderts*, in: A. REISS/S. WITT (Hrsg.), *Calvinismus. Die Reformierten in Deutschland und Europa* (Ausst. Berlin, Deutsches Historisches Museum in Zusammenarbeit mit der Johannes a Lasco Bibliothek Emden), Dresden 2009, S. 270–278.
  - 3 Zusammenfassend zur ‚Öffentlichkeitskirche‘ H. SCHILLING, *Religion und Gesellschaft in der calvinistischen Republik der Vereinigten Niederlande. „Öffentlichkeitskirche“ und Säkularisation; Ehe und Hebammenwesen; Presbyterien und politische Partizipation*, in: F. PETRI (Hrsg.), *Kirche und gesellschaftlicher Wandel in deutschen und niederländischen Städten der werdenden Neuzeit*, Köln/Wien 1980, S. 197–250, hier bes. 248 f.; W. FRIJHOFF/M. SPIES, *1650. Bevochten eendracht*, Den Haag 2000<sup>2</sup>, S. 355 ff.; J. POLLMANN, *Freiwillige Religion in einer „öffentlichen“ Kirche. Die Anziehungskraft des Calvinismus in der Niederländischen Republik*, in: REISS/WITT, *Calvinismus*, S. 176–181.

Markenzeichen. Begegnungen zwischen Remonstranten, Mennoniten, Katholiken, Lutheranern und den, in den ersten Jahrzehnten, noch zahlreichen Unentschiedenen waren an der Tagesordnung. Dass sie sich im wirtschaftlichen, sozialen oder familiären Umfeld – auf dem Markt, in der Taverne oder im Haus also – trafen, gehörte zur Realität der Republik und bildete deren pragmatische Basis, die der Amsterdamer Historiker Willem Frijhoff als „Umgangsökumenizität“ bezeichnet hat. Das pragmatische Umgehen miteinander nivellierte die konfessionellen Unterschiede keineswegs; die Konfrontation dürfte die Ausprägung konfessioneller Identitäten sogar verstärkt haben.<sup>4</sup> Dies nun besitzt durchaus Relevanz für die auf der Kölner Tagung von Nils Büttner prägnant formulierte kunsthistorische Grundfrage: Was bedeuteten Bilder – für wen?

Möchte man Aussagen darüber treffen, was Bilder für Reformierte bedeuteten, so reicht es meines Erachtens nicht, nur auf den Bildersturm hinzuweisen. Ja, sie brachen mit dem kirchlichen Bilderschatz und feierten den ikonoklastischen Akt noch zwei Generationen später – nicht nur mit Worten, sondern auch mit neuen Bildern.<sup>5</sup> Reformierte waren durchaus konstruktiv, wenn es darum ging, die Resultate für jedermann sichtbar ‚festzuschreiben‘. Mit Textgemälden brachten sie für alle sichtbar eine neue Ästhetik in den öffentlichen Kirchenraum. In der Haarlemer Bavokerk etwa ersetzt auch heute noch die textgebundene Vergegenwärtigung des Abendmahlsgeschehens den Hochaltar, an dem die Vergegenwärtigung des Heils zuvor sakramental geschehen war.<sup>6</sup>

Wir wissen um die Bedeutung des Bilderverbots für Reformierte. Wegen des zweiten mosaischen Gebots hatte der Heidelberger Katechismus jede Abbildung Gottes wie auch den Gebrauch von Bildern in der Kirche „als der Leyen bücher“ verboten. Er gestattete allerdings die Darstellung der „Creaturen“ unter der Bedingung, dass sie nicht mit dem Ziel der Verehrung gefertigt und betrachtet

---

4 W. FRIJHOFF, *Katholieke toekomstverwachting ten tijde van de Republiek: structuur, en grondlijnen tot een interpretatie*, in: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden* 98 (1983), S. 430–459, hier: 435; vgl. auch FRIJHOFF/SPIES, *1650*, S. 358 f. In meiner Dissertation habe ich versucht, die Konsequenzen dieses täglichen Umgangs für das Bewusstwerden von Unterschieden schließlich auch in der Malerei zu betrachten, A. POLLMER-SCHMIDT, *Kirchenbilder. Der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650*, Diss. Leiden 2011.

5 Beispiele sind HENDRICK VAN STEENWIJCK, *Kircheninterieur mit Bilderstürmern*, Holz, 49,4 x 66,7 cm, Delft, Stedelijk Museum het Prinsenhof, Inv.-Nr. EDO 64 (Verst. Amsterdam (Christie), 10.11.2008, Nr. 20) und Dirck VAN DELEN, *Kircheninterieur mit Bilderstürmern*, 1630, Holz, 50 x 67 cm, sign. r.o.: D.V.Delen, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv.-Nr. SK-A-4992 (Ankauf 2006), für dessen sehr wahrscheinlich zeeländischen Kontext die Frage von Kirchenaneignungen angesichts der noch im Gange seienden Kämpfe zwischen Nord und Süd in nahegelegenen Gebieten äußerst aktuell waren.

6 Hierzu M.M. MOCHIZUKI, *The quandary of the Dutch Reformed Church Masters*, in: A.-J. GELDERBLON/J.L. DE JONG/M. VAN VAECK (Hrsg.), *The Low Countries as a Crossroads of Religious Beliefs*, Leiden/Boston 2004, S. 141–163; DIES., *The Netherlandish image after iconoclasm, 1566–1672. Material religion in the Dutch golden age*, Aldershot u.a. 2008, bes. S. 127, 136–140.

würden.<sup>7</sup> In der niederländischen Republik erschien es geboten, diese kurzen Bestimmungen mit Hilfe ausführlicher, wiederum katechismusartiger Erklärungen zu konkretisieren. Petrus de Wittes *Catechizatie over den Heidelberghschen Catechismus*, die 1652 in der ersten von zahlreichen Ausgaben erschienen war, benannte beispielsweise sechs Zwecke, denen „beelden“ dienen durften. Gemälde und Graphiken, denn diese meinte der Autor, bewahrten erstens das Gedächtnis einiger Personen und Geschehnisse, wozu De Witte auch Heilige zählte, sodann waren sie als Schmuck für Plätze und Häuser gestattet. Sie waren, drittens, Objekte „ehrlichen“ (im Sinne von aufrechtem oder anständigem) Vergnügens („Om des menschen gemoed door aenschouwen der zelve eerlick te vermaken.“). Viertens durften „geistliche Dinge“ dargestellt werden, wobei der Autor zur Erklärung als einschlägige biblische Beispiele die eiserne Schlange und die Cherubim am Tabernakel anführte. Fünftens könnten Bilder zur Einhaltung „bürgerlicher Pflichten“ mahnen, sechstens hätten sie eine instruktive Funktion, mit der De Witte wissenschaftliche Illustrationen rechtfertigte.<sup>8</sup> Im Vergleich mit anderen reformierten Katechismuserklärungen sind die Argumente des Prädikanten, der in Delft, Hoorn und Leiden tätig war, nicht originell und gerade deshalb repräsentativ.<sup>9</sup> Im Gegensatz zu radikalen Positionen eines Dirck Raphael Camphuysen oder orthodoxer mennonitischer Gruppen<sup>10</sup> war Reformierten das ‚Bildermachen‘ eben grundsätzlich erlaubt.

7 Heidelberg Katechismus, Fragen 96–98 (35. Sonntag), hier benutzt: *Catechismus Oder Christlicher Vnderricht, wie der in Kirchen vnd Schulen der Churfürstlichen Pfaltz getrieben wirdt*, Heidelberg: Johannes Mayer, 1563, S. 67 f. (URL: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/catechismus1563>, abgerufen am 2. Januar 2011).

8 „Vr. Wat beelden / ende in wat gelegtheden zijn-ze geoorlooft? // Antw. 1. Om te behouden de gedachtenissen van eenige personen ofte geschiedenissen / als van ouders / vrienden / Koningen / &c. 2. Om Daer mede eenige plaetzen ofte huizen te verciere. 3. Om des menschen gemoed door aenschouwen der zelve eerlick te vermaken. 4. Om eenige geestelicke zaecken daer door af te beelden / gelijk geweest zijn de kopere slange / de *Cherubim* ende alle de *figuren* in den Tabernaekel ende Tempel *Salomons*. 5. Om de menschen van eenige burgelicke plicht te vermanen / gelijk daer is ’t beeld des Keizers op ’t gemunte geld / Matth. 22.20.21. Ten 6. Om de menschen eenige eerlicke kunsten daer door te beter te leeren / gelijk daer zijn de beelden van kruiden / gedierten / ledematen / *instrumenten*, &c. Exod. 31.3. *Ick hebbe hem vervult met wetenschap in alle hand-werck.* vers 6.“, P. DE WITTE, *Catechizatie Over den Heidelberghschen Catechismus Der Gereformeerde Christelicke Religie, Uyt-gegeven Na voor-gaende Visitatie en Approbatie des E. Classis van Hoorn [...]*, Amsterdam: Michiel de Groot, 1663, S. 608 (Hervorhebung im Original).

9 Vgl. W.J. OP’T HOF, *Het Nederlands gereformeerde Piëtisme en de Nadere Reformatie in relatie tot de (beeld)cultuur in de zeventiende eeuw*, in: *Documentatieblad Nadere Reformatie* 28 (2004), S. 2–33, bes. S. 8–15.

10 Zu den bekannten Gedichten des in der Malerei geschulten Remonstranten Camphuysen vgl. A. MEESTERS, *Didericus Camphuysens verhouding tot de schilderkunst*, in: *Vondel Kroniek* 10 (1939), S. 277–287. Zu den Regeln der Dekorationslosigkeit einer strenger Mennonitengruppe: P. Visser, *Een achttiende-eeuws afschrift van een verordening uit 1659 voor uiterlijk, kleding en huisinrichting bij de Groninger Oude Vlamingen*, in: *Doopsgezinde bijdragen nieuwe reeks* 27 (2001), S. 229–238, hier S. 236 ff.

## Visuelle Wahrnehmung in der reformierten Meditation

Wie nun gestaltete sich der reformierte Umgang mit Bildern? Was müssen wir uns unter ‚bürgerlichem Gebrauch‘ vorstellen? Wann erfreuten Gemälde „des Menschen Gemüt durch ihr Anschauen aufrichtig“ oder führten – etwa den Lesern von Petrus de Wittes Katechismus – „einige geistliche Dinge“ vor Augen, wenn Andachtsbilder im traditionellen Sinne für diese Gruppe abgeschafft waren? Der Bildersturm hatte die Vorstellungen über Funktionen des Bildes definitiv verändert. Gleichwohl wurde gerade seitens der Theologie versucht, das Sehen zu steuern, seine Rahmenbedingungen festzulegen und zu lehren. Es galt, aus einer reformierten Position heraus neue Rezeptionsformen zu entwickeln – und vielleicht sogar geistlich produktiv mit der umgebenden ‚Bilderflut‘ umzugehen, mit allem, was der Kunstmarkt an Gemälden und Druckgraphik zu bieten hatte.

An dieser Stelle wird eine kulturelle Praxis wichtig, die man ganz ausdrücklich, wenn auch nicht ausschließlich, in Kreisen recht strenger Reformierter verorten kann: die Meditation.

Joseph Hall (1574–1656), Bischof von Exeter und, so ein Biograph, ein Calvinist, der die Anglikanische Kirche nie verlassen hatte,<sup>11</sup> legte 1606 einen Entwurf für protestantische Meditation vor. *The Arte of Divine Meditation* ruhte auf drei, den Personen der Trinität zugeordneten Standbeinen<sup>12</sup>: *Creature, Scripture, Conscience* – Schöpfung, Schrift, Gewissen, den Büchern der Natur, der Offenbarung Christi und der Seele. Evangeliumsmeditation und Selbsterforschung sollen hier beiseite bleiben, thematisiert sei vielmehr die geistliche Lesbarkeit der Welt. Dies ist natürlich keine grundsätzlich neue Blickrichtung; für die Betrachtung der menschlichen Umgebung als spirituellen Erkenntnisraum kommt Hall aber eine prägende Rolle zu, da er christliches Erbe und explizit katholische Frömmigkeitstechniken für den protestantischen Raum fruchtbar machte.

Die monastische Meditation hatte sich auf Bibeltex te konzentriert; der Meditierende wiederholte sie ‚wiederkäuend‘, durchdachte sie und eignete sie sich unter Einsatz von *memoria* und Imaginationskraft an. Die *Devotio moderna* und schließlich Ignatius von Loyolas Exerzitien systematisierten die Abfolge von Lesung, Meditation und Gebet, welche sich zuvor eher spontan durchdrungen hatten, und machten die Meditation zu einem wichtigen Instrument von Frömmigkeit auch außerhalb der Klöster.<sup>13</sup> Der Anglikaner Hall kannte seine Vorgän-

11 F.L. HUNTLEY, *Bishop Joseph Hall and Protestant Meditation in Seventeenth-Century England: A Study with Texts of „The Art of Divine Meditation“ (1606) and „Occasional Meditations“ (1633)*, Binghamton (NY) 1981, S. 42.

12 J. HALL, *The arte of diuine meditation profitable for all Christians to knowe and practise* [...], London: Humfrey Lownes for Samuel Macham, and Mathew Cooke, 1606; zu Halls Meditationen vgl. auch R.A. MCCABE, *Joseph Hall. A Study in Satire and Meditation*, Oxford 1982, S. 141–214; grundlegend für den englischen Kontext: L.L. MARTZ, *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, New Haven/London 1976<sup>8</sup>.

13 Zusammenfassend M. NICOL, Art. *Meditation*. II.1–4, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 22 (1992), S. 337–351; G. BUTZER, Art. *Meditation*, in: *Historisches Wör-*

ger gut, verstand seinen Entwurf aber als ausdrücklich antijesuitisch und bezog sich daher explizit nur auf spätmittelalterliche Vorbilder, insbesondere auf Mauburnus' *Rosetum* (1494).

Neben Übungen über so klassische *loci* der Meditation wie das Leiden Christi verfasste Hall Betrachtungen, die er „extemporal“ oder „occasional“ nannte – Meditationen aus Anlass von aus der Welt „zu-gefallenen“ Gelegenheiten. Es waren vor allem diese *Occasional Meditations*, die im protestantischen Europa, in Frankreich, Deutschland und den Niederlanden rezipiert wurden. In insgesamt 140 kurzen Prosagedichten, auf Englisch in den Jahren 1630 und 1633 veröffentlicht, exerzierte Joseph Hall die Meditation der Schöpfung in Gestalt von Gedankenspielen zu verschiedenen Gelegenheiten durch. Seine Anlässe fand Hall in willkürlichen Wahrnehmungen von kleinsten Kreaturen („Vpon a faire coloured Flye“), ausgehend von menschlichen Künsten („Vpon the sight of a great Library“), Ereignissen („Vpon the sight of a Marriage“ oder „Vpon a Scholler that offered violence to himselfe“) oder in der Beobachtung der eigenen Körperlichkeit („Vpon the shutting of one Eye“). Hall hatte die Schöpfung auf die gesamte Umgebung des Menschen, also auch auf menschliche Erzeugnisse und Kunstfertigkeiten ausgeweitet. Als literarische Modelle implizieren seine „zufälligen Andachten“ dabei die Haltung, mit offenen Sinnen durch die Welt zu gehen, immer bereit, über Offenbarung, Glauben und die eigene Stellung zu Gott zu reflektieren, „the eye of Reason“ also zu schließen, um „most accurately with the eye of Faith“ zu schauen, wie es in den Gedanken zum Schließen eines Auges heißt.<sup>14</sup> Während das Gebet, die *oratio*, literarisch nicht mehr vorgeführt wurde, zeigten die kurzen Texte, dass *lectio* nun auch Wahrnehmen, *meditatio* auch die geistliche Reflexion darüber bedeuten konnten. Das Auge, „our best guide to God our Creator“, sei allerdings stets dem Ohr untergeordnet, „that leads us to God our Redeemer“. Dabei sei aber gerade die meditative Praxis für die Vor- und Nachbereitung der Evangeliumspredigt, so Hall in seinem Traktat *The Devout Soul* (1644) weiter, unentbehrlich.<sup>15</sup>

---

*terbuch der Rhetorik*, Bd. 5 (2001), Sp. 1016–1023; F.O. SCHUPPISSER, *Schauen mit dem Herzen. Zur Methodik der spätmittelalterlichen Passionsmeditation, besonders in der Devotio Moderna und bei den Augustinern*, in: W. HAUG/B. WACHINGER (Hrsg.), *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, Tübingen 1993, S. 169–210; mit dem Fokus auf die jesuitische Bildmeditation W. MELION, *The Meditative Art. Studies in the Northern Devotional Print 1550–1625*, Philadelphia 2009; mit Blick auf den kulturellen Niederschlag vgl. die Beiträge in: G. KURZ (Hrsg.), *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2000 und K. ENENKEL/W. MELION (Hrsg.), *Meditatio – Selfrefashioning. Theory and Practice in Late Medieval and Early Modern Intellectual Culture*, Leiden/Boston 2010.

14 J. HALL, *Occasional Meditations [...]*, Set forth by R.[obert] H.[all] *The third Edition with the Addition of 49. Meditations not heretofore published*, London: M[iles] F[lesher] for Nath. Butter, 1633, 122 f., Nr. 50.

15 J. HALL, *The Devout Soul. Or Rules of heavenly Devotion [...]*, London: Nath. Butter, 1644, S. 95.

Trotz der Unterordnung des körperlichen Auges unter das geistliche Auge und das Ohr bekommt der Sehsinn eine entscheidende Funktion im religiösen Vollzug zuerkannt. Von Halls 140 Gelegenheitsmeditationen tragen die Hälfte „sight“ oder „view“ im Titel, während sich nur fünfzehn mit dem Hören („hearing“, „barking“, „singing“, „crying“, etc.) und lediglich eine, „Vpon the smel of a rose“, mit einer Geruchswahrnehmung auseinandersetzen.



Abb. 1: ARNOLD HOUBRAKEN,  
*Op het beschouwen van een schilderachtig Lantschap*  
in: FRANS VAN HOOGSTRATEN, *Schoole der Wereld*,

Die Rezeption Halls hat die Bedeutung visueller Wahrnehmung im Protestantismus erhöht. Markus Friedrich hat dies für die deutschen Lutheraner ange-



dacht;<sup>16</sup> hier sei es für die Reformierten Hollands behauptet. Halls Schriften wurden sehr schnell ins Niederländische übersetzt. Es war kein Geringerer als Jacob Cats (1577–1660), der die erste holländische Adaption der *Occasional Meditations*, die noch 1635 auf Latein erschienen waren, vorlegte.<sup>17</sup> Cats folgten zwei dichtende reformierte Prädikanten, Volckerus van Oosterwijck (1602–1675) aus Delft und Cornelis Heyndriksz. Udemans aus Zeeland, sowie der Bruder des Malers und Kunstschriftstellers Samuel, der Literat und Verleger Frans van Hoogstraten (1632–1696).<sup>18</sup> In Holland muss ein Faktor die Aufmerksamkeit für Prozesse körperlichen Sehens und dessen geistlicher Interpretation gefördert haben: Die literarisch gefassten Meditationen wurden mit qualitätvollen Graphiken verknüpft, deren Motive sich aus der reichen Bildproduktion speisten. Mit seiner *Schoole der Wereld* hat Frans van Hoogstraten alle von Hall beschriebenen „Gelegenheiten“ in niederländische Verse übersetzt. Sie sind mit kleinen Radierungen illustriert, welche teilweise von Arnold Houbraken (1660–1719) signiert sind. Die Kompositionen erinnern unwillkürlich an bekannte Landschaftsmalerei (Abb. 1), Stilleben oder typisch Dordrechter Motive, wie eine Marktfrau in der Art von Nicolaes Maes (Abb. 2). Schließlich kommt Houbrakens Ausbildung als ‚Enkel-Schüler‘ Rembrandts zum Tragen und können wir die künstlerische Herkunft von mindestens zwei Motiven verorten (Abb. 3, 4).<sup>19</sup>

- 
- 16 M. FRIEDRICH, *Das Hör-Reich und das Sehe-Reich. Zur Bewertung des Sehens bei Luther und im früh-neuzeitlichen Protestantismus*, in: G. WIMBÖCK/K. LEONHARD/M. FRIEDRICH (Hrsg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit*, Münster 2007, S. 453–481.
- 17 Siehe unten, Anm. 20. Dazu K. PORTEMAN, *Cats's Concept of the Emblem and the Rise of Occasional Meditation*, in: *Emblematica* 6 (1992), S. 65–82; DERS., „*Soo dacht ick om de worm, die eeuwigh knagen sal.*“ *De ‚invallen‘ van de oude Cats*, in: *Zeeuws Tijdschrift* 44 (1994), S. 168–173.
- 18 V. VAN OOSTERWIJCK, *Den Christelicken Seneca Ofte Ioseph Halls Drie Hondert Gulde Spreucken, uyt de Engelsche Tale op rym gestelt [...]*, Delft: Pieter Christiaensz., 1657; DERS., *De Hof-Bloemen Ofte Drie Hondert Stichtelijcke en Leersame Bedenkingen over verscheyden gelegentheden betreffende d'Oeffeningh der Godtsaligheyt [...]*, Amsterdam: Willem van Beaumont, 1659; C. UDEMANS, *Het Geestelyck Gebouw met Sinne-Beelden verciert [...]*, Middelburg: Henrik Smidt, 1659; F. V[AN] H[OOGSTRAETEN], *De Schoole der Wereld, Geopent in CXL Vliegende Bedenkingen op veelerhande voorvallende Gezichten en Zaeken; Toege-eigent aen den overleden Heere Jacob Cats [...]*, Dordrecht: F. van Hoogstraeten, 1682.
- 19 Neben dem unten, Anm. 28, genannten Beispiel (Abb. 3) geht das Motiv von Abb. 4 auf eine Zeichnung Rembrandts zurück (*Der ungezogene Knabe*, um 1635, Feder in Braun auf Papier, braun laviert, Bleiweiß, 207 x 142 mm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstich-Kabinett), vgl. H. BEVERS, *Rembrandt. Die Zeichnungen im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Ostfildern 2006, Nr. 13, S. 64–67, Anm. 14.

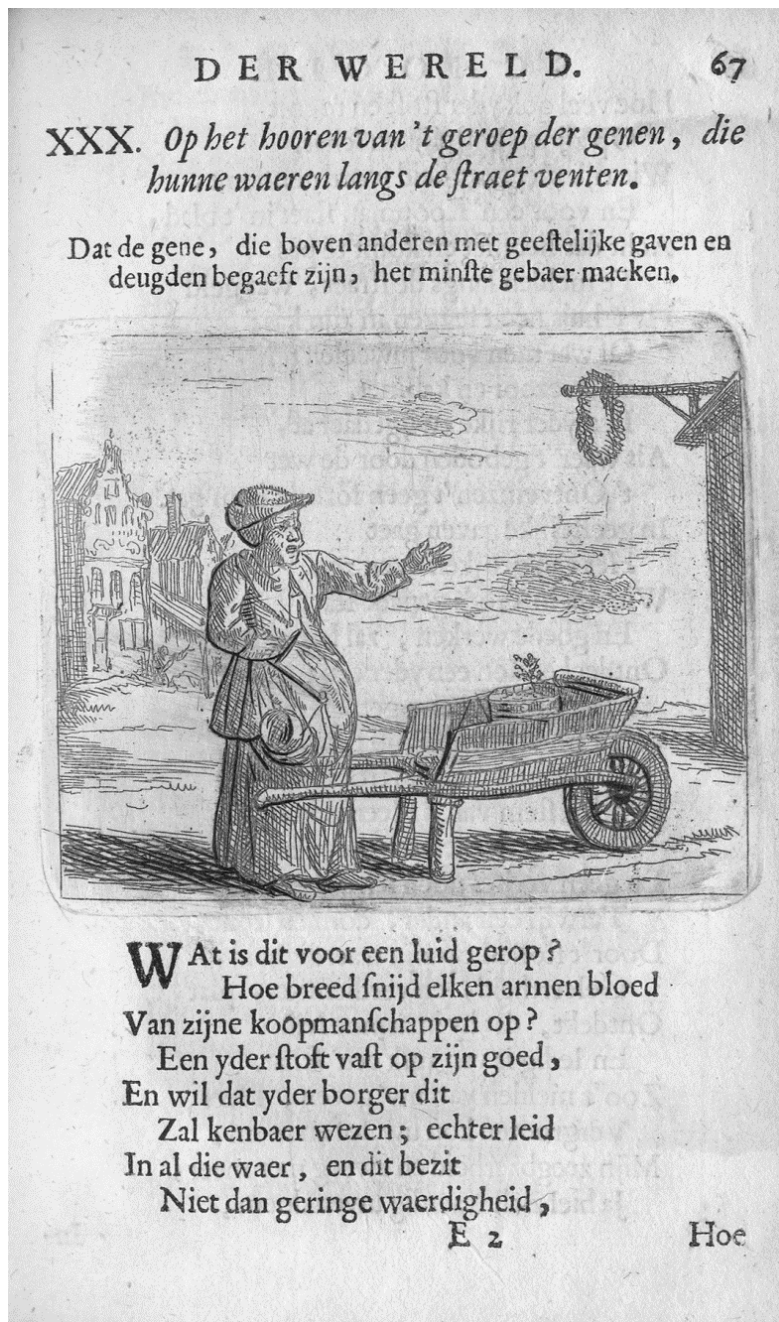


Abb. 2: ARNOLD HOUBRAKEN, *Op het hooren van 't geroep der genen, die hunne waeren langs de straet venten*,  
 in: FRANS VAN HOOGSTRATEN, *Schoole der Wereld*, 1682



Abb. 3: ARNOLD HOUBRAKEN,  
*Op het zien van eenen  
 Medicijndrank,*  
 in: FRANS VAN HOOGSTRATEN,  
*Schoole der Wereld*, 1682

Diese Tatsache wirft von selbst die Frage nach der Wechselwirkung von meditativer Praxis und künstlerischen Erzeugnissen auf. Hilft der Blick auf Halls Meditationsform und deren für die Niederlande prägenden Interpretation durch Cats, um Näheres über die Bedeutung von Visualität – und näherhin: von Gemälden – für Reformierte auszusagen?

1651 wurde Jacob Cats nach Abschluss der Großen Versammlung von seinem Amt als Raadspensionaris von Holland und Westfriesland entbunden. Die Stände entsandten ihn noch zu einer diplomatischen Mission nach London, bevor er sich, fast 75-jährig, auf seinen Alterssitz ‚Zorgvliet‘ zurückziehen konnte. Hier konnte sich Cats wieder der Dichtung widmen – und verfasste unter anderem Gelegenheitsmeditationen. Sie erschienen 1655 in zwei Bänden beim Amsterdamer Drucker Jan Jacobsz. Schipper und wurden sogleich in *Alle de wercken* aufgenom-

men: einmal getitelt *Hofgedachten, dat is Invalen by gelegenheyt, op 't gesichte van boomen, planten, bloemen, kruyden, en diergelijcke aertgewassen, verweckt in 't buytenleven van de schrijver op Sorgvliet*, das andere Mal schlicht *Invalende Gedachten op Voorvallende Gelegentheden*.<sup>20</sup> Bilden beim ersten also Wahrnehmungen in der unmittelbaren Umgebung seines Landgutes den Ausgangspunkt – Bäume, Pflanzen, Blumen und Kräuter, Tiere, Vögel, Frosch, Schnecke, Maulwurf oder Bienen –, ist das andere ein Sammelsurium, ganz ähnlich, wie es Halls Werk auch war. Im Vorwort der *Invalende Gedachten* bezieht sich Cats ausdrücklich auf den anglikanischen Bischof. Er führt aus, wie er die Beziehung zwischen Sehen und Denken, zwischen „gelegentheden“ und „gedachten“ also, versteht: Die Welt, beginnt er, sei ein Buch voller Großbuchstaben, die viele sehen, wenige entziffern, manche lesen und nur wenige wirklich verstehen könnten. Während alle Tiere Augen hätten, könnten doch lediglich die vernünftigen (Menschen) und unter diesen die verständig ausgebildeten und, so Cats, „godtsoekende zielen“ wirklich vom Sehen profitieren. Die Wahrnehmung allein sei unnütz, wenn sie nicht geistig verarbeitet wird „door innerlijcke overlegginge van de werckende gedachten“, also quasi durch die ständige Betriebsamkeit der Gedanken.<sup>21</sup> Hier verortet er die eigentliche Maschinerie des Sehens: in den Denk-Werkzeugen, die wie Windmühlen entweder fruchtbares Korn verarbeiten oder, wenn sie dies nicht täten, sich selbst verletzen. Diese grundlegende Verschiebung des visuellen Vorgangs eröffnet Möglichkeiten: Wenn die Augen lediglich als Rezeptoren, die Gedanken aber als entscheidend für die Rezeption des Wahrgenommenen verstanden werden, erlaubt dies Steuerung: Während Wahrnehmungen häufig zuerst fleischliche Gelüste weckten und die Gedanken zu Taten und schließlich zu Gewohnheiten würden, gelte es, die unvermeidlichen ersten Gedanken ‚umzubiegen‘. Man müsse alles dafür tun, „dass unsere erste Reaktion auf alle geschehenden Dinge schließlich zu einem guten Ende geleitet werde, um das Beste davon uns innerlich anzueignen.“<sup>22</sup> Mit diesem Rat plädiert Cats – und dies scheint fundamental – eben *nicht* für die Abwertung aller Sinnesfreuden. Es geht vielmehr um einen aktiven Umgang mit ihnen. So gewendet erhält visuelle Wahrnehmung eine Dimension, die Moral und Religion (Cats würde „Godsaligheid“ sagen) sogar dienlich sein kann.

20 J. CATS, *Hof-gedachten, Dat is, Invalen, by gelegenheyt oft op 't gesichte van Boomen, Planten, Bloemen, Kruyden, en diergelijcke Aerd-gewassen, Verweckt, in 't buyten-leven, van den Schrijver, op Sorgh-vliet*, Amsterdam: Jan Jacobsz. Schipper, 1655; mit fortlaufender Paginierung anschließend: *J. Cats Invalende Gedachten op Voorvallende Gelegentheden* [hier benutzt: Expl. Universitätsbibliothek Leiden, Sign. 1482 B 24].

21 CATS, *Invalende Gedachten*, S. 67.

22 „[...] dat onse eerste beweginge op alle voorvallende saken, dadelijck ten goeden eynde mochte werden bestiert, om het beste van dien ons innerlijck toe te eygenen.“ CATS, *Invalende Gedachten*, S. 68.



Abb. 4: ARNOLD HOUBRAKEN,  
*Op het schreyen van een kind,*  
 in: FRANS VAN HOOGSTRATEN,  
*Schoole der Wereld*, 1682

Karel Porteman nennt Cats' Prinzip „Askese der Sinne“.<sup>23</sup> Askese nun heißt keineswegs ignorierendes Abwenden – entscheidet man sich für bewusstes Maßhalten im Essen, wird die Entscheidung stets neu, in der Auseinandersetzung mit dem Appetit, getroffen. Ähnlich beim Sehen: Programmatisch darf das Gedicht „Op 't ghesichte van schoone Schepsels“ aufgefasst werden.<sup>24</sup> „Wenn sie schöne

23 PORTEMAN, „*Soo dacht ick om de worm, die eeuwigh knagen sal.*“, S. 171.

24 „Hoort doch een woort, beminde ziel, / Op 't geen my jongst voor oogen viel. / Wanneerje schoone dingen siet, / Vergaep u aen het schepsel niet; / Oock wilt daer op niet blyven staen, / Maer laet uw' sinnen verder gaen: / Ey! klimt, ô lieve, klimt om hoogh, / En metten geest en mettet oogh, / en siet, dat ghy tot hem genaect. / die al wat schoon is heeft gemaect; / Gaet tot den Schepper, naerdert hem, / En met de geest, en met de stem, / Denckt ja, denckt wat hy wesen moet, / Die soo gestage wonders doet, / Die soo veel schoone dingen schiept, / Die ghy oock nu voor ooghen hebt; / Sluyt met uw' sinnen dit verbont, / En schrijf 'et in uws herten gront, / en pleeght'et na den rechten eysch, / Soo hebj' een breydel voor het vleesch. / Uw' ooghen sal noyt ydel zijn, / Uw' herte sonder binne-pijn, / Uw' geesten sonder quade

Dinge sieht“, schreibt Cats, solle die angesprochene Seele diese nicht übertrieben und grundlos bewundern. Statt stehen zu bleiben, seien die Sinne zur Bewegung aufgefordert, mit Geist und Auge nach oben zu steigen, sich dem Schöpfer zu nähern und im Angesicht der Schöpfung das Wesen Gottes mit Geist und Stimme zu bespiegeln. Bevor das Gedicht in ein Gebet mündet – womit Cats weiter als Hall geht, der auf *orationes* verzichtet hat –, verdeutlicht er, was den mystischen Aufstieg der Seele beim Anblick der Schöpfung garantiert: „Sluyt met uw’ sinnen dit verbont, / En schrijft ’et in uws herten gront.“ Wie geschickt Cats die Inanspruchnahme der Sinne für die Religion formuliert, erschließt sich, wenn man sich die Bedeutsamkeit der Föderaltheologie für die Reformierten seit Zwingli und Calvin vergegenwärtigt.<sup>25</sup> Ein Bundesschluss ist zwar ein einmaliger Akt, er sollte aber (idealiter) alles Handeln bestimmen.



Abb. 5: Nach ADRIAEN VAN DE VENNE: *Op 't gesichte van de Zee tegen een rotzsteen aengedreven*, in: JACOB CATS, *Invallende Gedachten op Voorvallende Gelegheden*, 1655

lust, / Uw’ sinnen in gestage rust. / O Godt! bestier toch mijn gemoet, / Om staegh te gaen op desen voet, / Bewaer mijn hert, en mijn gesicht, / Op dat ’et uyt een reyne plicht, / Al wat ick sie, of immer sach, / In u alleen beminnen mach.“, CATS, *Invallende Gedachten*, S. 89 (Nr. XVIII).

25 Vgl. J.F.G. GOETERS, Art. Föderaltheologie, in: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 11 (1983), S. 246–252.

Neunzehn „invalende gedachten“ sind kleine Kupferstiche nach Entwürfen von Adriaen van de Venne beigegeben, von denen elf das Sehen ganz ausdrücklich thematisieren.<sup>26</sup> Seien es das Zeigen der rückansichtigen Frau und die schelen Blicke des Mannes im Mittelgrund auf den Jungen, der vergeblich versucht, einen Stab durch die Tür zu tragen (Nr. IV, S. 77), die Männer, die Zeugen eines dramatischen Sturms mit Schiffbruch werden (Abb. 5), der Schulterblick der feinen Dame auf ein Milchmädchen (Nr. III, S. 76), der kontrollierende Blick eines Jungen auf eine Frau am Herd in dem Moment, als er und ein Mädchen frisch gemachte Würste nehmen (Nr. XI, S. 83), und schließlich die drei Herren, die im Gespräch über das – in der Nachfolge Halls beinahe obligatorische – Spinnennetz gezeigt werden (Abb. 6).



Abb. 6: Nach ADRIAEN VAN DE VENNE, *Op 't ghesichte van een Spinnekopp, haer web wevende*, in: JACOB CATS, *Invallende Gedachten op Voorvallende Gelegheden*, 1655

Auch auf den Bildern, die Frans van Hoogstratens poetische Bearbeitungen der Hall'schen Meditationen begleiten, finden sich schauende Figuren, wenngleich wesentlich weniger häufig. Wir begegnen wiederum den eine Spinne beobachtenden Herren (Nr. XV, S. 32), einem Mann, der mit gebührendem Abstand vor einem Grabmal über den Tod meditiert (Nr. VIII, S. 21) oder einem Zeugen, der mit demselben in Gestalt eines Studenten konfrontiert wird, der den Freitod gewählt hat (Nr. CXVII, S. 252). Viel öfter ist es allerdings der Betrachter selbst,

26 Vgl. D. DE HOOP SCHEFFER (Hrsg.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts: ca. 1450–1700*, Bd. 35 (Adriaen van de Venne to Johannes Verkolje I), Amsterdam 1990, S. 124–128, Nr. 376–393.

welcher sich in der Rolle des Sehenden wiederfindet. Wenn die Meditation über das Ankleiden sofort von einer sich anziehenden Frau begleitet wird (Nr. LXX, S. 149), kann das Sehen voyeuristischer Natur sein. Doch bereits im allerersten Gedicht, der Andacht über den sich bewegenden Himmel, wird zum Mitschauen angeregt (Abb. 7). Die Geste des orientalischen Astronomen spricht direkt, doch auch die rückansichtige Figur nimmt den Blick mit zu den Gestirnen.

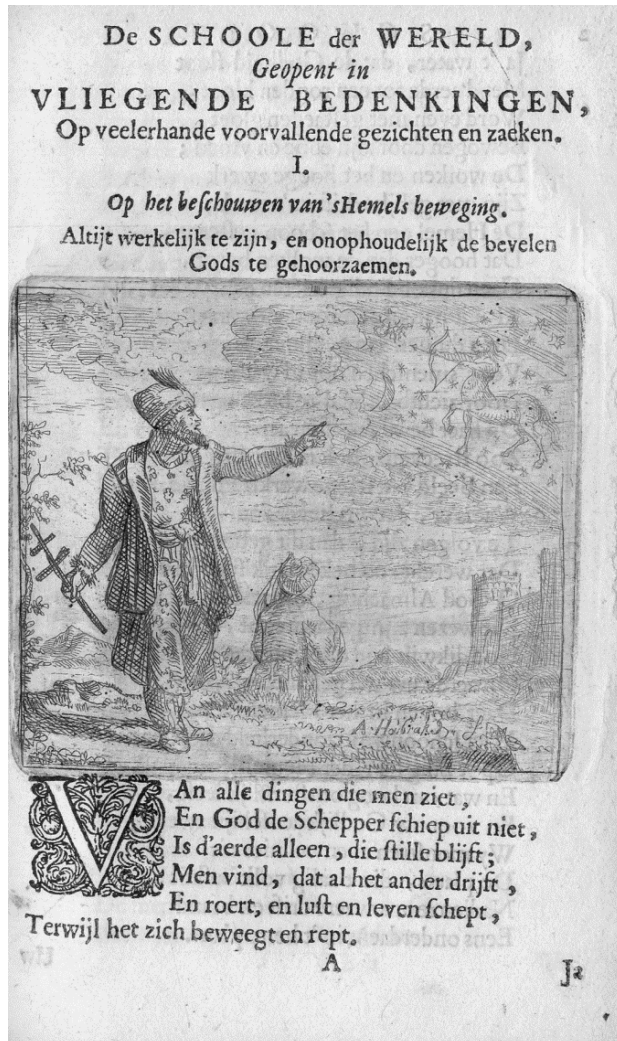


Abb. 7: ARNOLD HOUBRAKEN, *Op het beschouwen van 's Hemels beweging*, in: FRANS VAN HOOIGSTRATEN, *Schoole der Wereld*, 1682

Auf einer künstlerischen Ebene aber fordert der Kontrast zwischen der konkret ausgeführten Figur im Vordergrund und dem Himmel, der mit zarten, weichen Strichen ausgeführt ist, auf, noch genauer hinzuschauen und den eigenen Blick dem Himmel zuzuwenden, der mit der Radirnadel gestaltet wurde. Wenn Licht in eine dunkle Kammer getragen wird, verweist der Text auf die Freude an der Sonne der Gerechtigkeit und die Schrecken der ewigen Finsternis, verbildlicht die Graphik, indem sie verschieden intensive Schatten zeigt, andererseits zugleich Grundsätze der Kunsttheorie wie sie auch der Malereitratat von Samuel van Hoogstraten behandelt (Abb. 8). Beim Schauen auf die Medizinflasche wird die Beziehung zwischen Vorder- und Hintergrund ausgereizt (Abb. 3). Zugleich



erkennt der kundige Betrachter den Bezug zu einem Werk Rembrandts.<sup>27</sup> Mit den erbaulichen Themen einher geht hier sowohl ein Diskurs literarischer Imitatio als auch das bildkünstlerische Gespräch. Dass der Leser-Betrachter es auch mit Kunstwerken zu tun hat, bezeugen nicht zuletzt Arnold Houbrakens teilweise prominent anwesenden Namenszüge (Abb. 4, 7). Sie erinnern uns an eine Tatsache, die selbstverständlicher nicht sein kann: die Bebilderung besitzt einen eigenständigen Anteil im Buch – es sind Werke, die ihren jeweiligen Hintergrund in eigenständigen Bildtypen haben und den Zeitgenossen wohl bekannt waren. Halls „Upon a faire prospect“ übersetzte Hoogstraten mit „een schilderachtig landschap“ (eine malerische Landschaft) und bestimmte die Gelegenheit vielleicht noch am prägnantesten als Blick, der durch die Malerei vorgeprägt ist (Abb. 1).<sup>28</sup>

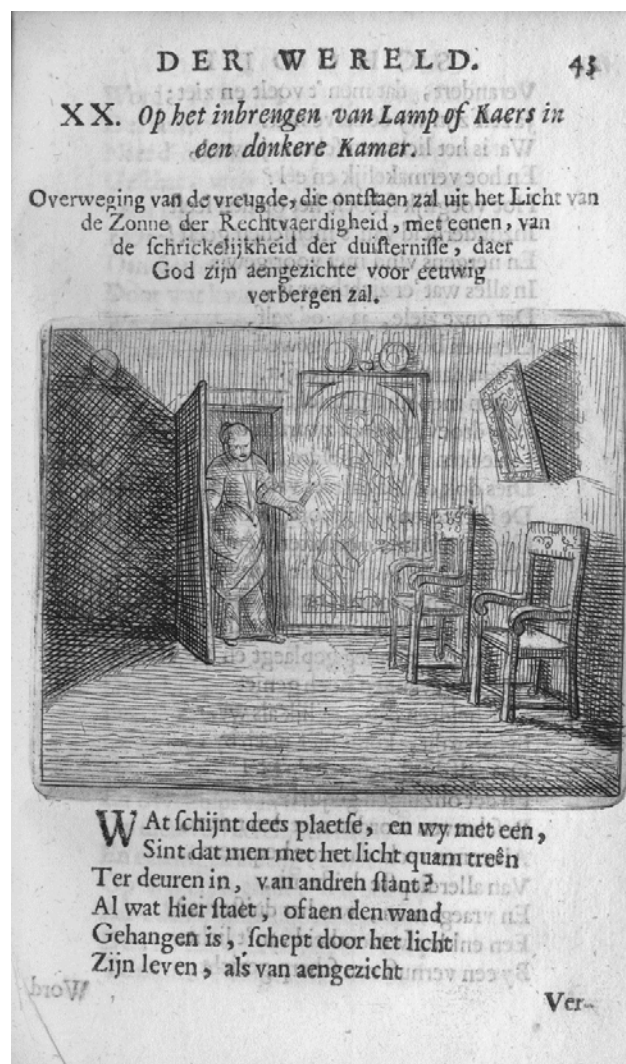


Abb. 8: (ARNOLD HOUBRAKEN), *Op het inbrengen van Lamp of Kaers in een donkere Kamer*, in: FRANS VAN HOOGSTRATEN, *Schoole der Wereld*, 1682

- 27 REMBRANDT, *Marietod*, 1639, Radierung und Kaltnadel, 410 x 314 cm (Bartsch 99): Spiegelbildlich stimmen die Haltungen der Frau und des barettgeschmückten Mannes/Jüngers, der ihre Hand nimmt, überein.
- 28 Zum Begriff ‚schilderachtig‘ vgl. B. BAKKER, *Schilderachtig: discussions of a seventeenth-century term and concept*, in: *Simiolus* 23 (1995), 147–162, bes. S. 157 f.

Hier nun treffen wir auf einen grundsätzlichen Unterschied zu Halls bildlosem Vorbild. Dieser bestimmte in seinen Überschriften die Gelegenheit ganz allgemein und aktivierte damit den Leser, der sich einer schön gefärbten Fliege erinnern, diese vor dem inneren Auge vorstellen oder aber – wie bei „Upon the shutting of one eye“ – den Meditationsanlass selbst körperlich nachvollziehen konnte. Bei Cats und van Hoogstraten sehen wir zusätzlich die Bilder. Negativ könnte man formulieren, dass die nötige Imagination des Lesers ausgelagert und abgelegt wurde, positiv, dass die eingefügten Bilder die Reichweite der Meditation entscheidend vergrößerten. Zu frommer Andacht kann nicht mehr nur Erlebtes und Wahrgenommenes oder Imaginiertes und im Text Benanntes einladen, sondern auch das, was künstlerisch vor Augen gestellt wird. Hier wird eine andere, neue Art der Aktivität eingefordert.

Noch jenseits der bloßen formalen Übereinstimmung mit der idealen Dreigliedrigkeit von *inscriptio*, *pictura* und *subscriptio* verknüpft diese Aktivität die in Buchform publizierten Gelegenheitsmeditationen mit der Gattung des Emblems. Die Zusammenstellung von Text und Bild beginnt mit einer Argumentation; die Verbindungen zwischen ihnen zu erkennen, liegt indes in Auge und Verstand des Betrachters. Die *pictura* eines Emblems wird daher weder ein für alle Mal mit einer Bedeutung aufgeladen, noch stellt dieses den Leser vor ein zu lösendes ‚Rätsel‘, wie es die ältere Forschung pointiert formuliert hat.<sup>29</sup> Überblickt man die gesamte frühneuzeitliche Emblemik, so waren sowohl die als Bild geeigneten Sachverhalte oder Symbole als auch deren Deutungsangebote Legion.<sup>30</sup> Eingeschränkt wurden sie durch die Buchdeckel eines Emblembuchs, das festlegte, in welche Denkrichtung ein Leser-Betrachter gelenkt wurde: ob er ernsthaft-religiöse oder amüsant-amouröse Fragen zu bedenken hatte oder zu komplexen intellektuellen Gedankenspielen herausgefordert war. Ein Emblem war nie ein abgeschlossenes Universum, sondern strukturierte in der Zusammenstellung von Bild und Text lediglich den Rezeptionsakt vor.<sup>31</sup> Die Gattung dürfte zwischen 1580 und der Mitte des 18. Jahrhunderts gerade deshalb so erfolgreich gewesen sein, weil man erwartete, dass sie den Rezipienten hermeneutisch verpflichtete und damit dessen ‚reflektierende Urteilskraft‘ ansprach – wie immer die Literaturwissenschaft den Rezeptionsprozess im Einzelnen auch fasst. Die

29 W.S. HECKSCHER/K.-A. WIRTH, Art. *Emblem, Emblembuch*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 5 (1959), Sp. 85–228, bes. Sp. 93–95.

30 Vgl. etwa das Spektrum in W. HARMS/D. PEIL (Hrsg.), *Polyvalenz und Multifunktionalität der Emblemik*, 2 Bde., Frankfurt am Main u.a. 2002. Zur Gattung des Emblems S. MÖDERSHEIM, Art. *Emblem, Emblemik*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. von G. UEDING, Bd. 2 (1994), Sp. 1098–1108; D. PEIL, Art. *Emblemik*, in: *Fischer Lexikon Literatur*, hrsg. von U. RICKLEFS, Frankfurt am Main 1997, Bd. 1, S. 488–514. Aus kunsthistorischer Perspektive C.-P. WARNCKE, *Sprechende Bilder – sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987, S. 161–192; DERS., *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln 2005, S. 43–79.

31 Ich folge hier und im folgenden Satz bis in Paraphrasierungen der Formulierung Rüdiger Zymners, s. R. ZYMNER, *Das Emblem als offenes Kunstwerk*, in: W. HARMS/D. PEIL (Hrsg.), *Polyvalenz*, S. 9–24, hier S. 18f., 23.

Beteiligung des Leser-Betrachters als Ausleger hat bereits Albrecht Schöne nicht übersehen, der „die Sinnbildsammlung geradezu als ein Mittel zur Einübung des Lesers in die eigene emblematische Exegese“ beschrieb, „die ihre Gegenstände dann nicht mehr nur in Emblembüchern findet.“ Das nicht unmittelbar Offensichtliche eines Emblems – Schöne nannte es noch seine „rätselhafte Spannung“ – sollte „die Reflexion des Lesers und Betrachters in Gang [...] setzen“.<sup>32</sup> Dieser aktiven Interpretation lag die jahrhundertealte Tradition allegorischen Denkens zugrunde, für deren Fortbestehen in der Frühen Neuzeit, quasi als ihr Vehikel, die moderne emblematische Form verantwortlich gemacht wurde.<sup>33</sup> In alle dinglichen Erscheinungen Sinn hineinzugeben (oder, mag man sich vorgestellt haben, aus ihnen zu ziehen) und sie, je nach Kontext und Fragestellung, auf Aspekte der Heilsgeschichte und das eigene Schicksal zu beziehen, bildete ebenso die Grundlage für Gelegenheitsmeditationen. Auch deshalb dürfte deren Buchausgabe unmittelbar an die Emblematisierung angeknüpft haben.

Auch die literarisch verfassten und bildkünstlerisch gestalteten Gelegenheitsmeditationen dürften ‚in Gang‘ gesetzt haben. In einer einfachen, und vielleicht zu einfachen, Übertragung konnte sich der Leser-Betrachter an die Schlussfolgerungen der gelesenen Meditationen bei eigenen Erfahrungen, also beim Beobachten der nächsten Fliege, erinnern. Als Modelle für geistiges Verstehen hatten die Gelegenheitsmeditationen ihr Ziel wohl dann erreicht, wenn ihre Leser-Betrachter *selbst* beobachteten und die spirituelle Auslegung alles Wahrgenommenen immer selbstverständlicher geschah.

Da das Buch der Natur auf alle Erzeugnisse des Menschen ausgeweitet war, könnten auch Gemälde problemlos auslegende Blicke auf sich gezogen haben. Wir können spekulieren, ob die bei Cats und Hoogstraten eingefügten Graphiken, die nichts anderes als kleine künstlerische Kompositionen sind, die Aufmerksamkeit für Gemälde angeregt haben – wahrscheinlicher ist eher das Umgekehrte: die bereits allseits vorhandene Aufmerksamkeit für Gemälde wurde in die meditative Praxis einbezogen.

Auch ‚Godt-soekende‘ Fromme pietistischer Strömungen brauchten dann in Gemälden nicht mehr nur die Objektkategorie des verderblichen Luxus zu sehen, wie dies Cornelis Udemans in seinem Nachdenken „Über das schöne Gemälde“ noch getan hatte,<sup>34</sup> oder wie Jodocus van Lodenstein (1620–1677), der Gemälde als schlichte Abziehbilder der nichtigen Welt bezeichnete:

32 Zit. nach P.M. DALY, *Emblem Theory. Recent German Contributions to the Characterization of the Emblem Genre*, Nendeln/Liechtenstein 1979, S. 120.

33 PEIL, Art. *Emblem*, S. 497, 513. Zur Allegorese vgl. W. FREYTAG, Art. *Allegorie, Allegorese*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 1 (1992), Sp. 330–393; klassisch: E. AUERBACH, *Figura*, in: *Archivum Romanicum* 22 (1938), S. 436–489; F. OHLY, *Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter*, in: DERS., *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1977, S. 1–31.

34 „Op Een Schoone Schilderye“, in: C. UDEMANS, *Het geestelyck gebouw met sinnebeelden verciert*, Middelburg: Henrik Smidt, 1659, S. 172.

Vercier met *pragt van schildery*  
 Uw ruyme saal:  
 't Is niet dan verf/ en maar Copy  
 Van 't ydle principaal.  
 Siet! siet! wereld en al is niet.<sup>35</sup>

Mit Cats im Rücken durften Reformierte Gemälde durchaus sinnlich betrachten – wenn sie dabei ihre Gedankenwerkzeuge in Gang setzten und die ‚richtigen‘ Schlüsse zogen. Es lag durchaus im Bereich des Möglichen, dass Gemälde Gelegenheiten zur meditativen Versenkung boten – dem Nachweis wirklich nahe kommen wir nur in einem englischen Fall: Das *Prayer Closet*, der Gebetsraum, der Lady Anne Drury in Hawstead (Suffolk), einer Gönnerin Joseph Halls, war über und über mit dem ‚gemalten Buch der Natur‘ ausgestattet.<sup>36</sup>

Hall hat noch grundsätzlich festgestellt: „The carnall eye looks through God, at the world; The spirituall eye lookes through the world, at God.“<sup>37</sup> – „Das fleischliche Auge schaut durch Gott [hindurch] in die Welt; das geistliche Auge schaut [dagegen] durch die Welt hin zu Gott.“ Cats hätte diesem Diktum zwar kaum widersprochen, es aber vielleicht modifiziert: dass nämlich, wenn das fleischliche Auge Gemälde betrachtete, es über das genaue Hinschauen und Auslegen zum geistlichen Auge werden konnte.

## Modelle geistigen Verstehens

Der kunsthistorischen Interpretation sind nun Grenzen gesetzt: Mit dem Blick auf Hall und Cats wurde versucht, Näheres über ein religiöses Rezeptionsmuster auszusagen. *Occasional Meditations, Invallende Gedachten*, dürften für den Blick von Reformierten auf die Welt wichtig gewesen sein. Welche Gedanken ihnen aber beim Anblick einzelner Werke oder Bildtypen durch den Kopf gegangen sind, wie sie gesehen, verstanden und ausgelegt wurden, können wir letztlich nicht bestimmen. Am Ende seines Vorworts zu den *Invallende Gedachten* stellt Cats auffallend nüchtern fest: Während er seine „einfallenden, ja plötzlichen Gedanken“ („invalende, ja schielijcke gedachten“) seinen Lesern mitteile, wisse er nicht „welche Einfälle ihr zu diesen meinen Einfällen haben werdet“ („wat inval-

35 Etwa: „Verzier’ mit der Pracht der Malerei / deinen großen Saal: / Es ist nichts als Farbe / und schlicht Kopie / des eitlen Originals. / Seht, seht! Die Welt und alles sind nichts.“, J. VAN LODENSTEIN, „Niet en al, Dat is: Des werelds ydelheyd en Gods Algenoegzaamheyd“, in: *Uyt-spanningen Behelsende eenige Stygtelyke Liederen en andere Gedigten* (Utrecht: Willem Clerck, 1676), hrsg. von L. STRENGTHOLT u.a., Utrecht 2005, S. 245–257 (Nr. 54), hier S. 250.

36 Um 1605, jetzt Christchurch Museum, Ipswich; vgl. D.C. MARTZ/S.E. GARDNER/E.M. RAMSDEN, ‚*The Benefit of an Image, without the offence*‘. *Anglo-Dutch Emblematics and Hall’s Liberation of the Lyric Soul*, in: B. WESTERWEEL (Hrsg.), *Anglo-Dutch Relations in the Field of the Emblem*, Leiden 1997, S. 253–276.

37 Joseph Hall, *Remedy of Prophanesse* (1637), hier zit. nach MCCABE, *Joseph Hall*, S. 149.

lende gedachten ghy op dese mijn *Invallende gedachten* sult mogen hebben“).<sup>38</sup> Wie sich die Rezeption der Leser gestalte, bliebe jedem folglich selbst überlassen; bestimmen möchte (oder kann) Cats nicht. Seine Texte – und, darf man hinzufügen, auch die Bilder in seinen Büchern – wollen somit mehr der Einübung in eine bestimmte Rezeptionsweise dienen, als Schlussfolgerungen aufzuzwingen.

Was Gemälde für einen (reformierten) Zeitgenossen bedeuteten, kann man auch mit Cats nicht eindeutig bestimmen. Diesem Beitrag war zunächst daran gelegen, mit dem meditierenden und damit aktiv allegorisierenden Blick einen Betrachtungsmodus aufzuzeigen, der in der Interpretation mit bedacht werden will. Die kunsthistorische Interpretation muss zwangsläufig von den vorhandenen Bildern ausgehen. Es bleibt nach wie vor wichtig, Assoziationen, Blickbeziehungen oder inhaltliche Analogien herauszuarbeiten, um der bildkünstlerischen Rezeptionssteuerung auf die Spur zu kommen – denn natürlich konnte sich auch die meditative Exegese nur entlang angelegter Wege entwickeln.

Ein Beispiel mag dies verdeutlichen: Beim Versuch, an Kircheninterieurs – und damit bei einem Genre der Malerei, bei dem man noch am ehesten eine religiöse Dimension vermutet – genau solche Wege meditativer Exegese herauszuarbeiten, stößt man oft genug an die Grenzen des Sagbaren.

Nur wenn ein Bild semantisch festgelegt ist, der Referenzraum des Betrachters also bereits durch einen bildlichen Hinweis abgesteckt ist, vermag *unsere* Annäherung zu gelingen. In gemalten Kirchenräumen kann dies oftmals eine Nummer sein, die den kundigen Reformierten an einen zu singenden Psalm erinnert (Abb. 9). Dann ist die Konstruktion recht einfach. Mit Hilfe der Datheen'schen Bereimung des 19. Psalms – im Übrigen ein ganz zentraler Bibeltext für Joseph Halls Meditationstheorie – gelingt es leicht, die Gedanken des implizierten Betrachters vom Himmelsgewölbe zum Deckengewölbe des Kirchenbaus schweifen zu lassen, beginnt der 19. Psalm doch mit einem Blick in den Himmel, Tag und Nacht zeuge das Firmament von Gottes Macht und seinen Taten:

Die hemelen seer klaer,  
 Verkonden openbaer,  
 Des Heere[n] macht seer groot.  
 T'firmament vast gestelt,  
 Ons dagelicks v[er]telt,  
 T'werck sijner handen bloot.<sup>39</sup>

38 CATS, *Invallende Gedachten*, Inleydinge, o.Sz. Dies entspricht im Übrigen der Zweckbestimmung des Emblems, wie sie Georg Philipp Harsdörffer in den *Frauenzimmer Gesprächsspielen* (1641) formulierte. Über Sinnbilder könne „ein jeder ihm selbst eine Auslegung / nach Bedunken / dichten“, zit. nach R. ZYMNER, ‚Sinnbild‘, ‚Lehrgedicht‘ und ‚Andachtsgemähl‘. Zum systematischen Zusammenhang von Parabel und Emblem in der Literatur der Frühen Neuzeit, in: M. SCHEFFEL (Hrsg.), *Ästhetische Transgressionen*, Trier 2006, S. 101–121, hier: S. 109.

39 Zit. nach P. DATHEEN, *De Psalmen Davids, ende ander Lofsanghen, wt den Francoyschen Dichte In Nederlandschen ouerghesett [...]*, Heidelberg 1566, Nachdr. Houten



Abb. 9: GERARD HOUCKGEEST, *Interieur der Jakobskirche in Den Haag mit Kanzelpfeiler und Chorgitter*, 1651

Im Psalm geht es um Richtschnur und Verkündigung, zwei Elemente, die der vorreformierte Hintergrund auslegende Betrachter sehr gut mit der Komposition in Beziehung setzen kann: Die betonte Gewölbekonstruktion erscheint dann als ein optischer Resonanzraum für die Kanzel. Gerade dort, wo das Psalmbord an-

---

1992, o.Sz., Psalm XIX, Strophe 1 (zu Ps 19, 2). In Matthias Jorissens deutscher Übersetzung des Psalms für die Genfer Melodie (1798) lautet der Abschnitt: „Der Himmel zahllos Herr / erzählt von Gottes Ehr / und großer Wundertat; / das Firmament voll Pracht / rühmt seiner Hände Macht / die es bereitet hat.“, zit. nach URL: [http://www.calvinianum.de/Psalmen/Ps\\_019.html](http://www.calvinianum.de/Psalmen/Ps_019.html) (gesehen am 26.12.2010).

gebracht ist, schneidet der Kanzelkorb die Gesetzestafel, und zwar so, dass nur die erste ‚tafel der wet‘ – das mit den ersten vier Geboten das Verhältnis zwischen Gott und Mensch zusammenfasst – sichtbar bleibt. Die drei Figuren vor dem Chorgitter, welche ihren Blick in Richtung der Gesetzestafel gewandt haben, tun ihr Übriges, diese Stelle im Bild zu verdichten und ihr eine besondere Aufmerksamkeit zu Teil werden zu lassen. Nicht umsonst heißt es im 19. Psalm, dass die Gebote des Herrn das Herz erquickten und das Herz erfreuten,

Sy sijn louter end goedt,  
Die der blinden ghemoedt,  
Verlichten t’allen tyden.<sup>40</sup>

Die Auslegung des Gemäldes mit einem explizit reformierten Hintergrund könnte man nun noch weiter durcharbeiten und andere, ähnlich funktionierende Bilder hinzuziehen.<sup>41</sup> Die vorgefundene Festlegung der Assoziationen durch einen Psalmvers entspricht der Zügelung der Sinne, für die Cats plädiert hat, nur in einem gewissen Sinn. In diesen Bildern ist die Sicherung bereits enthalten. Doch dies kann nicht alles sein, und auch quantitativ lässt sich einfach zeigen, dass die semantisch geschlossenen Kircheninterieurs nur ein Bruchteil dessen ausmachen, was produziert wurde. So ist es schon extrem schwierig, genau festzulegen, wie sich der Betrachter durch ein Kircheninterieur von Emanuel de Witte ‚bewegt‘ hat (Farbabb. XII). Trotz der scheinbar eindeutig vorgegebenen Zentralperspektive erschließt sich weder die räumliche Situation der Vorbildlichen Nieuwe Kerk in Amsterdam sofort, noch das ‚Ziel‘ der Komposition. Einzelne Blickfänger gibt es mit den Hunden, dem geöffneten Grab und dem im Gespräch befindlichen Totengräber genug – doch möchte der Betrachter, für den der rückansichtige Herr als Stellvertreter fungieren sollte, wirklich stehenbleiben? Fluchtmöglichkeiten gibt es schließlich zwischen jedem Pfeiler links kann man die Orgel entdecken, rechts die Kanzel und überall Epitaphien, Fahnen und Wappenschilder. Bestätigen genau diese Reflexionsmöglichkeiten im Sehen die eigentliche Absicht (oder doch nur kunsthistorischen Interpretationswillen)? Vor dem geschilderten Hintergrund darf nicht zu schnell ausgeschlossen werden, dass die ‚Bewegung‘ durch den gemalten Raum auch ein meditativer Akt gewesen sein könnte, wissen wir aus der Tradition doch, dass die zur Meditation eingesetzten Seelenkräfte *memoria* und *imaginatio* immer auch Räume erschlossen.

Für Calvinisten blieb das Sehen eine moralische Herausforderung, der man mit Verboten oder einer reduzierten Bildsprache nur beschränkt entkam. Die sinnliche Wahrnehmung in den religiösen Vollzug einzuspannen, war die positive Strategie, mit dieser Herausforderung umzugehen. Die Meditation – der allegorisierende Blick, der sich den Gegenstand mit einem geistlichen Ziel anzueignen versucht – ist eine Dimension, die man nicht unterschätzen sollte. Sie for-

40 DATHEEN, *De Psalmen Davids*, o.Sz. Psalm XIX, Strophe 4 (zu Ps 19, 8 f.); dt. etwa: „Sie [die Gebote] sind rein und gut / die das Innere der Blinden / zu allen Zeiten erleuchten“.

41 Vgl. POLLMER-SCHMIDT, *Kirchenbilder*, S. 271–288.

dert eine aktive Betrachtungshaltung,<sup>42</sup> welcher nachzugehen für die Frage, was Gemälde für einen niederländischen, reformierten Rezipienten bedeuteten, lohnend sein dürfte. Wie sich die Betrachtung vollzieht, ist eine notwendige Spekulation, die man nicht unterlassen sollte, auch wenn man sie nicht durch Texte unterbauen kann – methodisch gleichwohl am konkreten Bild absichern muss. Die ikonologische Forschung, die eindeutige ‚Deutungshilfen‘ zu finden erhoffte, stieß in der Emblematis auf eine Literaturgattung, die gerade den assoziativen und selbstständigen Umgang des Leser-Betrachters mit Bild und Text erforderte. Eine aktive, an der Kulturtechnik der Meditation geschulte untersuchende, assoziierende und deutende, Haltung der Betrachter in die Interpretation einzurechnen, kann helfen, einen frischen Blick auch auf die reformierte Haltung gegenüber dem Bild zwischen Bildersturm und Bilderflut zu gewinnen.

---

42 Hier ist es wichtig, sich die doppelte Bedeutung des Wortes ‚Betrachtung‘ – konkretes Anschauen und geistliches Wägen bzw., geht es in *visio* über, geistliche Schau – zumindest im Deutschen zu vergegenwärtigen, vgl. G. KURZ, *Zur Bedeutung der „Betrachtung“ in der deutschen Literatur*, in: DERS., *Meditation und Erinnerung in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2000, S. 219–250, bes. 226 f.; im Niederländischen kommt dies ebenfalls vor, wenn auch im 17. Jh. weniger häufig, Art. *Beschouwen*, Art. *Schouwen*, 2), in: J. VERDAM/C.H. EBBINGE WUBBEN, *Middelnederlandsch Handwoordenboek*, 's-Gravenhage 1961, S. 81, 527; Art. *beschouwen*, in: *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, begr. von M. DE VRIES/L.A. TE WINKEL, 's-Gravenhage/Leiden/Arnhem, Bd. 2 (1899), Sp. 1989–1992; Art. *schouwen* (1), in: *Woordenboek der Nederlandsche Taal*, Bd. 14 (1936), Sp. 959–963.



## Die Macht des Visuellen



*Lia van Gemert*

## The Politics of Visuality in Dutch Renaissance Tragedy

No writer, let alone a playwright, can do without visuality, but some are true champions of visual representation. The greatest painter with words of early modern Dutch literature is the seventeenth-century poet and playwright Joost van den Vondel (1589–1679). As visuality is never neutral, it comes as no surprise that Vondel, in his large oeuvre, uses it to convey visual, social and moral messages to his audience. Such visual tactics include singling out individuals from groups, contrasting opposing parties, and combining seeing with physical and emotional sensations. Vondel was not, however, the only playwright adept at this game. There was at least one other, his fellow Chamber of Rhetoric member Abraham de Koning (1588–1619). Using concepts from cultural and literary criticism such as gender, focalization, coherence and countercoherence, hyperbole, understatement and synesthesia, this article compares the scope of Vondel's and de Koning's visuality and explores the ideological patterns that underlie and nourish it.

### Visibility and invisibility – Jephthah and his daughter

Our starting point is the literary circle surrounding the Amsterdam Chambers of Rhetoric, where Vondel and de Koning must have met in or shortly before 1610. Both were Protestant immigrants from the Southern Netherlands. De Koning had moved to Amsterdam directly from Antwerp, where Vondel's family also had its roots. Vondel himself was born in Cologne. They both joined the Chamber of Rhetoric that welcomed immigrants, 't Wit Lavendel (The White Lavender, also known as the Brabant Chamber). In 1610 Vondel's first play *Het Pascha* (*Passover*) was shown there; between 1610 and 1618 de Koning wrote nine dramas, most of them for the White Lavender's stage, as the directions in the texts indicate. Two of de Koning's plays are of particular interest to us, because Vondel revisited their themes many years later and the texts are more or less interconnected: the biblical tragedies about the judge Jephthah and his daughter (Judges 11), and about Samson and Delilah (Judges 13–16).

The Old Testament book of Judges is well known for its violence, as the Jews had to conquer many foes in the process of establishing their place as God's chosen people. In these battles the judges played a decisive role; they were local leaders who in times of war became military commanders. They were under huge social pressure to prove the faithfulness of their people, and their own personal faithfulness became an important benchmark, both for their own group and

for their enemies. The judges Jephthah and Samson have become particularly well known, as the required faithfulness had far-reaching consequences. They represent the dilemma of having to choose between self-interest and the interest of one's people – with tragic results: Jephthah loses his daughter, Samson dies himself. In both cases a woman is involved. Mieke Bal has drawn attention to the role women play in the ideological norms the book of Judges conveys.<sup>1</sup> Combining literary criticism and feminist analysis, she demonstrates the importance of reconciling the entire gender spectrum instead of providing separate analyses of male and female elements. The political and social structures presented in the book of Judges are not constructed solely by the murders and battles that rage through it; the domestic lives and activities of the women play an equally important role in this process. In order to find out what happens and why, Bal studied the narratological focalization of the texts, i.e. the relation between events and those reporting them. I will employ this method to discover the relation between social power, moral power and visibility (especially visibility and invisibility) in the tragedies by de Koning and Vondel.

First, the case of Jephthah and his daughter (Judges 11).<sup>2</sup> The Bible tells of the 'judge' Jephthah who is not fully accepted by his people because he is not of purely Jewish origin. Never fully secure in his position, he wants to excel at everything, and is particularly keen to distinguish himself in war. This eventually pushes him into the position of the tragic hero who makes a fatal decision. He swears to God that, if he defeats the enemy (in this case the Ammonites), he will sacrifice the first creature he meets on his return home. This proves to be his daughter and only child. Convinced that he cannot break his promise to God, he kills her.

This storyline, including the murder of the daughter, was worked out by de Koning and Vondel. In 1615 de Koning published *Iephtahs Ende zijn Eenighe Dochters Treur-spel* (*The Tragedy of Iephtah and His Only Daughter*), and in 1659 Vondel wrote *Jeptha ofte Offerbelofte* (*Jeptha or Sacrifice Promised*).<sup>3</sup> De Koning's play was staged in the old chapel of the convent of St Mary on Rokin – one of the many former Catholic buildings that the city council had lent out to clubs and societies after Amsterdam had joined the Protestant revolt against Spain in 1578. Wim Hummelen has reconstructed this stage from images featured on title pages of seventeenth-century editions of White Lavender plays

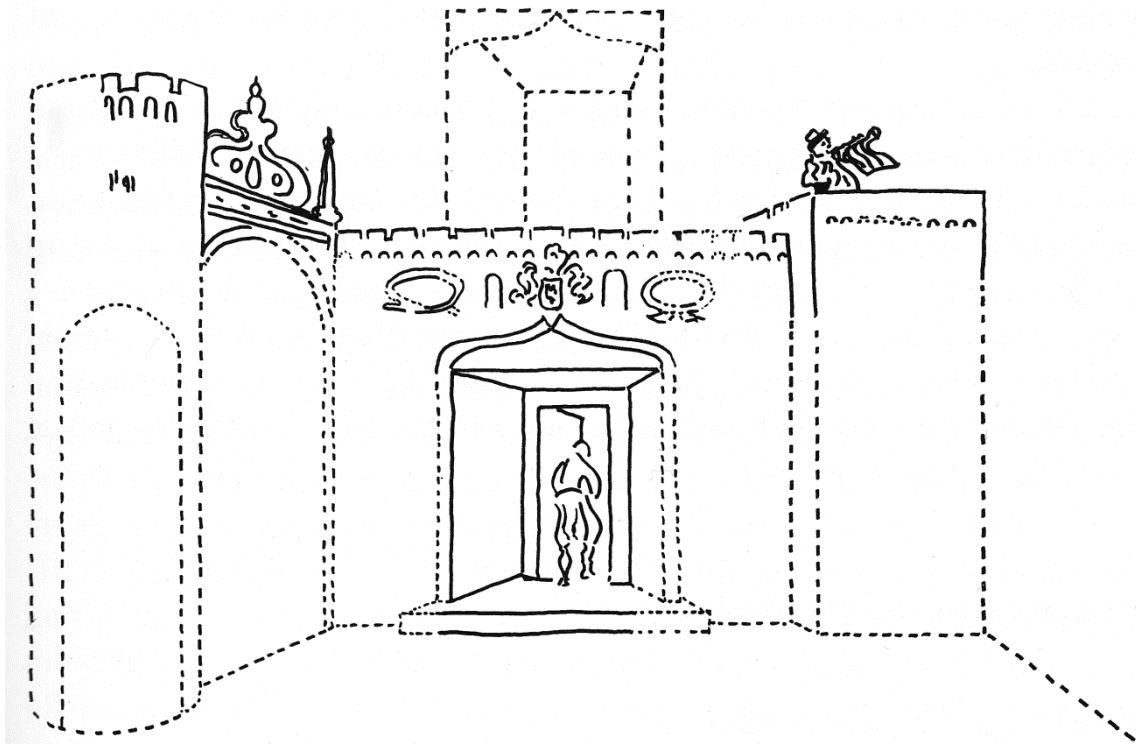
---

1 M. BAL, *Death & Dissymmetry. The Politics of Coherence in the Book of Judges*, Chicago/London 1988.

2 I will refer to the judge with 'Jephthah' except for the titles of the plays.

3 I used A. DE KONING, *Iephtahs Ende zijn Eenighe Dochters Treur-spel*, Amsterdam 1615 (UB Amsterdam OTM Port.ton. 57–20), and J. VAN DEN VONDEL, *Jeptha ofte Offerbelofte*, in: *De werken van Joost van den Vondel*, Amsterdam 1935, vol. VIII, pp. 769–850, URL: <http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=vond001jept01>.

(Ill. 1).<sup>4</sup> It is immediately obvious that it provided opportunities for exuberant visuality, with several spaces that could be used as a town wall, as separate houses or as a palace, and with a platform at the top level. Parallel scenes could be staged also and there were possibilities for foregrounding and backgrounding.



Ill. 1: Stage of *The White Lavender*, 1615

Given the biblical story, the father predictably plays a leading role in these tragedies. It is his error of judgement that forces him to make the moral choice whether or not to act upon his oath, and this, in turn, makes him the ideal tragic hero. But a play is more than a story, even a biblical one, and as a first comparison of de Koning's and Vondel's plays will show, the scope for visual representation is huge. De Koning gives his audience nearly the whole story as told in Judges 11, showing all the important moments: Jephthah's election as commander of the Jewish troops, his oath, the encounter between father and daughter, her retirement in the mountains, the killing, and his grief. Vondel, on the other hand, presents only the last day of the events, the day the daughter dies. Jephthah's vow and his homecoming are not shown on stage, and neither are the emotional crisis of the daughter nor Jephthah's killing of her. What Vondel does show are the effects of her death on both parents. The two dramas literally present two different strategies of visuality, and they do so because they are based on different dramatic models. De Koning worked within the Senecan-Scaligerian

4 W.M.H. HUMMELEN, *Het Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw*, 's-Gravenhage 1982, p. 67. With thanks to Wim Hummelen for permission to show his reconstruction here.

tradition of loosely composed, wide-ranging and highly rhetorical scenes portraying good and bad conduct (the principle known as *copia et varietas*). In this tradition, telling and showing horrible events was a popular method of conveying moral judgments. Vondel was an Aristotelian: he emphasized the causality of plot and adhered to the unities of place, time and events. In the Aristotelian model, the emotional impact of fear and sorrow and their cathartic effect on the public were important in getting a play's moral message across. The ultimate goal of both traditions was to show – and thus to uphold – morality. We will now discuss how de Koning and Vondel went about achieving this goal.



Ill. 2: Title page of de Koning's *Iephtah*, from: ABRAHAM DE KONING, *Iephtahs Ende zijn Eenighe Dochters Treur-spel*, 1615

This illustration of the title page of de Koning's *Iephtah* is an important building block in Hummelen's reconstruction of the White Lavender's stage (Ill. 1). The façade at the back serves as a palace, with a guard on the wall announcing the arrival of Jephthah and his warriors. Jephthah shrinks in dismay and tears his cloak as his daughter welcomes him. She is accompanied by a group of cheerful female friends. Father and daughter are leaders of their respective groups who now oppose each other. Who will prove the stronger?

First the underdog. The girl, who has no name in the Bible, is called Miria by de Koning. As one of the two central characters in this Senecan-Scaligerian play, she is given a large role. De Koning portrays her as a wise and virtuous young woman, who, with her mother dead and her father mostly away fighting, is left to

her own devices. Miria feels lonely and unhappy, her life has been dull since her mother died. She constantly worries about her father's unbridled fierceness. She ponders her situation, alone and in conversations with her friends, but no matter how hard she tries to cheer up, she is weighed down by guilt. She wonders firstly, if she herself is to blame for her father's hard-hearted ruthlessness and secondly, whether, if not she but he himself were responsible for his conduct, he might one day take too many risks. Meanwhile he does indeed put her life at stake, even though neither knows it yet. The father's dark shadow hangs over the action of the first two of the play's three acts. The scenes with Miria present a contrast between visibility and message, between what is seen and what is heard: the public *see* Miria and her friends, but what they *hear* involves the invisible but dominant father. In narratological terms: Miria focalizes and presents the public with her views, but the contents of the focalization directs their attention away from Miria and towards her father. Literal invisibility is negated by the spoken word: the visible Miria hides herself behind words, while her invisible father is revealed by these same words.

True to the Bible, Jephthah had allowed his daughter to retire to the mountains for two months to prepare herself for death. In this section of the play (the third and final act), de Koning devotes a great deal of attention to this part of the story in another sequence of monologues and dialogues featuring Miria. Alternately sad, afraid and rebellious, she is unsure whether her father or she herself is guilty of events. This is important because men's general expectation of eternal life may be thwarted by personal guilt, and this frustrates her. She acknowledges that God has His own rules and that He demands our obedience, but the question of guilt keeps troubling her. In the middle of the night, when her friends are asleep and she is grieving over her fate, a wise shepherd passes. At his question whether *God* is worried about these kind of events and about people's questions too, Miria suddenly realizes that everyone is responsible for their own actions and that it is up to God to decide whether or not to exercise mercy. So God could never be responsible for her actions or those of her father; all that concerns Him is whether or not to be merciful. This realization that another judgment will follow after her death, makes her decide to obey Jephthah. Ready to be sacrificed, she returns home.

In these scenes in the mountains the father's shadow is less dominant than in the first two acts of the play. Miria remains the focalizer, yet the public's attention is not drawn solely to the father but is divided among father and daughter. It is also important to note that she eventually reaches her own conclusions about the questions of people's control over their own lives and their position in relation to God and that she acts upon them. Having gone beyond guilt, she now understands the human condition.

As expected, the father is highly visible, as he is on stage during much of the play. Like his daughter, we see him alone and with his peer group of fellow soldiers and counsellors. In the first two acts Jephthah mainly talks about himself, in dialogues about his strategies against the Ammonites and in monologues about his illegitimate birth. In narratological terms: the focalizer focalizes him-

self by reflecting upon himself. There is another element in the first two acts that puts the focus squarely on the father. In the scenes situated in the enemy (Ammonite) camp, the same technique of visualizing the invisible by means of focalization is used that we discussed in regard to Miria. The Ammonites talk a lot about the absent (and hence invisible) Jephthah.

At the end of the second act Jephthah makes his oath to God. When its consequences become apparent in the third act, Miria's visibility increases at the expense of her father's, and in addition to the scenes in the mountains, she gains presence in the scenes featuring Jephthah as well. Remarkably, he never doubts his guilt. He regards his oath as thoughtless, emotional and based on his fear of behaving in a way the Jewish people might damn as that of a bastard. But *not* keeping his oath would be an even greater sin. To Jephthah, the murder is the logical consequence of his oath, and it is only his oath that he asks forgiveness for, not the murder. But here, too, attention is diverted away from Jephthah in a manner not seen in the first two acts. The judge often mentions his daughter, uttering his grief about her impending death. His focalization makes her visible.

When we finally see father and daughter together again, the killing is at hand. Now the inevitable question arises who is the stronger of the two, especially in moral terms. The answer is ambiguous, because de Koning is ambiguous in his treatment of the father's guilt. On the one hand, Miria is the clear moral winner. Visually, at least, she is a model of unbroken innocence, wearing a white dress to symbolize her virtue and virginity (l. 2282). Moreover, Jephthah shows himself a sad but determined killer, thus posing a dilemma for both the community on stage and the audience: should they approve of Jephthah or condemn him? The reactions that we have from seventeenth-century audiences are full of grief. The text indicates that the sacrifice should take place on stage,<sup>5</sup> and we know that it was indeed shown, because Vondel and another Dutch poet, Gerbrand Bredero, wrote poems about it. The act was performed centre stage, at the back of the open chamber. A puppet was used, but it was done so realistically that the public cried – or at least the ladies did, according to Bredero.<sup>6</sup> Vondel was equally stricken with emotions: when Jephthah cut through the snow-white maiden throat and shed her blood like a river, all cried and died with her, and “the stones nearly burst” – to translate his Dutch literally.<sup>7</sup> In the play's focalization, too, the emphasis now shifts entirely to Miria. Without doubting the murder's necessity, Jephthah discusses his sense of guilt solely in terms of its consequences for Mir-

---

5 The stage direction for the scene is: “Offerhande” (Sacrifice).

6 “'t Vrouwelijcke hart dat buys van medelyen / Haer tedre traentjes swalp”. Bredero's complete sonnet on URL: [http://www.dbnl.nl/tekst/bred001gstu01\\_01/bred001gstu01\\_01\\_0023.htm](http://www.dbnl.nl/tekst/bred001gstu01_01/bred001gstu01_01_0023.htm). See also L. VAN GEMERT, *Schuld en boete bij Vondel en De Koning*, in: I.B. KALLA/B. CZARNECKA (eds.), *Neerlandistische ontmoetingen. Trefpunt Wrocław*, Wrocław 2008, pp. 132–146, esp. p. 138.

7 “Dan stervet al met haer, dan bersten schier de steenen”. Vondel's complete sonnet on URL: [http://www.dbnl.nl/tekst/vond001dewe01\\_01/vond001dewe01\\_01\\_0102.htm](http://www.dbnl.nl/tekst/vond001dewe01_01/vond001dewe01_01_0102.htm); also VAN GEMERT, *Schuld en boete*, p. 135.



ia, whose body he now has to kill: “That with my hands I must break this Image of God”.<sup>8</sup> Miria encourages him to kill her and becomes the moral leader: she obeys her father and consciously takes the risk that he may be wrong. She knows that people are responsible for their own sins and that God will decide whether or not to forgive them. We can safely conclude that the dead, literally invisible Miria morally conquers the visible murderer and that the visible father gives away his leadership – that his visibility underlines the strength of her invisibility. In order to make room for interpretations that take such largely neglected aspects of texts (e.g. the feminine) into account, Mieke Bal developed the concept of “countercoherence”. Such countercoherences do not provide a “correct” reading of the text, but instead offer alternative, often preferable, readings.<sup>9</sup>

De Koning, however, fails to draw the consequences of Miria’s moral victory. By withholding the social power that might enable her to survive, he creates a moral incoherence. At the end of the play he gives an ambiguous twist to the meaning of Jephthah’s actions: he absolves him of guilt by making his guilt invisible. In the closing chorus de Koning compares Jephthah with stadtholder William of Orange, the “father of the Fatherland” and famous leader of the Dutch revolt against Spain, who was killed in 1584. Like Jephthah, William was elected a war leader because the enemy’s actions (the Ammonites equal the Spanish troops) did not leave slavish Israel any choice but to fight. Not Jephthah but the Ammonites were thus unwise, an opinion that can be maintained because de Koning leaves Jephthah’s oath out of the comparison and thus renders it invisible. By glossing over Jephthah’s guilt, de Koning can retain his hero as a good leader, both morally and socially, in the mould of William of Orange. The daughter is left out of the comparison with the Dutch Revolt and is only held up as an example to young women, who owe obedience to their fathers. The play’s conclusion is silent about the daughter’s moral victory in order to enable the father to appear as the winner. His social power is stronger than her moral power. De Koning’s tragedy is incoherent and invites deconstruction, as do several others of his plays, particularly where he draws comparisons between his subject matter and the events of his day.<sup>10</sup>

Nearly 45 years later, in 1659, Vondel took up the theme again in his Aristotelian drama *Jeptha ofte Offerbelofte* (*Jephthah or Sacrifice Promised*).<sup>11</sup> What light does focalization shed on his dealing with visuality and visibility?

---

8 “Dat ick het Godlijck Beeld moet met mijn handen breken” (l. 2273).

9 BAL, *Death & Dissymmetry*, pp. 20–21.

10 See on this point L. VAN GEMERT, *De krachtpatser en de hoer. Liefde en wraak op het zeventiende-eeuwse toneel*, in: H. BOTS/L. VAN GEMERT (eds.), *Schelmen en prekers. Genres en de transmissie van cultuur in vroegmodern Europa*, Nijmegen 1999, pp. 14–37, esp. pp. 31–32.

11 See J. VAN DEN VONDEL, *Jeptha ofte Offerbelofte*, URL: <http://www.dbnl.org/titels/titel.php?id=vond001jept01>.

Some references to de Koning's text suggest that Vondel had not forgotten his friend's play – he likely had a copy on his desk when he wrote his own version.<sup>12</sup> His method of dramatic construction, however, was completely different. As we have said, Vondel followed the Aristotelian model, which was not interested in versatile rhetorical demonstrations of sin and virtue, but required the author to observe the dramatic unities by concentrating the play into a single plotline, a single day and a single place. Focusing on the father and how he handles his guilt, Vondel narrows the focalization almost exclusively to Jephthah. The daughter's actions (as well as Jephthah's illegitimacy) are buried much deeper into the text than in de Koning's play, although they can be filtered out still.

Visually, the father is extremely dominant. Except in the first act, he is nearly always on stage. He mostly focalizes himself. Obviously, he occasionally mentions his daughter, but more important are his monologues and his discussions with others about the consequences of his oath for himself. Jephthah eventually decides that Ifis (as the daughter is named here) must die, a decision he condemns as soon as she is dead. Twice guilty, he leaves to do penance. Although the focus is primarily on visible Jephthah, the dead, and now invisible, daughter may again claim the moral victory, in the sense that she is not guilty of any crime and obeys God in meeting her father's wish, while her father is disobedient to God in his self-willed fulfilling of the ill-considered oath.

The situation is similar to that in de Koning, and the few lines Vondel allots to Ifis reflect this similarity. Frans-Willem Korsten has shown that Ifis does not just cheerfully accept her father's will.<sup>13</sup> Vondel is brief but unambiguous about the subject: after a great deal of grief and lamentation (e.g. ll. 419–438, 468–473 and 1595), Ifis is ready, even eager, to die (l. 704). She longs for God's peace (ll. 1423–1438) like the panting deer from Psalm 42 longs for water. Beyond fear of death now (l. 1491), she is pleased that she can help her father to fulfil his oath in God's honour (e.g. ll. 405–418, 478, 696–704, 1557). She encourages him to follow Abraham, who obeyed God's order to kill his son Isaac (ll. 1495–1498).<sup>14</sup>

---

12 Vondel hints at de Koning's text several times, e.g. in the term 'speelnoots' for Ifis' friends (e.g. l. 1487) and in the chorus of maidens following the fourth act, which sings about obedience 'as a mirror for our young, who will learn from it, to honour God in their elders' ('tot een spiegel voor de jeugd, / die hieruit zal leren / God in d'oud'ren eren'), which is close to de Koning's Preface. And there is more, e.g. the 'ijver' (diligence) during the oath and the initial subjection of the daughter. The common biblical framework, however, makes exact references to de Koning difficult to determine.

13 F.-W. KORSTEN, *Vondel belicht. Voorstellingen van soevereiniteit*, Hilversum 2006, p. 84, also F.-W. KORSTEN, *Sovereignty as Inviolability. Vondel's Theatrical Explorations in the Dutch Republic*, Hilversum 2009, pp. 70–76.

14 Bert Natter observed the same about the woman in Rembrandt's painting *The Jewish Bride* (1665). He discovered that the woman's garments and jewelry greatly resemble the description in Vondel's text and concluded that the two must be Jephthah and his daughter. Natter explains the gestures of the man and woman as follows: "This may indicate that he must offer her, although he does not want to, and that she comforts

Only when it is too late does Jephthah realize that, as God never required him to make an oath, he never required him to keep it either.<sup>15</sup>

It would seem that moral victory in Vondel's *Jeptha* goes against the focalization and is assigned by virtue of invisibility. Indeed, the father is the main subject of focalization, while the daughter, who is made almost invisible, is the moral winner and lives up to her name (*Ifis* means strength). But her strength would have to have been quite extraordinary to counterbalance the sheer size and weight of her father's contribution. The invisible daughter is aided by her mother, whom the Bible had made invisible but who is made visible by Vondel. He gives her a speaking name, Filopaie (child's friend), to show where her sympathies lie. She influences the choice of the moral winner in favour of her daughter. Filopaie appears in the first and last acts and, in addition to her own happiness (Act I) and grief (Act V), she focalizes both father and daughter. She is unaware of Jephthah's oath and because Jephthah's servant uses a ruse to send her away, she only discovers its consequences when it is too late. Finding her daughter reduced to a heap of cinders, she wants to murder the father (who has already left). After a furious tirade against her husband, she faints, and true to Aristotelian principles, she has sufficiently recovered her composure when she comes to that she can acquiesce in her daughter's death and mourn for her.

Filopaie's excessive behaviour is wrong in so far as she is a human being who (temporarily) loses her reason. That this irrationality does not detract from the moral message is because her husband's conduct is even more reprehensible. Filopaie focalizes him and doubly condemns him. As in de Koning's play, where the father's guilt was glossed over in the comparison with William of Orange, there is a case of moral incoherence here: Filopaie is wrong, but her error serves to bring out the worse wrong committed by someone else. The moral incoherence in Vondel's play is less glaring, because it is corrected within the play itself when Filopaie acknowledges her error.<sup>16</sup> Vondel's emphasis on Jephthah's visibility and his narrowing of the focalization mean that the other characters are given smaller parts to play. This does not, however, affect the power of the invisible element par excellence – God's will.

What does focalization tell us about the relation between visibility and moral and social power for these two tragedies? The first conclusion must be that focalization is used both to 'visualize' the social power of characters who are literally invisible, as de Koning does when he uses Miria to demonstrate her father's

---

him, because she agrees to die." See B. NATTER, *Het Joodse bruidje: de vroegst bekende duiding opnieuw bekeken*, in: *Rijksmuseum Bulletin* 54 (2006), pp. 162–181, esp. p. 176.

15 These situations are reminiscent of de Koning, but the common biblical framework and Vondel's use of additional sources make any speculations about direct borrowings fruitless.

16 On gender in *Jeptha*, see also A. SNELLER, *De marges centraal: Vondels Jeptha in genderperspectief* (1998), URL: <http://academic.sun.ac.za/afrndl/tna/sneller98.html>.

power, and to keep invisible characters invisible, as Vondel does by excluding virtually everyone but the highly visible Jephthah from the focalization and by limiting the role of the daughter. Yet visibility, or its opposite, does not in itself predict a character's moral rightness or wrongness, because the balance between literal visibility and invisibility may shift (as between Miria and Jephthah), and because higher, non-human powers may transcend human characters' physical presence or absence, as God does in these biblical tragedies. Both visible and invisible characters may invoke His power; the effect is strongest when dead, invisible, morally right characters do so, like Miria and Ifis. This power of the invisible God requires further exploration.

### Seeing is feeling – Samson and Delilah

De Koning and Vondel each wrote a tragedy on the biblical judge Samson, in which God's power is the central theme. In 1618 Koning finished his last play, *Simsons Treur-spel* (*Samson's Tragedy*); Vondel published his *Samson of Heilige Wraeck* (*Samson or Holy Revenge*) in 1660, one year after *Jeptha*.<sup>17</sup> An important element here is 'sight', both literal (as opposed to blindness) and psychological (insight and the lack of it). Wordplay is a useful tool for analysing such motifs, just as focalization proved a useful tool for analysing social power relations and moral norms. In our analysis, we will pay attention to various types of imagery: hyperbole (overstatement), understatement (weakening, mitigation), and synesthesia (i.e. the mixing of sensations; the response through several senses to the stimulation of one, for example as when sounds are perceived as being coloured).

The story of Samson (Judges 13–16) is well known: the Philistine woman Delilah manages to elicit from the Jewish judge Samson – her lover – the secret that his strength lies in his long hair. To enslave him, she orders a hairdresser to cut his curls. He is blinded and humiliated by the Philistines until God gives him back his strength, so that he may destroy the temple of the Philistines. The destruction kills 3,000 Philistines as well as the two former lovers.

Again, the story is interesting for its gender structure. Here there is no daughter or mother who, although morally right, fails to improve her own situation by standing up to the male order. Delilah is a free and independent adult woman who puts pressure on the entire social system and is forced to deal with the consequences of her claim to independence and freedom. Everybody hates

---

17 A. DE KONING, *Simsons Treur-spel*, Amsterdam 1618 (UBA OTM Vondel 1 F 27 (3)); J. VAN DEN VONDEL, *Samson of Heilige Wraeck*, Amsterdam 1660, in: *De werken van Joost van den Vondel*, Amsterdam 1936, vol. IX, pp. 173–239, URL: <http://www.dbnl.nl/titels/titel.php?id=vond001sams01>. I will refer to the judge with 'Samson' except for the titles of the plays. Vondel referred to de Koning's text several times, see VAN GEMERT, *Schuld en boete*, p. 141, note 23.

and distrusts her, including her own people's leaders and even her Jewish lover Samson.<sup>18</sup> The Bible portrays Delilah as unsympathetic, and from a Christian point of view that is only to be expected. Not only was she an enemy of the Jews, she also deceived Samson in order to turn him away from God.

The plays repeat the focalization pattern familiar from the tragedies about Jephthah. De Koning has two main protagonists, who extensively discuss the conflicts their love affair gives rise to: loyalty and disloyalty to their lover, their country and their God(s). Samson and Delilah focalize both themselves and each other, as do the Philistine leaders, who discuss their own position and that of Samson and Delilah. Samson also keeps referring to divine power, something Delilah and the Philistines do to a lesser extent. But where Samson is full of confidence in his God, the others are much more doubtful. After Samson's capture, about four fifths into the play, Delilah disappears from view entirely until the closing scene and the role of the Philistine leaders is also reduced. Samson's role increases, and the focalization narrows to his sense of guilt and his relation to God. The closing scene shows the destruction of all when Samson pulls down the temple. This temple was probably some kind of tent constructed on the platform of The White Lavender's stage (Ill. 1).<sup>19</sup> The dying Samson asks God for forgiveness. The moral victor is no longer in any doubt: God.

Again, de Koning's fullness of detail contrasts with Vondel's concentration on the last 24 hours of Samson's life. Delilah never appears on stage. Instead, Vondel has Samson briefly talking about her in a flashback. The only viewpoint the audience is presented with is his, and he portrays her as the incarnation of evil. Delilah is buried even deeper in the text than Ifis. As in *Jeptha*, Vondel uses the opportunity created by what the Bible leaves out to increase the female share of the action in the play: he comes up with two new Philistine women, who represent Philistine pride. But Samson has by far the biggest role. He hardly ever mentions Delilah herself, but emphasizes his failure to be the man of God he should have been. His reflections centre around his relation to God. This is also reflected in the scenes with the Philistines, who humiliate the blind Samson and mock God's power. When Samson settles the score in the temple – not shown on stage in Vondel's play but reported – there is, again, no doubt that God is the moral winner.

The moral conclusion of the two tragedies is similar but they differ in their treatment of visibility and invisibility. De Koning shows both sides of the conflict, whereas Vondel concentrates on the tragic hero. With Samson regaining his strength and destroying the temple, God's moral power is much less invisible

---

18 See also BAL, *Death & Dissymmetry*, e.g. pp. 224–227; L. VAN GEMERT, *Stand up for Your Right! Representations of Mothers and Daughters in Early Modern Dutch Literature*, in: J. BLOEMENDAL/C. DAUVEN-KNIPPENBERG/R. GLITZ (eds.), *Von Maria bis Madonna/From Mary to Madonna [...]*. Amsterdam 2010, pp. 117–135.

19 By then the White Lavender had moved to Regulierspoort (HUMMELEN, *Amsterdams toneel*, pp. 31–33), but the stage directions indicate that the stage set-up was unchanged.

than in the Jephthah plays. This sign is clearest in Vondel, as we will see. The plays' effects are determined by literary imagery as much as focalization, and in this respect the two playwrights differ greatly as well. In my opinion, this is attributable to Vondel's much greater psychological depth. His Samson undergoes a catharsis, a spiritual cleansing that his counterpart in de Koning never achieves.

A good example of the difference in language is the blinding of Samson, a moment that at last enables Philistine rage to be made tangible. The sheer horror of the scene makes it very hard to stage,<sup>20</sup> and a single line from each of the two plays illustrates the difference between them. In de Koning's play the blinding is shown on stage (with puppets) and the directions read as follows: "Spectacle scene: Samson, hands tied, is being blinded". This is a straightforward description without reference to any emotional reactions from either Samson or the public. Vondel has Samson himself comment in a flashback that "the enemy did not forget to perforate my eyes" (l. 350). This severe understatement is characteristic of the imagery in Vondel's play, as when the chorus of Jewish women adds to Samson's flashback: "He suffered half of death when they perforated his eyes" (ll. 487–8). De Koning refers to the blinding only as a visual act and with regard to the power of seeing, which Vondel does not mention. Instead, he gives an instrumental view of the method used to blind Samson: perforation. Furthermore, the act of perforating is linked directly to the pain it causes, which is not mentioned directly but indirectly in the (again severe) understatement "suffer half of death". Hearing becomes seeing becomes physical feeling here, and the senses and are synesthetically mixed. That process is immediately being followed by emotional feelings too. A closer look at the treatment of violence and pain reveals many instances of Vondel's more nuanced psychology. De Koning's text is hyperbolic, with a great deal of physical violence that is always shown in extenso. All parties mention Samson's acts of violence and his lack of mercy. The events referred to are described in the book of Judges: Samson's killing of a lion and the riddle Samson devises about this killing, followed by the killing of the guests at Samson's wedding.

---

20 This is also the reason the blinding has inspired so few paintings. The reactions to Rembrandt's famous *The Blinding of Samson* (1636) clearly show that the spectators felt hurt. Rembrandt probably gave the painting to the writer and diplomat Constantijn Huygens. See G. SCHWARTZ, *Rembrandt, zijn leven, zijn schilderijen*, Maarssen 1984, p. 178, and G.J.M. WEBER, *Rembrandt im Kontrast. Die Blendung Simsons und Der Segen Jakobs*, Kassel/München 2005, pp. 43–58.



Ill. 3: Samson killing a young lion

When his father-in-law then breaks off the marriage, Samson catches 300 foxes, puts torches on their tails then lets them loose to run all over the wheat fields of the Philistines. When the Philistines try to catch him, he kills 1,000 of them with the jawbone of an ass. When these acts are first reported on stage, they move the audience, but they are told many times over, and this repetition of endless violence results in numbness. At a certain point, the audience no longer feels the violence. The same is true of the violence involved in the Philistine attempts to capture Samson, which is not reported, but shown on stage. They must find a way to capture and hold him, and they prove as inventive as they are cruel. They tie him up with seven ropes made from young trees, but of course he breaks loose. Because of Samson's strength and rage, Philistine cruelty is long only seen, but not felt by the public. That changes when Samson is victimized. The Philistine leaders then show the lengths they are prepared to go to. They debate Samson's punishment: chop off his hands, skin him or blind him? At this point feeling cannot be avoided any longer, but it is evoked with the unsophisticated bluntness of the direct description: Samson, being blinded ...

De Koning portrays the psychology of the violence as elaborately as its visual and audible aspects, and in an equally superficial manner. Here too, the appeal to the emotions is replaced by a numbness induced by repetition and hyperbolic exaggeration. "Vengeance eats my heart out", Delilah says,<sup>21</sup> and the same goes for Samson. They cannot bridge the chasm between their erotic feelings and the animosity existing between their peoples, nor can Samson square his feelings

21 "De wraeck-lust knaecht en mordt mijn hart" (l. 1012).

with his duties as a man of God. After he has been blinded, he is fully aware of his guilt towards God, but that does not change his feelings about the Philistines. He continues to hate them and seek revenge in the same way he did when he was still in power. Although the chorus compares him with Christ several times, he shows no trace of the 'soft' powers of love that will drive the Redeemer. Samson's revenge is entirely driven by hatred.

In summary, there are three important factors in de Koning's *Simson*. The first is the visible lonely man of God struggling against his cruel enemies. In this struggle, Delilah's influence and her feelings are shown too, but her role is eventually subordinated to Samson's. The second is the fact that visibility is constantly associated with a single invisible power, God, who in the end is the clear moral victor. The third is that, despite the unambiguous representation and the clear moral message about God's truth, the play fails to move the public deeply, because Samson acts out of hate. No synesthesia is produced, because De Koning's hyperbolic language was always too blunt an instrument to connect hearing, seeing and feeling in a convincing manner.



Ill. 4: Samson kills 1,000 Philistines

Unlike de Koning's hammer-like hyperbole, Vondel's understatements cut deep. He makes effective use of mitigation, for example to allude to Samson's atrocities against the Philistines and the suffering these have caused, or to the Philistines brutality towards the imprisoned Samson, whom they treat like a dog and



beat black and blue.<sup>22</sup> Vondel uses violence to achieve catharsis, but only for Samson: the Philistines never achieve this kind of self-knowledge.<sup>23</sup> Samson develops from a raging bull into a psychologically mature man, a sinner who understands his guilt and knows he will have to suffer the endless physical and mental blows of the Philistines as a logical punishment for his past behaviour. Vondel focuses fully on the process of purification taking place inside Samson, but only the public know it. Samson complains to everyone – his guard, the Philistine queen and the chorus of Jewish women – that he is sick, that his flesh is rotting and that he longs to die, hoping it will be a ‘short’ death. He pretends to be a broken man in order to make everyone believe he is too weak to live much longer. Meanwhile an angel has told him that he has a mission to accomplish, and the tension grows while he prepares himself to perform it. The public are constantly aware of the relation between the visible Samson, the things he has in his mind – which they ‘see’ (know) but the Philistines do not – and Samson’s trust in the power of the invisible God. One of the climaxes of visualisation is Samson’s prediction that he will put his thumbs in his empty eye sockets to awaken God’s revenge.<sup>24</sup> The effect of this scene can be compared to the effect of looking at the blinding: it is the synesthetic connection of physical feelings (the pain from the wounds in the eye sockets) and moral feelings (guilt and holy victory). Seeing is feeling in a very pregnant way here.

So the public know that in spite of his horrible appearance Samson still has power, and his unbroken strength increasingly shows through. Unlike de Koning’s Samson, Vondel’s seeks no revenge out of hatred but out of love, as this is what his purification means: a turn from hatred to love. It involves a complete change of values and is indicated by clear parallels between Samson and Christ. The public witness the transformation from a mere human person to a divinely inspired one when Samson – rehearsing for the play he must perform at the Philistine feast – comes out, dressed up like a prince. I translate literally from Vondel now:

“He foams at the mouth, grinds his teeth and roars. Eye sockets brooding on revenge and cruelty, his wrath blazes up. He shakes his head; he kicks and stamps and cannot speak. The lion tamer does not resemble himself.”<sup>25</sup>

The last words refer to the killing of the lion described in the book of Judges and signify Samson’s transformation from lion tamer to lion – the lion that is going to die and provide sweetness to others, as the riddle in Judges predicted.

22 E.g. ll. 1060–1064 for Samson’s acts and ll. 22–23, 126–127, 283, 462–463, 499, 884 for descriptions of Philistine cruelty.

23 The chorus of Jewish women states this explicitly, ll. 1007–1012.

24 “Dan steecke ick eerst mijn duimen in dees hollen / Van d’oogen, uit haer winckelen geboort, / En weck de wraack” (ll. 1177–1179).

25 “Hy schuimbeckt, knarstant, brult. d’ooghwinckels in zijn hoofd / Broên wraeck, en gruwelen. de wraeck begint t’ontstecken. / Hy schudt het hoofd. hy trapt, en stamp, en kan niet spreecken. / De leeuwentemmer [...] Gelijckt zichzelf niet, [...]” (*Samson* ll. 1054–1058).

Later, the messenger reporting the destruction of the temple also mentions the blind king who expressed the spirit of a god and resembled the proud, fiercely roaring lion (ll. 1575–1583). The strong lion (Christ) dies and provides sweetness (man's redemption). After the messenger's report, Samson's birth angel Fadael confirms in so many words that Samson foreshadows Christ, who will conquer death for ever (ll. 1675–1679).

The guilt of Vondel's Samson did not block other processes but opened him up to them: his knowledge and acceptance of his sins gave him insight into the true nature of things. His purification has turned his pain into a sweet pain and ensured that he did not die in hate but in love. That the public do not just see but feel this, is owing to Vondel's effective use of understatement and synesthesia. And because the public feel this deeper insight, they can look deeper too and see the truth of God. Thanks to Samson's transformation, God is no longer invisible.



Ill. 5: Samson destroys the Philistine temple

General developments in Dutch seventeenth-century society may help to explain the different levels of psychological nuance in de Koning and Vondel. In the Republic, as elsewhere in Renaissance Europe, interest in the human psyche grew, as is evident from for instance Descartes' philosophical discourses and the medical treatises of Johan van Beverwijck.<sup>26</sup> John Exalto has pointed out that the

26 See L. VAN GEMERT, *Severing what was Joined Together: Debates about Pain in the Seventeenth-Century Dutch Republic*, in: J.F. VAN DIJKHUIZEN/K.A.E. ENENKEL (eds.), *The Sense of Suffering. Constructions of Physical Pain in Early Modern Culture*. Leiden/Boston 2009, pp. 443–468.

Samson depicted in Pieter Schut's illustrated Bible of 1659 has no superhuman proportions (Ill. 3–5).<sup>27</sup> In that light, I consider Schut's etchings and Vondel's characters as signs of the artists' awareness that the 'greatness' of the persons they portrayed was the outcome of internal, psychological developments which could be shown by subtle visual and linguistic signs.

## Conclusion

In this analysis of the politics of visibility in seventeenth-century Dutch drama I have employed a number of analytical tools, such as focalization, gender, and aspects of imagery like hyperbole, understatement and synesthesia. Focalization reveals a great deal about manipulation of both visibility and invisibility, and of the share of attention given to men and women as part of the gender pattern. Hyperbole, understatement and synesthesia are indicators of how the public may have perceived appeals to visibility.

The analysis has also brought to the fore some problems of coherence in social and moral power. Although Jephthah's daughter gains moral power over her father, she does not win the social power that would give her a chance to survive. This problem is partly solved by the greater moral power of the invisible God, which exceeds all human power. Neither de Koning nor Vondel questions this power, they restrict themselves to manipulating human society here on earth. De Koning restores Jephthah's authority by making his errors invisible; Vondel does place the moral guilt squarely on Jephthah's shoulders, but absolves him by making him atone for his sins. The social power relations are a little more complex in the case of Samson and Delilah. Here, too, God is the moral victor, and Samson atones for his sins. But unlike Jephthah's daughter, Delilah is never given the chance to gain the moral victory, even though she exposes Samson's weakness. She is despised and distrusted by her own people and the Jews, because, as an independent woman, she can break out of the traditional social structures requiring women to obey and seize power unto herself. De Koning shows this threat and defuses it by explicitly staging the danger Delilah represents. Vondel achieves the same result by not making her appear at all and having her depicted as the very devil. God's moral power is used to save the traditional structure of social power within the human community.

---

27 J. EXALTO, *Gereformeerde heiligen. De religieuze exempeltraditie in vroegmodern Nederland*, Nijmegen 2005, p. 122. The illustrations 3–5 are taken from P.H. SCHUT, *Toneel ofte vertooch der bybelsche historien*, Utrecht 1659. Private copy.



*Denise Daum*

## Das Privileg des Blicks

Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Albert Eckhouts

*Kopenhagener Gemäldezyklus*

„Fremde kennt man nicht. Fremde erkennt man.“<sup>1</sup> An ihrer Hautfarbe, ihrer Physiognomie, ihrer Kleidung und ihren Attributen, allesamt sichtbare, augenscheinliche Charakteristika, die auf den ersten Blick scheinbar eindeutige Zuweisungen mit sich ziehen. Gleichwohl spiegeln bildliche Darstellungen außereuropäischer Menschen, die dieser Beitrag exemplarisch fokussiert, nicht deren tatsächliche Erscheinungsweise, sondern kulturell generierte Vorstellungen und Machtverhältnisse. Seit der kolonialen Expansion Europas sind Maler maßgeblich daran beteiligt gewesen, zu definieren, was ein ‚wahrer‘ Fremder ist.<sup>2</sup> Eine besondere Stellung nimmt in dieser kolonialen Repräsentationsgeschichte der so genannte *Kopenhagener Gemäldezyklus* ein, den der niederländische Maler Albert Eckhout (1608–1664) zwischen 1646 und 1653 anfertigte.

## Johann Moritz von Nassau-Siegen in Brasilien

Auftraggeber des Bildprogramms war Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604–1679), dessen Biographie eng mit der Geschichte der Kolonie *Niederländisch-Brasilien* verknüpft ist. Mit der Gründung von Handelsgesellschaften forcierten die Niederländer den Ausbau ihres weltweiten Handelsnetzes. Dementsprechend verfolgten sie mit der 1621 gegründeten *Westindischen Kompanie* (WIC) zielstrebig die Eroberung brasilianischer Provinzen, um in den profitablen Zucker- und Sklavenhandel einsteigen zu können. 1630 gelang die Eroberung der Städte Recife und Olinda in der Provinz Pernambuco im brasilianischen Nordosten. Dieses Jahr markiert die Gründung der Kolonie *Niederländisch-Brasilien*, die bis 1654 bestand.

Zur Stabilisierung der dauerhaft zwischen Niederländern und Portugiesen umkämpften Kolonie entschlossen sich die Direktoren der WIC, einen Generalgouverneur einzusetzen. Ihre Wahl fiel auf Johann Moritz, der zwischen 1637 und 1644 die Kolonie in Brasilien konsolidierte. Johann Moritz zeichnete sich nicht nur durch militärische Erfolge aus, sondern zeigte großes Interesse für Kunst,

---

1 M. SINGER, *Metamorphosen des Rassismus*, in: A. HÜRLIMANN (Hrsg.), *Fremdkörper – Fremde Körper. Von unvermeidlichen Kontakten und widerstreitenden Gefühlen*, Ostfildern-Ruit 1999, S. 65.

2 Vgl. V. SCHMIDT-LINSENHOFF, *Ästhetik der Differenz. Postkoloniale Perspektiven vom 16. bis 21. Jahrhundert*, Marburg 2010.

Literatur und Musik. Folglich widmete er sich in Brasilien nicht ausschließlich der militärischen Stabilisierung, sondern auch der Kartographierung und Erforschung des für die Europäer unbekanntes Landes. Zu diesem Zweck begleitete ihn ein Gefolge aus Geographen, Astronomen, Kartographen und Malern, zu denen Georg Markgraf, Wilhelm Piso, Frans Post und Albert Eckhout zählten.<sup>3</sup> Auf der Recife vorgelagerten Halbinsel Antoniô Vaz ließ sich Johann Moritz den repräsentativen Palast *Vrijburg* und das Lustschloss *Boa Vista* errichten. Die heute nicht mehr erhaltenen Bauten lassen sich als monumentale Machtdemonstration des europäischen Kolonialherrn in Brasilien beschreiben. Das Palastgelände umgaben ein botanischer und ein zoologischer Garten, in dem einheimische und importierte Tiere gehalten sowie verschiedenartige Pflanzen gezüchtet wurden. Diese dienten den Naturforschern und Malern als Anschauungs- und Studienobjekte für ihre Forschungen und Zeichnungen.

Das historisch betrachtet erfolglose Engagement der Niederländer in Brasilien überlagert ein umfangreiches Bild- und Textmaterial. Nach seiner Rückkehr in die Niederlande widmete sich Johann Moritz gezielt der Veröffentlichung des in seinem Auftrag produzierten Wissens über Brasilien. So ist der ehemalige Generalgouverneur nicht wegen seiner militärischen Erfolge, sondern aufgrund der von ihm forcierten Wissensproduktion über *Niederländisch-Brasilien* im europäischen Gedächtnis verankert. In diesem Kontext der Erforschung und Sichtbarmachung Brasiliens für die Europäer entstand auch Albert Eckhouts Bildzyklus mit Darstellungen verschiedener Bevölkerungsgruppen der Kolonie (Abb. 1–4; Farbabb. XIII–XVI). Eckhout fertigte diesen nach in Brasilien entstandenen Studien zwischen 1646 und 1653 in den Niederlanden an.<sup>4</sup> Die Gemälde befinden sich seit 1654 als Schenkung von Johann Moritz an den dänischen König Frederik III. in Kopenhagen, weshalb sie als *Kopenhagener Gemäldezyklus* oder *Kopenhagener Gemälde* bezeichnet werden.

## Eckhouts Panorama der Bewohner Brasiliens

Eckhouts lebensgroße Darstellungen der Bewohner Brasiliens lassen sich zu vier Bildpaaren gruppieren, die als Pendants konzipiert sind. Sie zeigen je eine Vertreterin und einen Vertreter der verschiedenen Bevölkerungsgruppen. Mit dieser Bildwahl reagiert Eckhout auf die heterogene Struktur der brasilianischen Gesellschaft: Neben verschiedenen Indianergruppen berücksichtigt er auch Afrikaner und Vertreter der luso-mestizischen Mischbevölkerung. Den Gemälden liegt ein ähnlicher Bildaufbau zugrunde: Den Vordergrund bildet ein schmaler Streifen, auf dem wie auf einer Bühne die zentrale Figur angeordnet ist. Die Dargestellten werden aufgrund des niedrigen Horizonts monumentalisiert und

3 Zu den künstlerisch-wissenschaftlichen Resultaten des Brasilienaufenthaltes vgl. P.J. WHITEHEAD/M. BOESEMAN, *A portrait of Dutch 17th century Brazil. Animals, plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau*, Amsterdam 1989.

4 Vgl. D. DAUM, *Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640*, Marburg 2009, S. 23.

erwecken so den Eindruck, sie würden ihre Umgebung souverän beherrschen. Die weiblichen Figuren tragen Körbe als Attribute, die männlichen Figuren sind durch ihre Waffen genauer charakterisiert.

Das Bildpaar der *Tapuya-Indianer* (Abb. 1–2) zeigt Vertreter der indigenen Indianer. Beide sind nackt und mit für sie als charakteristisch erachteten Attributen versehen. Der Indianer trägt Wurfhölzer und ist mit Feder- und Körperschmuck dekoriert. Die von ihm erlegte Schlange liefert einen Hinweis auf die ‚wilde‘ Natur Brasiliens, auf die auch die Vogelspinne im Vordergrund deutet. Die *Tapuya-Indianerin* bedeckt ihre Scham mit einem Blätterbündel und trägt in indigener Manier einen Korb auf dem Rücken. In diesem befinden sich eine Kalebasse und ein abgehackter Fuß. Als Pendant dazu hält sie in ihrer Rechten geradezu beiläufig eine abgetrennte Hand. Eckhout inszeniert die Indianerin im Vergleich zur Indianerikonographie des 16. Jahrhunderts als eine gemäßigte Kannibalin.<sup>5</sup> Bei diesem Bildpaar evozieren die ‚primitiven‘ Waffen, die Nacktheit und die bedrohlichen Tiere die Vorstellung von ‚Wildheit‘.



Abb. 1: ALBERT ECKHOUT,  
*Tapuya-Indianerin*, 1646–1653

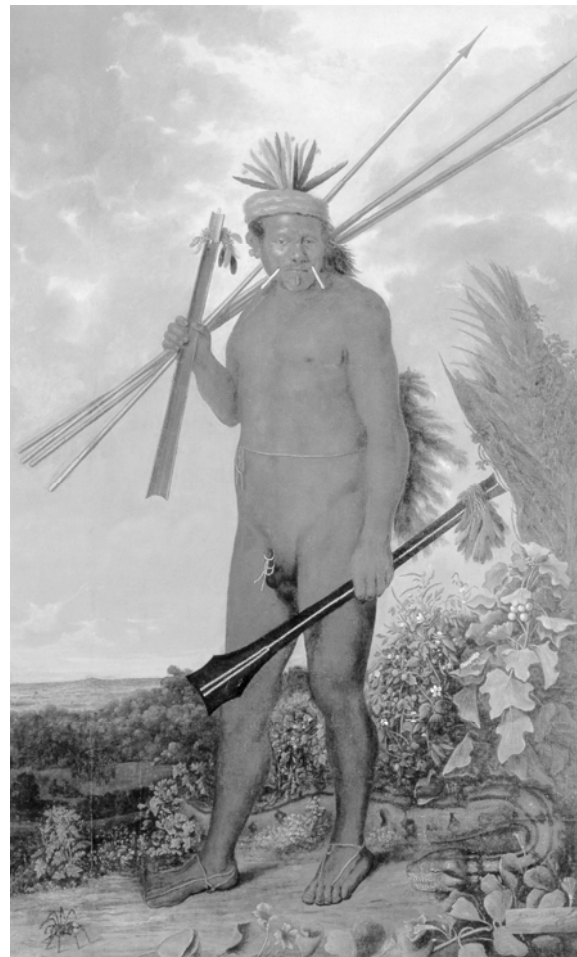


Abb. 2: ALBERT ECKHOUT,  
*Tapuya-Indianer*, 1646–1653

5 Vgl. etwa die Inszenierung grausamer kannibalischer Praktiken in Theodor de Brys *Grands voyages* (1590–1634), die das Kannibalismusstereotyp in Europa weit verbreitet und populär gemacht haben.

Bei den *Tupi-Indianern* (Farbabb. XIII–XIV) handelt es sich um eine in die Kolonie integrierte Bevölkerungsgruppe. Beide Figuren sind mit einem baumwollenen Rock bekleidet. Die *Tupi-Indianerin* ist als fürsorgliche Mutter inszeniert und durch indigenen ‚Hausrat‘, wie Kalebassen und Hängematte, charakterisiert. Im Hintergrund ist eine Plantage mit Herrenhaus dargestellt, die die Einbindung der *Tupis* in die brasilianische Plantagenökonomie unterstreicht. Der *Tupi-Indianer* ist mit Pfeil und Bogen bewaffnet. In seinem Rock steckt ein Messer mit Metallklinge, das auf seine Kontakte zu den europäischen Kolonisatoren verweist. Rechts von ihm schildert Eckhout verschiedene Phasen des Anbaus von Maniok, dem Grundnahrungsmittel der Kolonie. In der synchronen Darstellung verschiedener Wachstumsphasen artikuliert sich der naturgeschichtlich-sezierende Blick des Malers.

Eckhouts afrikanische Figuren (Farbabb. XV–XVI) sind selbstbewusst vor dem Hintergrund des Ozeans inszeniert und mit einem blau-weißen Rock bzw. Lendenschurz bekleidet. Der *Afrikaner* trägt ein kostbares Schwert und Speere, die er demonstrativ in einer kriegerischen Pose empor hebt. Die *Afrikanerin* erinnert aufgrund der ihr zugeordneten Objekte, dem Schmuck, der Tonpfeife in ihrem Rock und des mit tropischen Früchten gefüllten Korbes an eine Händlerin. Besitzergreifend legt sie ihre Linke auf den Kopf des aufgrund seiner helleren Hautfarbe als ‚Mischlingskind‘ interpretierbaren Knaben. Beim Bildpaar der *Afrikaner* ist bemerkenswert, dass Eckhout den Figuren keine dienende und abwertende Funktion zuordnet. Sie sind nicht offensichtlich als Sklaven inszeniert. Trotzdem spielt das Bildpaar auf den für die Kolonie so wichtigen Sklavenhandel an, indem es die kräftigen und muskulösen Körper der Figuren besonders akzentuiert.<sup>6</sup>

Mit dem Bildpaar der *Mischbevölkerung* (Abb. 3–4) ergänzt Eckhout die etablierten Denkfiguren des Exotismus‘ um ein neues Motiv. Der *Mestize* ist mit Rapier und Gewehr als Soldat inszeniert. Über Baumwollrock und -hemd trägt er einen Umhang aus Tierfell. An der sorgfältigen Inszenierung irritieren das kurze Beinkleid und die Barfüßigkeit, die auf die verbliebene Nähe des *Mestizen* zur Natur deuten. Die *Mameluka* ist mit einem langen weißen Gewand bekleidet und stellt kokett ihre nackten Füße zur Schau. Mit ihrer Rechten hebt sie einen mit Blüten gefüllten Korb empor, mit dem sie auf die Fruchtbarkeit der brasilianischen Natur deutet und selbst als „brasilianische Flora“ interpretierbar wird.<sup>7</sup> Vor dem Hintergrund der Kolonisierung Brasiliens verweist das mestizische Bildpaar auf die kreolischen Bevölkerungsgruppen, die sich durch eine starke Assimilation an die Kolonisatoren auszeichnen, was sich etwa an der Bekleidung, dem Schmuck und an den abgebildeten Waffen manifestiert.

6 Vgl. DAUM, *Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘*, S. 81–93.

7 Vgl. WHITEHEAD/BOESEMAN, *A portrait of Dutch 17th century Brazil*, S. 73.



## „Ethnographische Typenporträts“

Eckhouts Bildpaare nehmen in einer noch zu schreibenden „Ikonographie des Fremden“ der europäischen Kunstgeschichte eine Sonderstellung ein. Es handelt sich um die ersten lebensgroßen Darstellungen außereuropäischer Menschen in repräsentativen Ölgemälden, die der Bildkonvention des ganzfigurigen Einzelbildnisses folgen, einer Adelligen und wohlhabenden Bürgern vorbehaltenen Repräsentationsform, die bis dato nicht zur Repräsentation außereuropäischer Menschen genutzt wurde. Die Übertragung des Standesporträts auf die Darstellung außereuropäischer Menschen wertet diese als eigenständiges Motiv auf. Das monumentale Format schreibt den Bewohnern Brasiliens einen Subjektstatus zu, der Anerkennung und Aufwertung gegenüber früher entstandenen und zeitgenössischen Darstellungen „exotischer“ Menschen bedeutet. Zwar sehen Eckhouts Gemälde wie Porträts aus, sie funktionieren sozial jedoch nicht als solche. Im Unterschied zu im Einverständnis zwischen Maler und Modell entstandenen Bildnissen konnten die von Eckhout Dargestellten keinen Einfluss auf ihre Inszenierung im Bild nehmen. Im Gegensatz zu der an europäischen Höfen üblichen Praxis der Selbstinszenierung handelt es sich bei Eckhouts Gemälden um Fremdinszenierungen, deren Funktion darin liegt, den Betrachtern einen panoramaartigen Überblick über die verschiedenen Bevölkerungsgruppen anzubieten. Diese spiegeln nicht das Selbstverständnis der Dargestellten. Eckhouts Bilder zeugen somit von einem asymmetrischen Machtverhältnis zwischen Maler und Modell, da letzteres kein Mitbestimmungsrecht am Bild besaß.

Die Figuren stehen den europäischen Betrachtern als typisierte Anschauungsobjekte zur Verfügung. Entgegen der konstatierten Nähe der vier Bildpaare zum ikonographischen Typus des höfischen Porträts handelt es sich nicht um abbildhafte Darstellungen konkreter Personen, sondern das einzelne Bild steht repräsentativ als *pars pro toto* für eine gesamte Bevölkerungsgruppe. Somit handelt es sich bei Eckhouts Gemälden um „ethnographische Typenporträts“, die einen Idealtypus konstruieren, der charakteristische Merkmale verschiedener Menschengruppen in idealer Weise in sich vereint.<sup>8</sup> Das Genre umfasst Darstellungen außereuropäischer Menschen, die auf den ersten Blick wie Porträts individueller Personen wirken, aber stellvertretend für eine Bevölkerungsgruppe stehen. Die Konstruktion von Typen funktioniert dabei über ein divergentes Körperbild und über die Hautfarbe bzw. Nacktheit, das Habitat und weitere ethnographische Details, die der präziseren Charakterisierung der Dargestellten dienen. Das Anliegen „ethnographischer Typenporträts“ ist es, fremde Kulturen in einem möglichst eingängigen Bild anzueignen. Es handelt sich um eine vor allem in europäischen Kontexten vorkommende Bildgattung, die die koloniale Hierarchie zwischen den „Einigen“, die repräsentieren, und den „Anderen“, die repräsentiert werden, unterstreicht.

---

8 Zur Gattung des „ethnographischen Typenporträts“ vgl. DAUM, *Albert Eckhouts „gemalte Kolonie“*, S. 106–118.



Abb. 3: ALBERT ECKHOUT, *Mameluka*, 1646–1653



Abb. 4: ALBERT ECKHOUT, *Mestize*, 1646–1653

Eckhout erscheint für die Anfertigung solcher Gemälde prädestiniert, da er sich – bedingt durch seine Anwesenheit in Brasilien – ein ‚Bild‘ von den ‚Anderen‘ und ihrer Umgebung machen konnte. Seine Augenzeugenschaft und seine in Brasilien entstandenen Studien der indigenen Bevölkerung sowie der Flora und Fauna werden immer wieder zur Bestätigung der Genauigkeit und ‚Authentizität‘ seiner Bildproduktion herangezogen.<sup>9</sup> Und tatsächlich hatten Eckhout und sein Kollege Post im Rahmen der Erforschung der Kolonie den Auftrag der visuellen Dokumentation. Dies belegen Eckhouts umfangreiche ‚brasilianische‘ Skizzen und ihre spätere Adaption in den Ölgemälden. Die Neugierde des europäischen Publikums wird durch die überbordende Fülle und den Detailreichtum befriedigt. Die Bildpaare dokumentieren derart das für die künstlerisch-wissenschaftliche Entourage von Johann Moritz charakteristische Interesse an ethnographischen, botanischen und zoologischen Aspekten.<sup>10</sup>

Die Tatsache, dass die abgebildeten Artefakte, Tiere und Pflanzen genau bestimmbar sind, hat das Diktum des Dokumentarischen seiner Bilder forciert.<sup>11</sup> Die mimetische Wiedergabe der einzelnen Objekte und die genaue Charakterisierung der Dargestellten in ihrer natürlichen Umgebung führten zur Beschreibung der Gemälde als ‚ethnographisch‘.<sup>12</sup> Diese Einordnung resultiert aus der naturgeschichtlichen Erforschung und Dokumentation der Kolonie *Niederländisch-Brasilien* unter Johann Moritz. Der von Georg Markgraf und Wilhelm Piso in der *Historia naturalis Brasiliae* (Amsterdam 1648) vorgenommenen Klassifizierung der brasilianischen Flora und Fauna vergleichbar, konstruiert Eckhouts Gemäldezyklus eine visuelle Typologie der Bewohner Brasiliens, in der es vorrangig um die Dokumentation von Typen und nicht von Individuen geht.

## Die visuelle Ordnung der ‚Anderen‘

Eckhouts monumentales Panorama macht die den Europäern bis dato unbekanntesten Bewohner Brasiliens sichtbar. Der Maler wählte eine visuelle Ordnung, in

---

9 Das Verständnis der Eckhoutschen Gemälde als mimetische Abbilder steht – von wenigen Ausnahmen abgesehen – repräsentativ für die kunstwissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihnen.

10 Zum *Kopenhagener Gemäldezyklus* gehören noch zwölf Stillleben, die einheimische und importierte Obst- und Gemüsesorten zeigen, und das querformatige Gemälde *Tapuya-Tanz*. Ich möchte jedoch auf diese Bilder nicht weiter eingehen, sondern mich auf die Bildpaare und ihre spezifische Form der Wissensproduktion konzentrieren.

11 Dementsprechend gibt es ganze Abhandlungen, die sich mit der Identifizierung der dargestellten Tiere und Pflanzen beschäftigen. Vgl. zum Beispiel D.M. TEIXEIRA/E. DE VRIES, *Exotic novelties from overseas*, in: Q. BUVELOT (Hrsg.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle 2004, S. 64–105.

12 Eine solche Lesart forcieren die den Figuren beigefügten Pflanzen, Tiere und Objekte. Eckhouts Malweise suggeriert, es handle sich um ‚realistische‘ Darstellungen der Bewohner Brasiliens. Die Gemälde geben jedoch keine wirklichkeitsgetreuen Bildausschnitte wieder, sondern bestehen aus einer imaginären Montage verschiedener Details.

der Ethnizität und Geschlecht als zentrale Kriterien der Klassifikation fungieren. Die Inszenierung der ethnischen Differenz stellt das übergeordnete Unterscheidungskriterium dar, das die Berücksichtigung der Geschlechterdifferenz im Oppositionspaar männlich–weiblich als zweite Kategorie ergänzt. Die Trennung zwischen weiblichen und männlichen Körpern basiert auf der Imagination kulturell konstruierter Geschlechtsidentitäten. Männlichkeit bzw. Weiblichkeit ist mit der Wahrnehmung einer kulturellen Rolle verbunden, was die den Dargestellten beigefügten, geschlechtsspezifisch codierten Attribute verdeutlichen. Neben den kulturell begründeten Geschlechterrollen fällt die besondere Gewichtung der Körper auf. So avancieren die Hautfarbe und die Körperoberfläche zu einem zentralen Merkmal der Sichtbarmachung ethnischer Differenz. Die gemalten und sichtbaren Körper fungieren als Ausgangspunkt der Unterscheidung zwischen ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ sowie ‚schwarz‘ und ‚weiß‘. Hinsichtlich der Hautfarben ist zu betonen, dass diese nicht immer als Zeichen kultureller Alterität imaginiert wurden. Ebenso wenig waren sie seit jeher mit unterschiedlichen geographischen Herkunftsregionen oder moralischen Bewertungen verbunden. Erst im Laufe des 17. Jahrhunderts setzte sich in Europa eine Beschreibung von Menschen auf der Grundlage unterschiedlicher Hautfarben durch, wobei die Färbung der Epidermis zunehmend zum primären Klassifikationskriterium von Menschengruppen avancierte.

Eckhouts Darstellungen sind in einer Phase des Umbruchs in der Wahrnehmung kultureller und geschlechtlicher Differenzen entstanden. Sie nehmen – so meine These – auf einer visuellen Ebene einen wissenschaftshistorischen Paradigmenwechsel vorweg, der Differenzen zwischen Menschen mit der Biologie ihrer Körper erklärt. Die Fokussierung auf die äußere Erscheinung setzt ein ontologisches Körperverständnis voraus, das der historisch erforschten Variabilität von Geschlecht oder von Hautfarben widerspricht. Dieser zufolge wurde etwa die Hautfarbe, wie der Historiker Valentin Groebner dargelegt hat, als wandelbare und veränderliche Kategorie wahrgenommen.<sup>13</sup> Dieses Verständnis von Hautfarben änderte sich mit der ‚Entdeckung‘ Amerikas. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts lässt sich ein Umschwung konstatieren, der der äußeren Erscheinung von Menschen zunehmend Bedeutung beimaß. Kulturelle Differenzen zwischen Menschen wurden nun mit ihrem Körperbild in Verbindung gebracht und als ‚natürlich‘ festgeschrieben. Dieser Wandel hin zur Wahrnehmung der Hautfarbe als sichtbares Kennzeichen kultureller Differenz und als Klassifikationskriterium von Menschen zeigt sich auch an Eckhouts Gemälden, in denen die Hautfarbe als eine ‚natürliche‘ Kategorie imaginiert wird. Bei Eckhouts Bildern fungieren die Körper als naturgegebene Grundlage der sozialen Unterscheidung zwischen Bevölkerungsgruppen und Geschlechtern.

Aufgrund ihrer visuellen Anordnung stehen Eckhouts Bildpaare wissenschaftshistorisch betrachtet in Zusammenhang mit der beginnenden Klassifikati-

---

13 Vgl. V. GROEBNER, *Haben Hautfarben eine Geschichte? Personenbeschreibungen und ihre Kategorien zwischen dem 13. und dem 16. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Historische Forschung* 30, Heft 1 (2003), S. 1–17 und DAUM, *Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘*, S. 127–136.

on von Menschen nach Ethnizität und Geschlecht, die in den anthropologischen Diskursen des 18. und 19. Jahrhunderts kulminieren. Auf einer visuellen Ebene nehmen sie die Aufteilung der Menschheit – im konkreten Fall der Bewohner Brasiliens – in verschiedene ‚Rassen‘ vorweg. Der französische Naturhistoriker François Bernier (1620–1688) nutzte den Begriff ‚Rasse‘ erstmals zur Beschreibung verschiedener Menschengruppen in seiner *Nouvelle division de la terre par les différentes espèces ou races d’hommes qui l’habitent* (Paris 1684). Er stellt dort fest, dass sich Menschen grundlegend aufgrund ihrer äußeren Erscheinung voneinander unterscheiden. In seinem Text fungiert die Hautfarbe bei der europäischen und der afrikanischen ‚Rasse‘ als primäres Merkmal der Klassifikation. Mit dem Begriff ‚Rasse‘ ist bei ihm eine Fokussierung auf sichtbare Merkmale von Menschen gemeint, die sich auch an Eckhouts Gemälden ablesen lässt.<sup>14</sup>

Die Hautfarbe und das eng mit ihr verknüpfte Konstrukt ‚Rasse‘ avancierte bedingt durch kolonialkulturelle Zusammenhänge wie Expansion und Sklaverei zu einer zentralen Kategorie der Distinktion von Menschengruppen. In Abgrenzung von der Norm des europäisch-männlichen Körpers wurde die Inferiorität anderer ‚Rassen‘ mit anatomischen und physiognomischen Differenzen begründet. Kulturelle und religiöse Charakteristika traten zugunsten der Fokussierung auf sichtbare Körperkriterien zurück. War es zuvor möglich, dunkelhäutige Menschen durch die christliche Taufe zu ‚Weißen‘ zu machen, wurde aus der vormals relationalen Kategorie eine essentielle, angeborene Eigenschaft.<sup>15</sup>

Während die anthropologischen und medizinischen Diskurse des 18. und 19. Jahrhunderts jedoch ‚Rasse‘ und auch Geschlecht auf der Grundlage einer Biologie der Körper begründen, argumentieren Eckhouts Gemälde auf eine andere Weise: Sie ‚funktionieren‘, indem sie Wissen durch die scheinbar visuelle Evidenz der Körper produzieren. Nach diesem Verständnis sind kulturelle und geschlechtliche Differenzen nicht biologisch determiniert, sondern schlichtweg sichtbar. Was als evident erscheint, bedarf keiner weiteren Erörterung, da es durch den Augenschein belegt wird. Demzufolge imaginieren Eckhouts Gemälde Körper und Geschlecht als ‚natürliche‘ Kategorien und veranschaulichen eine Verschiebung hin zu einem Verständnis vom Körper als ontologische Kategorie. Die scheinbar offensichtlichen Unterschiede der Körper naturalisieren geschlechtliche und ethnische Differenzen und damit im Rahmen der Kolonisierung außereuropäischer Menschen verbundene Diskurse über ‚Wildheit‘ und ‚Zivilisation‘. Dies ist für die Zusammenschau aller vier Bildpaare von Bedeutung, die als eine Entwicklungsanthropologie von ‚Wildheit‘ zu ‚Zivilisation‘ lesbar sind. Sie reicht von den ‚unzivilisierten‘, kannibalischen *Tapuyas* über die angepassten, in die Kolonie integrierten *Tupi-Indianer* und afrikanischen Sklaven hin zu der europäisch-zivilisiert anmutenden *Mischbevölkerung*. Die Darstellungen konstruieren einen kulturellen Entwicklungsprozess, der verschiedene

14 Vgl. DAUM, *Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘*, S. 103 f.

15 Vgl. S. SCHÜLTING, *Wilde Frauen, fremde Welten. Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*, Reinbek bei Hamburg 1997, S. 85.

Stufen des ‚Fortschritts‘ hinsichtlich der Spezialisierung materieller, sozialer und wirtschaftlicher Aspekte vorführt.

### Kritik einer „Empirie des Auges“

Die zunehmende Bedeutung des Sehens als Erkenntnisweise lässt sich vor dem Hintergrund sich wandelnder Wissenssysteme erklären. Diesem Denkmodell zufolge ist die Renaissance durch ein Denken in Ähnlichkeiten zwischen den Dingen charakterisiert, das vom klassischen Zeitalter abgelöst wird, in dem die Repräsentation dominiert und das die Welt nach sichtbaren Merkmalen beschreibt und klassifiziert. Im Zuge dessen stehen nicht mehr Ähnlichkeiten im Vordergrund, sondern Konstruktionen von Identität und Differenz. So hat etwa Michel Foucault in *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (1966) die Historizität von Epistemen aufgezeigt.<sup>16</sup> Für die Betrachtung der *Kopenhagener Gemälde* spielt die von Foucault für das 17. und 18. Jahrhundert konstatierte Episteme der Repräsentation eine bedeutende Rolle, der zufolge „die Wahrheit [...] ihre Manifestation und ihre Zeichen in der evidenten und deutlichen Wahrnehmung“<sup>17</sup> findet. In Zusammenhang mit den „neuen Privilegien der Beobachtung“<sup>18</sup>, zu denen die Erfindung des Mikroskops, des Teleskops und die Entstehung der physikalischen Wissenschaften zählen, dominiert im 17. Jahrhundert der empirische Blick die Wissensproduktion. In diesem Kontext befasst sich Foucault ausführlich mit der Naturgeschichte, die „ein ganzes Gebiet der Empirizität gleichzeitig als *beschreibbar* und als *in Ordnung versetzbar*“<sup>19</sup> konstituiert und paradigmatisch für die Wissensproduktion im 17. Jahrhundert steht.<sup>19</sup>

An der niederländischen Bildproduktion des *Goldenen Zeitalters* lässt sich der besondere Stellenwert von Bildern für die zeitgenössische Wissensproduktion ablesen. Der Einführung von malerischer Inszenierung des Sichtbaren und dem Erwerb von Wissen hat sich Svetlana Alpers an Foucault anknüpfend in *The art of describing* (1983) gewidmet. In einem der holländischen Kartographie und Malerei gewidmetem Abschnitt betont sie, dass Bilder dem Erwerb von Wissen dienen: „Das Ziel der holländischen Maler war es, einen großen Teil an Wissen und Information über die Welt auf einer Bildfläche zu sammeln.“<sup>20</sup>

Diese Feststellung trifft auf die gesamte Bildproduktion unter Johann Moritz in Brasilien und nach seiner Rückkehr in die Niederlande zu. Ihre Aufgabe bestand darin, bisher nicht Gesehenes und Unbekanntes sichtbar zu machen sowie dessen Existenz und Andersartigkeit, aber auch Ähnlichkeiten darzustellen. Im

16 Vgl. M. FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1974, S. 25 ff.

17 FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge*, S. 89.

18 FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge*, S. 165.

19 FOUCAULT, *Die Ordnung der Dinge*, S. 204.

20 S. ALPERS, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1998, S. 219.

Kontext dieser Wissensproduktion und Dokumentation wird dem empirischen Blick und der Visualisierung des Gesehenen der Status des Objektiven zugeschrieben. So überträgt auch Alpers die von ihr für die Kartographie konstatierte Objektivität auf die niederländisch-brasilianische Bildproduktion und interpretiert diese als einen „einzigartigen Bildbericht über Brasilien“, der „einen kulturell vorurteilsfreien Blick auf das, was es in der Welt gibt,“ biete.<sup>21</sup>

Die positive Bewertung einer „Empirie des Auges“<sup>22</sup> übersieht jedoch, dass Bilder ‚Wirklichkeit‘ nicht ‚objektiv‘ abbilden, sondern immer von einer Partia- lität der Perspektive zeugen und an das „Privileg Blick“ gekoppelt sind.<sup>23</sup> Zwar war Eckhout tatsächlich in Brasilien, daraus lässt sich jedoch nicht ableiten, dass das von ihm Gemalte nur so und nicht anders dargestellt werden konnte. Der auf der Sichtbarkeit basierende Begründungsmodus überdeckt aufgrund seiner scheinbaren Augenscheinlichkeit die den Gemälden inhärenten Machtstruktu- ren.<sup>24</sup>

Einen wichtigen Beitrag dazu leistet die vermeintliche Objektivität des Blicks. Die gesamte im Rahmen der kurzen Kolonialherrschaft der Niederländer in Bra- silien entstandene Bildproduktion – seien dies Eckhouts Bilder, Landschaftsge- mälde von Frans Post, Karten oder naturgeschichtliche Illustrationen – zeichnet sich durch eine Praxis des Visuellen aus, die auf einer Objektivierungsstrategie basiert. Bezogen auf Eckhouts Darstellungen bedeutet dies, dass diese auf der Grundlage einer seriellen und formalen Vereinheitlichung zugunsten übergeord- neter Aussagen objektiviert werden. Repräsentationen in Trachtenbüchern ver- gleichbar zeigt Eckhout die Figuren in frontaler Ansicht, schildert indigene Trachten und Körperschmuck sowie die natürliche Umgebung. Der Eindruck von ‚Objektivität‘ stellt sich dabei durch die Verwendung eines standardisierten Bildrepertoires ein, das suggeriert, die Dargestellten würden in egalitärer Weise repräsentiert.

Auch die malerische Wiedergabe der Hautfarben korrespondiert mit der Ob- jektivierung der Dargestellten als Typen. Eckhout verwendet die Farbe zur Ge- staltung der Hautoberfläche sehr flächig und differenziert kaum zwischen Farbnuancen oder einzelnen Körperpartien. So ist etwa der Körper der *Tapuya- Indianerin* (Abb. 1) geringfügig plastisch modelliert und durchgängig in einem einheitlichen Farbton gehalten. Ähnlich verhält es sich etwa mit dem Rumpf des *Tupi-Indianers* (Farbabb. XIV), der sich wie eine ausgeschnittene Fläche vom differenzierter gemalten Wolkenhimmel im Hintergrund abhebt. Hier erzeugen nur einzeln auf den Oberkörper gesetzte Lichtpunkte Plastizität und evozieren die Vorstellung von Körperlichkeit. Diese Malweise ist nicht einem künstleri-

<sup>21</sup> ALPERS, *Kunst als Beschreibung*, S. 279.

<sup>22</sup> ALPERS, *Kunst als Beschreibung*, S. 274.

<sup>23</sup> Vgl. C. KRAVAGNA (Hrsg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997.

<sup>24</sup> In ähnlicher Weise interpretiert Tanja Michalsky die Landschaftsgemälde von Frans Post als kulturelle Einverleibung Brasiliens, die sich hinter der ‚neutralen‘ Beschrei- bung der Kolonie verberge. Vgl. T. MICHALSKY, *Horizontenerweiterung? Niederländi- sche Landschaft in Brasilien*, in: R. DÜRR (Hrsg.), *Expansionen in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2005, S. 382.



schen ‚Unvermögen‘ Eckhouts geschuldet, wie etwa die im Unterschied zur Haut nuanciert gemalten Wolken verdeutlichen. Die plakative Wiedergabe der Hautoberflächen lässt sich damit begründen, dass Eckhouts Interesse nicht in der detaillierten Schilderung der individuellen Beschaffenheit von Haut liegt. Im Hinblick auf das gesamte Bildensemble setzt er die Hautfarben schematisch voneinander ab. Diese Vorgehensweise erzielt den Effekt, dass die unterschiedlichen Hauttöne einer Farbpalette vergleichbar bestimmten Ethnien zugeordnet werden, wodurch sie diese systematisieren. Eckhouts ästhetische Inszenierung der Hautfarben besitzt einen Musterbuchcharakter, der bestimmten Ethnien eindeutige Hauttönungen zuordnet. Im Gegensatz zu Rubens stellt Eckhout nicht verschiedene Oberflächenstrukturen, einzelne Äderchen oder die Vielfalt der Farbtöne dar. Seine künstlerische Wiedergabe des menschlichen Inkarnats reduziert die Vielfarbigkeit der menschlichen Körperoberfläche auf für die unterschiedlichen Ethnien jeweils repräsentative Einheitsfarben. In dieser Logik bilden die Gemälde ein idealisiertes ‚Exemplar‘ einer Spezies ab, das der Verallgemeinerung, Kategorisierung und Produktion von Wissen über diese dient. Die Abgebildeten übernehmen die Funktion typisierter Belegobjekte und sind Pflanzen und Tieren vergleichbar der Naturgeschichte einverleibt.<sup>25</sup>

## Kolonialkulturelle Kontexte

Das Sehen als dominantes Paradigma der Wissensproduktion und der Erkenntnis kann am Beispiel der *Kopenhagener Gemälde* nicht losgelöst von den kolonialkulturellen Kontexten analysiert werden, in denen die Visualisierung körperlicher Differenzen eine neue Qualität gewinnt. Eckhouts Gemälde sind Bestandteil des kolonialen Diskurses und aktiv an der Wissensproduktion über die ‚Anderen‘ beteiligt. Dem Auftraggeber Johann Moritz ging es nicht ausschließlich um die Dokumentation der Bewohner der Kolonie sowie der dazugehörigen Flora und Fauna, sondern er verfolgte mit der ‚gemalten Kolonie‘ eine koloniale Bildpolitik. Im Unterschied zu einer Naturalisierung des Blicks muss daher das Sehen im Kontext politischer und kultureller Herrschaftsverhältnisse situiert werden.

Zum *Kopenhagener Gemäldezyklus* zählt kein Bildpaar, das die europäischen Kolonisatoren abbildet.<sup>26</sup> ‚Weiße‘ Menschen sind folglich nicht Gegenstand der Repräsentation und werden nicht der Ordnung nach Ethnizität und Geschlecht unterworfen. Sie befinden sich außerhalb dieser Ordnung und sind keine Objekte der Wissensproduktion. Die brasilianischen ‚Anderen‘ werden über ihre Körper definiert und sichtbar gemacht, während die Körper der Europäer unsichtbar bleiben. Nicht die ‚weißen‘ Körper sind Gegenstand der Klassifikation, sondern

25 Diesen Aspekt verstärken auch die zum Bildzyklus gehörenden Stilleben.

26 Vgl. F. OBERMEIER, *Indianerbilder aus Nordostbrasilien und die holländische Kolonialpolitik*, in: *Institut Martius-Staden Jahrbuch* 50 (2003), S. 176 und E. VAN DEN BOOGAART, *The slow progress of colonial civility. Indians in the pictorial record of Dutch Brazil 1637–1644*, in: CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS (Hrsg.), *La Imagen del Indio en la Europa Moderna*, Sevilla 1990, S. 403.

die ‚farbigen‘. Vollständig blendet Eckhout die europäischen Kolonisatoren aus dem Gemäldezyklus jedoch nicht aus, sie sind bzw. waren an zwei Stellen integriert. Zum einen war Johann Moritz selbst Bestandteil des Bildprogramms im heute verlorenen Gemälde *Johann Moritz umgeben von Indianern*<sup>27</sup>, zum anderen befinden sich im Hintergrund des Gemäldes *Tupi-Indianerin* (Farbabb. XIII) auf dem Balkon des Herrenhauses zwei europäische Figuren. Das Geschlecht dieser Miniaturen ist zwar nicht eindeutig bestimmbar, ihre helle Hautfarbe hingegen deutlich wahrzunehmen. Welche Funktion erfüllen die dargestellten Europäer in den Gemälden?

Johann Moritz ließ sich von Eckhout im Kreis der ihm untergebenen Indianer als erfolgreicher Generalgouverneur der Kolonie inszenieren, wobei ihm auch die übrigen Bildpaare untergeordnet waren.<sup>28</sup> Er erschien als der Beherrscher der verschiedenen Bevölkerungsgruppen und der in den Stillleben gezeigten natürlichen Ressourcen der Kolonie, die er für die Europäer fruchtbar machte. Indem er sich der Klassifikation entzog, wurde er selbst zur Norm, die nicht nach einer näheren Erörterung verlangt. Die beiden Staffagefiguren im Hintergrund des Gemäldes *Tupi-Indianerin* (Farbabb. XIII) verkörpern auf andere Weise das Gefälle zwischen Kolonisatoren und Kolonisierten: Sie kontrollieren die Arbeit der Indianer und Sklaven auf der Plantage durch ihre Blicke von der Veranda des Hauses aus, womit der Blick als Machtinstanz im Bild selbst inszeniert ist.<sup>29</sup>

### ‚Weiße‘ Blicke und blinde Flecken

Obwohl Johann Moritz im Unterschied zu den Bewohnern der Kolonie nicht Gegenstand der Klassifikation war, war er durch den Akt des Betrachtens und seine Positionierung vor den Gemälden Bestandteil der Bildfolge. Von diesem Standpunkt aus ist sein Blick als kolonisierend und klassifizierend beschreibbar. Auf diese Weise kommt Johann Moritz und den europäischen Betrachtern, für die die Gemälde konzipiert waren, die Macht des Klassifizierens zu. Ihr Blick ist nicht ‚neutral‘, sondern durch ihre Position definiert. Er dient der Kontrolle der ‚Anderen‘, über die durch diesen Herrschaft ausgeübt wird. Der machtvolle Blick des Auftraggebers bringt erst die ‚Anderen‘ als solche hervor.

Johann Moritz' Blick lässt sich als ein männlich-europäischer Blick charakterisieren, dessen unhinterfragter Bezugspunkt der normativ gesetzte ‚weiße‘ Kör-

---

27 Das querformatige Gemälde gehörte zur Schenkung von Johann Moritz an den dänischen König und verbrannte 1794.

28 Da keine Beschreibungen des Gemäldes *Johann Moritz umgeben von Indianern* erhalten sind, möchte ich keine weiteren Spekulationen über das Arrangement der Figuren anstellen.

29 Homi K. Bhabha verbindet das Sehen und gesehen Werden mit der Überwachung und dem Schautrieb. Ferner hebt er die Überwachung als eine zentrale Praxis des kolonialen Diskurses hervor, die die Kolonisierten sichtbar macht, während die Kolonisatoren unsichtbar bleiben. Vgl. H.K. BHABHA, *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000, S. 113.

per ist. Hierin artikuliert sich die enge Verknüpfung von Ethnizität und Geschlecht, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit sowie Wissen und Macht. Die scheinbare Neutralität des Blicks ist eng mit der Unsichtbarkeit der ‚weißen‘ Hautfarbe der europäischen Kolonisatoren verknüpft.<sup>30</sup> Wie Viktoria Schmidt-Linsenhoff treffend bemerkt, fungiert ihre Hautfarbe als „die bedeutungstiftende Norm außerhalb der Bildfolge, sie markiert den Höhepunkt der Zivilisation“.<sup>31</sup> Wurde ‚Weißsein‘/*whiteness* als sozio-kulturelle Konstruktion lange von der Forschung ignoriert, hat etwa der Filmwissenschaftler Richard Dyer ‚Weißsein‘ als ethnische Konstruktion in den Blickpunkt gerückt.<sup>32</sup>

Entscheidend ist im Hinblick auf Eckhouts Gemälde die Unsichtbarkeit der ‚weißen‘ Hautfarbe, die sich vor der Folie der im Gemäldezyklus definierten Hautfarben konstituiert. In diesem Zusammenhang besetzt Johann Moritz „die privilegierte Position des unmarkierten Blicks im Feld der Visualität, die die Macht verleiht, abzubilden, zu definieren und zu klassifizieren ohne selbst abgebildet, definiert oder klassifiziert zu werden“.<sup>33</sup> Über den Blick konstruieren die Gemälde ein Herrschaftsverhältnis, das sich zwischen den europäischen Betrachtern und den in Form ‚ethnographischer Typenporträts‘ fixierten ‚Anderen‘ entspannt. Dieses Machtverhältnis zeugt von einer patriarchalen und hegemonialen Struktur, die in der Konstruktion ethnisch und geschlechtlich markierter Paare deutlich hervortritt. Habe ich zuvor die Sichtbarkeit als zentrales Merkmal der Konstruktion kultureller Differenz betont, tritt hier die Bedeutung der Unsichtbarkeit für die Sichtbarmachung hervor: „Wer als Spezialist für die Kategorisierung von Menschen anhand äußerer Kennzeichen auftritt, muss sich selbst als außerhalb dieser Kategorien präsentieren, als ungefärbt, unmarkiert.“<sup>34</sup>

Die „Macht des Visuellen“ artikuliert sich folglich nicht ausschließlich in dem, was sichtbar ist bzw. gemacht wird, sondern gleichermaßen in dem, was unsichtbar bleibt. Die Reflexion solcher Leerstellen eröffnet neue Sichtweisen auf das Dargestellte, die kritische Lesarten zulassen. Die Berücksichtigung des

---

30 Auf diesen Zusammenhang hat beispielsweise Claudia Benthien hingewiesen: „Genauso wie der europäische Blick lange Zeit kulturhistorisch als ‚neutral‘ aufgefasst wurde, wird die ‚weiße‘ Haut immer noch als Insignifikante verstanden, die daher auch nicht als Konstrukt gilt“, in: C. BENTHIEN, *Haut. Literaturgeschichte, Körperbilder, Grenzdiskurse*, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 181.

31 V. SCHMIDT-LINSEHOFF, *Rhetorik der Hautfarben. Albert Eckhouts Brasilien-Bilder*, in: S. BURGHARTZ (Hrsg.), *Berichten, Erzählen, Beherrschen. Wahrnehmung und Repräsentation in der frühen Kolonialgeschichte Europas*, Frankfurt am Main 2003, S. 289.

32 Vgl. R. DYER, *White*, London 1997. Gegenwärtig thematisieren die critical whiteness studies die Kritik an und die Dekonstruktion von normativen Konzeptionen von ‚Weißsein‘/*whiteness*. Vgl. zum Beispiel E. WOLLRAD, *Weißsein im Widerspruch. Feministische Perspektiven auf Rassismus, Kultur und Religion*, Königstein 2005.

33 SCHMIDT-LINSEHOFF, *Rhetorik der Hautfarben*, S. 294.

34 GROEBNER, *Haben Hautfarben eine Geschichte?*, S. 16. Ähnliches konstatiert Eske Wollrad im Hinblick auf die Kategorie ‚weiß‘: „In Bezug auf das Paradigma ‚Rasse‘ gilt Weißsein als ‚aparadigmatisch‘ – es ist kategorial ausradiert“, in: WOLLRAD, *Weißsein im Widerspruch*, S. 125.

blinden Flecks legt koloniale Machtverhältnisse offen, die zeitgenössische Herrschaftsverhältnisse stabilisieren. Bezogen auf Eckhouts Gemäldezyklus bedeutet dies, dass die Repräsentationen der ‚anderen‘ Körper die europäische koloniale Identität konstituieren. Die europäische Kultur bildet den unsichtbaren Bezugspunkt, an dem die übrigen Kulturen gemessen werden. Als Auftraggeber besaß Johann Moritz das Privileg der Wissensproduktion über die Kolonisierten, die keinen Anteil an der Repräsentation ihrer kulturellen Alterität hatten. Er hatte das „Privileg des Blicks“ inne, das die Macht verleiht, Alterität zu definieren und zu kontrollieren, wohingegen die Abgebildeten zu Objekten dieses Blicks degradiert sind.

Indem die *Kopenhagener Gemälde* auf der Grundlage einer Evidenz des Sichtbaren argumentieren und die Kategorien Ethnizität und Geschlecht zu den zentralen Ordnungs- und Klassifikationskategorien erheben, leisten sie einen Beitrag zur Naturalisierung der qualitativen Differenz der Ethnien und Geschlechter. Die gemalten Körper belegen in ihrer vorgeblich visuellen Offenkundigkeit die grundlegende Andersartigkeit der Dargestellten und bilden damit das Fundament der Wissensproduktion über die ‚Anderen‘. Eckhouts Gemälde sind zwar an der Schwelle zum Rassismus der Aufklärung entstanden, sie entwerfen im Unterschied zu diesem aber keine stringent aufgebaute ‚rassenbiologische‘ Hierarchie, die die ‚barbarischen‘ und ‚wilden‘ Schwarzen an der niedrigsten und die ‚zivilisierten‘ Europäer an der höchsten Stelle positioniert.

Neben den klassifizierenden und abwertenden Aspekten gilt es, die von den Gemälden ausgehende Faszinationskraft zu betonen. Eckhouts lebensgroße Darstellungen der Bewohner Brasiliens und die von ihnen thematisierte ethnische und kulturelle Vielfalt sind in der Malerei des ‚Goldenen Zeitalters‘ singulär. Sie visualisieren verschiedene Grade kultureller Alterität, die Differenz vordergründig anerkennen. Der *Kopenhagener Gemäldezyklus* bildet Johann Moritz’ Idealvorstellung der Kolonie ab. Die Gemälde zeichnen sich durch die Aufwertung der dargestellten Figuren durch das monumentale Format aus. Außerdem zeigen die einzelnen Bilder keine Zerrbilder des ‚Fremden‘, sondern scheinbar positive Repräsentationen. Dies zeigt sich beispielsweise daran, dass Eckhout die Schönheit der schwarzen Körper im Bildpaar der *Afrikaner* kulturell relativistisch anerkennt (Farbabb. XV–XVI). So sind die Gesichter der afrikanischen Figuren idealisiert und zeugen nicht von der seitens der Europäer imaginierten ‚Monstrosität‘ afrikanischer Menschen. Die wohlproportionierten muskulösen Körper und die selbstsicheren Posen lassen keine Rückschlüsse auf eine kulturelle Unterwerfung durch die europäischen Kolonisatoren zu.

Diese tendenzielle Würdigung der Bewohner der Kolonie macht den Gemäldezyklus als alternatives und transkulturelles Gesellschaftsmodell lesbar. Dieser antizipiert das Ideal einer „ethnischen Demokratie“, das Gilberto Freyre im 20. Jahrhundert feiern sollte.<sup>35</sup> Dieser Entwurf lässt sich mit dem historischen Kontext verbinden: Johann Moritz’ Regentschaft in Brasilien basierte mit Aus-

---

35 Vgl. G. FREYRE, *Herrenhaus und Sklavenhütte. Ein Bild der brasilianischen Gesellschaft*, Stuttgart 1982.

nahme des Sklavenhandels nicht ausschließlich auf der Anwendung von Gewalt, sondern war durch eine Politik der ‚rassischen‘ und religiösen Toleranz gekennzeichnet. Seine Zeit als Generalgouverneur der Kolonie lässt sich als Versuch beschreiben, in Brasilien eine multikulturelle und multireligiöse Gesellschaft zu realisieren.<sup>36</sup> Er gewährte Katholiken und Juden Religionsfreiheit und ließ gegenüber den indigenen Indianern eine Politik der Toleranz walten. Den utopischen Charakter der Kolonie spiegeln auch die *Kopenhagener Gemälde*: Sie artikulieren die Möglichkeit eines kolonialen Gegendiskurses in der Malerei, der kulturelle Differenz anerkennt und die verschiedenen Bevölkerungsgruppen als integrale Bestandteile der Kolonie würdigt.

Trotz der positiven Inszenierung schreiben die Gemälde die Dichotomie zwischen den Kolonisierten und den Kolonisatoren erneut fest. Zwar werden die Kolonisierten in ihrer kulturellen Vielfalt differenziert wahrgenommen, doch thematisieren alle vier Bildpaare zugleich verschiedene Stufen der Abweichung von der unsichtbaren Norm der europäischen Kolonisatoren, die sich an der Spitze der Kolonie imaginieren. Die Beziehungen zwischen Johann Moritz bzw. den europäischen Kolonisatoren und den nicht-europäischen Bevölkerungsgruppen waren nicht egalitär – auch wenn der Gemäldezyklus die Idee einer Integration aller ethnischen Gruppen vor Augen zu führen scheint.

Der von Eckhout gemalten brasilianischen Heterogenität liegt ein Herrschaftsverhältnis zugrunde, das eine koloniale Bildpolitik hervorbringt. So ordnen die Bildpaare die verschiedenen Bevölkerungsgruppen der Kolonie der europäischen Systematisierung der Natur unter. Derart fungieren sie als Medium der Aneignung und veranschaulichen die Tendenz der europäischen Kolonisatoren und Naturforscher, ‚andere‘ Kulturen im Bild zu sammeln. Die Gemälde konstruieren eine kulturelle Hierarchie, an der verschiedene Grade von ‚Zivilisation‘ ablesbar sind. Damit erhält der Bildzyklus die koloniale Hierarchie aufrecht, an deren Spitze der nicht abgebildete, weiße, männliche Kolonisator steht.

Bedeutsam ist, dass der Naturalismus von Eckhouts Malerei die in den Gemälden inszenierten Konstruktionen von Fremdheit und die damit verbundene Hierarchisierung als Abbild einer ‚natürlichen‘ Ordnung erscheinen lässt. Der *Kopenhagener Gemäldezyklus* besitzt keine rein dokumentarische Funktion, sondern war konstitutiver Bestandteil der kolonialen Wissensproduktion unter Johann Moritz. Das bis heute die Eckhout-Forschung dominierende Lob der Gemälde als ‚authentische‘ Darstellungen der brasilianischen Bevölkerungsgruppen schreibt die hegemoniale Vormachtstellung und den Anspruch der Europäer auf die Wissensproduktion über die ‚Anderen‘ unhinterfragt fort. Aus postkolonialer Perspektive betrachtet konstruieren die Gemälde eine ethnische und geschlechtliche Typologie, die das Resultat eines kolonisierenden Blicks auf Brasilien ist.

---

36 Vgl. DAUM, *Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘*, S. 104.



# Techniken des Visuellen





*Karin Leonhard*

## Weißer Erde. Blume. Frucht Zur Kultivierung von Farbe im barocken Stilleben

„Indem die Alten die Farbe als ein nicht nur an sich Bewegliches und Flüchtliges ansehen, sondern auch ein Vorgefühl der Steigerung und des Rückganges haben: so bedienen sie sich, wenn sie von den Farben reden, auch solcher Ausdrücke, welche diese Anschauung andeuten. Sie lassen das Gelbe röteln, weil es in seiner Steigerung zum Roten führt, oder das Rote gelblich, indem es sich oft zu diesem seinen Ursprunge zurück neigt.“

(Goethe, Zur Farbenlehre)

Das Blumenbouquet (Abb. 1, Farbabb. XVII) birst vor Farbenpracht: Zartrosa Rosen, langstielige gelbe Nelken, rote Anemonen sowie eine weiße Schneeballblüte umrahmen zwei Sonnenblumen mit jeweils dunkler und heller Mitte; gelbe Lilien- und blaue Windenblüten setzen zusätzliche Farbakzente. Mehrmals taucht die Passionsblume aus dem Dunkel auf; man kann sie zunächst kaum ausmachen, doch ist ihre Anwesenheit im barocken Stilleben eigentlich immer bedeutungsvoll. Tief unten auf dem Boden, verborgen in Schatten, erkennt man noch die Umrisse einer Veilchenpflanze. Die Zusammenstellung macht Sinn; man hat das Gefühl, dass der Strauß äußerst bewusst arrangiert worden ist: Die Wahl von Nelken und Anemonen, zusammen mit den vielen anderen Blüten des Gestecks, folgt einer etablierten Blumensymbolik und entwickelt sich so zu einer Anspielung auf die christliche Inkarnations- und Passionsgeschichte. Allerdings, und das ist wichtig festzustellen, ist sie im Farbenrausch des Bildes (buchstäblich) aufgegangen. Denn das Gemälde ist überwältigend; es zwingt uns, an einem ästhetischen Erlebnis teilzunehmen.

Karel van Vogelaer war einer der großen Vertreter des spätbarocken Stillebens in Rom. In Maastricht geboren, ließ er sich um 1675 in Rom nieder und etablierte sich als Maler von großformatigen Blumenstücken in der Manier Mario Nuzzis (genannt Mario de' Fiori) und Paolo Porporas – bald schon erhielt er deshalb den Beinamen Carlo de' Fiori. Seine *Metallvase mit Blumen*, in den 1680er Jahren gemalt, ist ein prächtiges Exempel seines römischen Stils, erkennbar an dem kräftigen, kompakten Pinselstrich und einem glühenden Farbauftrag, in dem die Blumen aus dem dunklen Hintergrund nach vorne zu drängen scheinen.



Abb. 1: KAREL VAN VOGELAER  
genannt CARLO DE' FIORI,  
*Metallvase mit Blumen*,  
ca. 1680

Es ist eines der Beispiele, an dem ich im Folgenden einige mögliche Implikationen barocker Farbtheorien im Stilleben diskutieren möchte. Andere stammen aus dem Umkreis Bartolomeo Bimbis und Mario Nuzzis, vor allem aber der niederländischen Malerschulen des 17. Jahrhunderts. Ebenso sehr wie die flämischen Blumenstücke der ersten Hälfte des Jahrhunderts die italienische Stillebenproduktion stimulierten, fühlten sich viele niederländische Maler seit den 1650er Jahren von der italienischen Kunst der *natura morta*, vor allem den römischen und florentinischen Varianten, angezogen. Es ist daher kein Zufall, dass De Lairese 1707 sowohl Mario Nuzzi wie Simon Verelst zu den beiden avanciertesten Stillebenmalern seiner Zeit erklärte.<sup>1</sup> Letzterem werden wir noch einmal begegnen.

Vogelaers Blumenstück breitet das gesamte Spektrum der Regenbogenfarben über der Leinwandfläche aus. Der Himmel ist durchtränkt von blauem und rotem Licht, das so dicht und materiell anmutet, dass es zugleich das Gefühl feuchter

1 G. DE LAIRESSE, *Groot Schilderboek. Waar in de Schilderkonst in al haar deelen grondig werd onderwezen*, Haarlem 1740<sup>2</sup> (Amsterdam 1707); hier zitiert nach der deutschen Ausgabe: G. DE LAIRESSE, *Großes Mahler-Buch*, Nürnberg 1784, Buch XII, S. 380. Verelst wird als Krönung der Stillebenmalerei bezeichnet; Mario Nuzzi wird neben Daniel Seghers und De Heem genannt.

Farbe erweckt. Näher am Boden dunkeln die Farben ein und formen so eine substantielle Basis für die schwere Metallvase. Dabei ist es interessant zu sehen, wie der Maler die Farben ineinander vertrieben hat und sie nun stufenweise von Rot- zu Blau- und weiter zu dunklen Brauntönen übergehen. Die stärkste Helligkeit konzentriert sich in der Mitte, so dass sich das Bouquet nach vorne hin zu wölben bzw. den gesamten Bildraum zu kurvieren scheint. Wir kennen diese Art der farbigen Raumbehandlung in der niederländischen Kunsttheorie unter dem Namen ‚houding‘, einem Begriff, der von Hoogstraten und von De Lairese stark gemacht wurde, indem sie ihm beide ganze Kapitel ihrer Abhandlungen gewidmet haben.<sup>2</sup> Aber im Gegensatz zur Farbperspektive, die den Bildraum in die Tiefe öffnet, ist hier etwas ganz Anderes gemeint, denn die Kraft und Materialität der Farbe drängt nach vorne, zum Betrachter. Andererseits haben wir es in beiden Fällen mit dem Versuch zu tun, die weiße Fläche der Leinwand durch den Gebrauch von Farbe zu transzendieren.

## Weiße Erde

Innerhalb der Geschichte der Farbtheorie reichte der Einfluss antiker Modelle, vor allem des Aristoteles, weit in die Frühe Neuzeit hinein. Neben ihm finden wir in den farbtheoretischen und naturphilosophischen Schriften des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts vor allem Spuren von Empedokles, Demokrit, Plato, Avicenna und Alhazen. Der griechische Text *De coloribus (Peri Chromaton)* aber, den man zuerst Aristoteles und dann Theophrast oder Strato zuschrieb, doch wahrscheinlich von einem anonymen Mitglied der peripatetischen Schule verfasst wurde, gehört zu den einflussreichsten farbtheoretischen Schriften. Bis ins 17. Jahrhundert hinein wurde er stark rezipiert, denn es gibt zwei mittelalterliche lateinische Übersetzungen, bekannt als *Translatio Vetus* und *Translatio Vulgata*, sowie eine dritte, aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammende Übertragung durch Caelius Calcagnini von Ferrara.<sup>3</sup> *De coloribus* beginnt mit folgendem rätselhaften Passus: „Die einfachsten unter den Farben korrelieren den Elementen wie dem Feuer, der Luft, dem Wasser und der Erde. Luft nämlich und Wasser sind an sich von Natur aus weiß, das Feuer aber und die Sonne gelb. Auch die Erde ist von Natur aus weiß. Infolge von Einfärbung erscheint sie aber vielfarbig“ (*Col.* 791a 1–5).

Wie haben wir ihn zu verstehen? Ich nehme das Zitat zum Ausgangspunkt, um mich im Folgenden dem Verhältnis von physikalischer Realität und Farbwahrnehmung zu widmen und zu fragen, welche Rolle der Farbe in der Konstituierung von Sichtbarkeit zugeschrieben wird. Tatsächlich werde ich mit der antiken Vorstellung einer anfänglich ‚weißen Welt‘ beginnen und mit einer ähnlich farblosen Konzeption des 17. Jahrhunderts aufhören – mich beide Male an der

2 Weiterführend: P. TAYLOR, *The Concept of Houding in Dutch Art Theory*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 55 (1992), S. 210–232.

3 Vgl. H. B. GOTTSCHALK, *The De Coloribus and its Authors*, in: *Hermes* 92 (1964), S. 59.

Grenze zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit bewegend, aber unter gänzlich veränderten Vorzeichen. Irgendwann war in der barocken Farbdiskussion der Punkt erreicht, an dem die Vorstellung, Farbe sei eine inhärente Qualität von Körpern, von jener abgelöst wurde, die Farbe als das Ergebnis der Interaktion von Licht und materiellen Oberflächen verstehen wollte. Das antike Konzept einer ‚weißen Welt‘ jedoch war unwiderruflich an die Doktrin der vier Elemente gebunden gewesen, und diese war auch im 17. Jahrhundert noch lange Zeit gültig. Wenn wir dagegen in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bei den mit dem Mikroskop bewaffneten Naturwissenschaftlern auf eine ähnlich klingende Lehre von einer ‚farblosen Welt‘ stoßen, sollten wir vor allem auf die Verschiebungen und Differenzen zwischen den beiden Vorstellungen achten, denn jetzt ist Farbe keine Eigenschaft der Substanzen mehr, und wo es einmal eine substantielle Weiße als Grundeigenschaft der Elemente gab, finden wir nun allenfalls eine form- und qualitätslose Kristallstruktur als Erklärungsmodell. Dennoch haben sie etwas gemein: Sie meditieren über den Gedanken, dass durch Farbunterschiede und -veränderungen zugleich die inneren Eigenschaften der Materie sichtbar werden. Der Moment, in dem sich Farbe verändert und in eine andere übergeht, ist deshalb von größtem Interesse.

## Farben und Elemente

Wir haben es vor allem Theophrasts kritischer Zusammenfassung antiker Lehrmeinungen zur Wahrnehmung in *De sensibus* zu verdanken, dass sich einige atomistische Angaben zur Farbmischung erhalten haben. „Mischt man Rot mit Weiß ergibt sich ein Gelbgrün und kein Schwarz“ heißt es beispielsweise bei Demokrit (*Sens.* 78). Und weiter, mindestens ebenso unerklärlich: „Dunkelgrün mischt sich aus Scharlachrot und Dunkelblau, oder aber aus Gelbgrün und ein bisschen Scharlachrot“ (*Sens.* 77). Im *Timaios* gibt Platon außerdem an, dass „das Leuchtende ferner mit Rot und Weiß vermischt das Gelbe“ erzeuge, und „Rot mit Schwarz und Weiß vermischt die Purpurfarbe“ sowie „Braunrot und Schwarz die Lauchfarbe“ ergebe (*Tim.* 67d–68c). – Was die Farbtheorie antiker Autoren betrifft, herrschte innerhalb der Kunst- und Philosophiegeschichte frühe Ratlosigkeit. Versuche, sie nach dem Vorbild der Malerei als Theorie von Pigmentmischungen zu erklären, schlugen fehl – die antiken Farberklärungen konnten nicht annähernd mit der empirischen Wirklichkeit in Verbindung gebracht werden.<sup>4</sup>

---

4 Wiedergegeben nach P. STRUYCKEN, *Enkele Oudgriekse denkbeelden over kleur*, in: R. FERWERDA/P. STRUYCKEN (Hrsg.), *Aristoteles' Over kleuren*, Budel 2001, S. 97–163; ins Englische übersetzt: DERS., *Colour Mixtures According to Democritus and Plato*, in: *Mnemosyne*, Fourth Series, Bd. 56, Fasc. 3 (2003), S. 273–305, hier: S. 287 u. S. 291. W. KRANZ, *Die ältesten Farbenlehren der Griechen*, in: *Hermes* 47 (1912), S. 126–140, repr. in: E. VOGT (Hrsg.), *Studien zur antiken Literatur und ihrem Fortwirken*. Kleine Schriften, Heidelberg 1967, S. 247–257.

Auf diesem Weg war die Diskussion ins Stocken geraten. Umso interessanter ist nun der Neuansatz einiger Philosophiehistoriker, die sich der Frage nach den antiken Mischfarben noch einmal annahmen und ganz andere Schlussfolgerungen zogen.<sup>5</sup> In Rückbezug auf eine ältere Studie von Walter Kranz hatte man sich eine Stelle im pseudo-aristotelischen Text zu Herzen genommen, die verschieden übersetzt worden war.<sup>6</sup> Kranz hatte bereits versucht, die Farbtheorien dementsprechend aufzuschlüsseln, war aber über erste Vergleiche nicht hinausgekommen. In letzter Zeit hat man sich dieser Deutung wieder angenommen und das Problem noch einmal aufgerollt. Die derart eingebrachte These heißt: Antike Farbtheorien beziehen sich nahezu ausschließlich auf farbige Naturphänomene und nicht auf Pigmentmischungen wie in der Malerei. Vielmehr ist Farbe ein sichtbares Ergebnis der Einwirkung des Sonnenlichts auf die substantiellen Dinge selbst, die sich in der Wärme farbiger verändern. In einer groben Einteilung nämlich kann man in der antiken Theorie mindestens drei unterschiedliche Gebiete ausmachen, auf denen über Farbentstehung und -mischung diskutiert wurde – Farbe, wie sie von Malern verwendet wird (Pigmentmischung), Farbe, wie sie in der Natur entsteht (chemisch<sup>7</sup>), sowie Regenbogen- und Schillerfarben (physisch<sup>8</sup>).

Umso wichtiger ist es festzustellen, dass wir in der pseudo-aristotelischen Schrift *De coloribus* eine andere Farbvorstellung und -erklärung vorfinden als in Aristoteles' *De meteorologica*. John Gage hat ganz richtig bemerkt, dass „the technical literature, from the Peripatetic *De coloribus* of the fourth century B.C. to the *Onomastikon* of Julius Pollux, compiled in the second century A.D., laid particular emphasis on this color change.“<sup>9</sup> Gemeint ist die photochemisch hervorgerufene Farbveränderung in der Natur, d.h. ein biologisches Farbkonzept, eingebunden in die Diskussion um Wachstums-, Reife- und Alterungsprozesse in der Natur – als da zum Beispiel wären: die Farbveränderung von reifenden Früchten, aber auch die Erklärung der unterschiedlichen Haarfarbe von jungen und älteren Menschen, die schillernden Farben von Vogelfedern, die Fellfarbe von Tieren, etc. Diese Beobachtungen, die durchwegs empirisch sind, werden mit den farbigen Himmelserscheinungen zusammengebracht und zusammen verhandelt, und daraus setzt sich die Farbenlehre bis in die Frühe Neuzeit zusammen (d.h. aus photochemischen Beobachtungen; die Farben werden nur in seltenen Fällen als Pigment und nur ansatzweise, wie im Fall des Regenbogens, als Ergebnis der Lichtreflexion von spiegelnden Oberflächen verstanden). Ein solches photochemisches Konzept müssen wir von nun an zur Deutung antiker und frühneuzeitlicher Farbbegriffe hinzuziehen; das ist bislang zu wenig getan worden.

---

5 FERWERDA/STRUYCKEN, *Aristoteles' Over kleuren*, S. 97–163.

6 Es handelt sich um *Col.* 792b 16–20.

7 In den mittelalterlichen Kommentaren *colores proprii* oder *veri* genannt.

8 In den mittelalterlichen Kommentaren *colores apparentes* genannt.

9 J. GAGE, *Colour in History: Relative and Absolute*, in: *Art History* (1978), S. 106. Vgl. zudem J. GAVEL: *Colour: A study of its position in the art theory of the Quattro- and Cinquecento*, Stockholm 1979, S. 34–36.

Nun zur detaillierteren Ausführung. Ich beginne mit dem Grundfarbenmodell der Antike, das den mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Überlegungen als farbtheoretische Voraussetzung diente. Parmenides eröffnet den Reigen der Diskussion, indem er zwei Elemente – Feuer bzw. Licht und die Nacht bzw. Dunkelheit – als sogenannte basale ‚Farben‘ einführt und mit Schwarz und Weiß assoziiert. Alle weiteren Farben ergeben sich aus dem Zusammenspiel der beiden Elemente, die wiederum mit den qualitativen Oppositionen von heiß und kalt sowie von trocken und feucht zusammenfallen. Demokrit schließt mit seiner Farbtheorie an dieses Oppositionspaar an, d.h. seine ‚Farbpalette‘ besteht aus Weiß (λευκόν, *leukon*) und Schwarz (μέλαν, *melan*) als den beiden Grundfarben, doch ist sie jetzt um ein weiteres Oppositionspaar, nämlich um Rot (ἐρυθρόν, *erythron*) und Hellgrün bzw. Gelbgrün (χλωρόν, *chlōron*) ergänzt.

Betrachten wir weiter Platons Umgang mit den vier Elementen im *Timaios*, mit denen er die Zusammensetzung des Weltgebäudes erklärt. Aus den Kombinationen von Feuer, Wasser, Luft und Erde lassen sich ihm zufolge alle physikalischen Realitäten herstellen, wobei die Elemente wiederum in kleine triangel-förmige Splitter zerteilt werden können – auf diese Weise werden sie untereinander überhaupt erst mischbar.<sup>10</sup> Für beide, für Demokrit wie Platon, erscheint Farbe als die Manifestation der Elemente bzw. ihrer unterschiedlichen Interaktion in der organischen und anorganischen Natur. Das von der Sonne ausgehende Licht bzw. die darin verankerte Wärme sollen ebenfalls auf diese Weise verstanden werden. Wird in den Traktaten von Weiß gesprochen, so meint man also keine physische Farbe im Sinne gebundener Pigmente, sondern das Grundelement Licht oder Feuer, das – Trockenheit und Wärme transportierend – dem kosmischen Prinzip der Dunkelheit bzw. Feuchtigkeit gegenübergestellt wird. Dem Weiß am nächsten verwandt ist das Gelb, beide Farben werden aufgrund der gemeinsamen Assoziation mit Tag bzw. Tageslicht teilweise austauschbar.

Beide, Demokrit wie Platon, behaupten – was ungemein folgenreich ist –, dass alle anderen Farben aus den von ihnen aufgestellten Grundfarben ausgehen, d.h. aus ihnen zusammengesetzt werden können. Innerhalb der Forschung hatte eben diese Behauptung zu Verwirrung geführt, weil sich die beiden Grundfarben Weiß und Schwarz, als Pigmentfarben verstanden, zwar in eine ganze Reihe von Grautöne überführen lassen, nicht aber in Buntfarben wie Rot, Violett oder Grün. Demokrits Vierfarben erklären sich aus den unterschiedlich zusammengesetzten Formen der an sich farblosen Atome. Jenes Gelbgrün (*chlōron*) beispielsweise, auf das man als eigenständige Farbe erstmals bei Demokrit stößt und das man genau genommen mit Hellgrün oder Gelbgrün übersetzen müsste, verweist in seinem System auf eine bestimmte Atomstruktur, wie sie vor allem junge Vegetation aufweist – d.h. sie erhält in seinem Konzept die Assoziation mit keimendem Grün, das erst noch reifen muss, um dann im Weiteren tiefgrün zu werden.

---

10 Plato stellt ihnen die regelmäßigen geometrischen Körper: Tetraeder (Feuer), Oktaeder (Luft), Ikosaeder (Wasser) und Kubus (Erde) zur Seite. Die Kristallogie des 17. Jahrhunderts wird darauf zurückgreifen.

Aristoteles wiederum hatte in seiner *Meteorologie* und in *De sensu et sensibilibus* die Farbenpalette entscheidend erweitert. In *Met.* 374b 31–375a 1 gibt Aristoteles für den Regenbogen drei Hauptfarben (Purpurrot (φοινικοῦν, *phoinikoun*), Grün (πράσινον, *prasinon*) und Dunkelblau/Violett (ἀλουργόν, *halourgon*)) an, erwähnt aber an anderer Stelle als Übergangsfarbe Gelb/Orange (ξανθόν, *xanthon*) (*Met.* 372a 2–9). In *Sens.* 442a 20–25 unterscheidet er zwischen drei Stufen der Farbmischung, und die primäre besteht bei ihm ebenfalls aus dem bekannten Oppositionspaar von Weiß und Schwarz. Auf einer sekundären Stufe wird dieses in verschiedenen Proportionen gemischt, so dass sich daraus die Farben Hellgelb, Karmesinrot, Purpur, Grün und Dunkelblau ergeben – zusammen mit Weiß und Schwarz kommt Aristoteles nun auf sieben Farben. Alle weiteren Farbtöne sind Ergebnisse einer nochmaligen Mischung dieser Farben; diese siedelt er auf einer tertiären Seinsstufe an. Wir dürfen uns durch die Ähnlichkeit der sieben aristotelischen Hauptfarben mit dem Spektrum des Regenbogens allerdings nicht täuschen lassen: Sie sind zwar unter anderem anhand der Beobachtung des Regenbogens entwickelt worden, aber sie entsprechen nicht den Spektralfarben im modernen Sinne. Aristoteles erklärt sie als Übergangsphänomene des weißen Lichts, wenn dieses in ein graduell sich eintrübendes Medium (hier die Luft) eintritt.

Nun wissen wir, dass neben Aristoteles' *Meteorologie* und seiner Abhandlung *De sensu et sensibilibus* sowie Theophrasts einflussreicher Schrift *De sensibus* in Mittelalter und Früher Neuzeit eben auch die pseudo-aristotelische Schrift *De coloribus* ausgiebig rezipiert wurde, in der eine Beschreibung der Entstehung der Farben als Ergebnis der Interaktion der vier Elemente Erde, Feuer, Luft und Wasser geliefert wird. Darin gibt es eine Besonderheit, denn, anders als bei Demokrit, werden nur drei der insgesamt vier Elemente in ihrem unvermischten Zustand als ‚weiß‘ beschrieben (*Col.* 791a 1–5). In den nächsten Zeilen erklärt der Autor, dass eine gewisse Feuchtigkeit, die mit der Farbe Schwarz in Beziehung gesetzt wird, das Einfärben bewirkt, sich also auf diese Weise trockene Helligkeit und feuchte Dunkelheit mischen, und die Stoffe dadurch ihre Farbigkeit erhalten. Die vielfarbige Welt wird in einer Transformation der ursprünglich farblosen bzw. weißfarbigen Elemente, d.h. durch das befruchtende Dazukommen von (gelber) Wärme einerseits und (schwarzer) Feuchtigkeit andererseits hervorgebracht. In ihrem Urzustand besaß die physische Welt nur eine potentielle farbige Sichtbarkeit, die mit dem Eintritt der beiden Entitäten Hell/Dunkel aktualisiert wurde bzw. sich seitdem aus ihnen speist. Es ist noch immer in diesem Sinn, wenn De Lairese 1707 in seinem *Schilderboek* vermerkt: „Weiss und Schwarz werden nicht unter die Couleuren gerechnet, sondern allein Vermögende genannt; aus Ursache, weil die andern [Farben] ohne deren Beyhülfe nicht wirken können. Diese erstbenannte Couleuren haben auch ihre Sinnesbedeutungen, und besondere Eigenschaften. Das Weiße wird insgemein vor das Licht, und das Schwarze vor die Finsternis behalten.“<sup>11</sup>

11 G. DE LAIRESSE, *Schilderboek*, Buch IV, S. 42. Lairese hat die alte Vorstellung jedoch bereits mit dem moderneren Konzept von den drei Primärfarben Gelb, Rot, Blau

## Purpurrot und Lauchgrün

Purpur beispielsweise entsteht im Übergang von Tag zu Nacht, wenn das Licht schwächer wird und sich mit Dunkelheit verbindet – d.h. aus einer Mischung von Weiß und Schwarz (trocken/feucht, zunehmende Feuchtigkeit). Auf der Palette der Maler hätte sich bei einer solchen Mischung ein ganz anderes Resultat ergeben; wir hätten Grau statt Purpur erhalten. Farben aber sind für Aristoteles ebenso wie für Platon oder Demokrit Ergebnisse der ewigen Transformation der Elemente, Resultat eines unendlichen natürlichen Prozesses aus Werden und Vergehen (vgl. Arist. *De generatione et corruptione*), und auf diese Weise müssen wir ihre Angaben im Weiteren lesen. Purpur erklärt sich demnach als Übergangsfarbe des Sonnenlichts, wenn es in eine sich verdickende, feuchtere und erkaltende Atmosphäre tritt bzw. vice versa, z.B. wenn ein schwarzer Körper (wie Kohle, Eisen etc.) zum Glühen gebracht wird: „Deshalb ergibt ein schattiges Schwarz mit Licht gemischt eine rote Farbe. Denn wir beobachten, dass Schwarz, das sich mit dem Licht der Sonne oder dem vom Feuer mischt, stets rot wird. Auch wandeln sich alle schwarzen Gegenstände, wenn sie im Feuer erhitzt werden, in eine rote Farbe“ (*Col.* 792 a 9–12). Überhaupt gerät Purpur zur bedeutungsschwersten Farbe (neben Weißgelb und Schwarz), weil es sich dem antiken Verständnis nach in der Mitte zwischen Licht und Finsternis, Wärme und Feuchtigkeit befindet, und in den Anteilen deshalb am ausgewogensten bzw. gesättigtsten erscheint. „Glänzendes Violett aber entsteht, wenn sich schwaches Sonnenlicht mit leicht schattigem Weiß mischt. Deshalb erscheint die Luft bei Sonnenaufgang und bei Sonnenuntergang zuweilen purpurn“ (*Col.* 792a 14–16). Noch Karel van Mander bezieht sich in den Passagen seines Lehrgedichts zur Landschaftsmalerei auf das Phänomen der auf- und untergehenden Sonne mit der sorgfältigen Aufmerksamkeit von jemandem, der die Purpurfarbe nicht nur als Pigment, sondern als Färbestoff in Wechsel der Tages- und Jahreszeiten versteht. Atmosphärische Farbveränderungen entstehen vor allem im Übergang von Tag zu Nacht, Nacht zu Tag. Dabei wird nicht nur die Luft eingefärbt, sondern die Farben spiegeln sich auch auf den umliegenden Körpern und Gegenständen wieder: „Beim Sonnenuntergang sieht man verschiedene Dinge viel röter gefärbt erscheinen, so der Erdboden, die Steine, die Ziegel, wie gleichfalls auch das Gesicht des Menschen, und wenn die Strahlen der Sonne dahin gelangen oder nur einen schönen Abglanz geben, so erhalten sie sofort eine leuchtend rote, feurige und glühende Farbe.“<sup>12</sup>

---

und ihren Komplementärfarben kombiniert. Zur Assoziation von Weiß mit Tageslicht und Schwarz mit Finsternis vgl. z.B. Arist. *Met.* 1070b 19–22, *Sens.* 439b 16–8.

<sup>12</sup> K. VAN MANDER, *Het leerdicht Den Grondt der edel vrij Schilder-const*, Haerlem 1604, Kapitel 7, Absatz 6 (nach R. HOECKER: *Das Lehrgedicht des Karel van Mander*, Den Haag 1916, S. 171). Schon in *De coloribus* wird intensiv auf die Wechselwirkung gefärbten Lichts eingegangen, so 792b 25–30 oder 793b 12–21.



In *De coloribus* wird die Entstehung von Purpurrot und Violett zudem an einem weiteren Beispiel erläutert. „So entsteht [...] eine weinartige Farbe, wenn sich luftartige Sonnenstrahlen mit reinem und glänzendem Schwarz mischen, wie bei den Weinbeeren, die ja während des Reifeprozesses weinfarben erscheinen. Wenn sie sich nämlich dunkel färben, wandelt sich das Rote ins Violette. In der dargelegten Weise muss man sämtliche Farbunterschiede betrachten“ (*Col.* 792 b 6–12). Es folgt der Passus, den ich eingangs bereits zitiert habe: Nicht wie die Maler die Farben mischen, sondern als Naturphänomene müsse man die aufgezeigten Farberscheinungen verstehen. Und weiter heißt es: „Haare, Federn, Blüten und Früchte: sowie Pflanzen insgesamt: Aus vielerlei Gründen ist klar, dass alle Farbänderungen mit dem Reifungsvorgang zusammenhängen.“ Und erneut weiter: „In allen Pflanzen ist die Ausgangsfarbe das Grasgrüne. Denn sowohl Sprosse wie auch Blätter und Früchte sind zu Anfang lauchgrün von Farbe. [...] Mit zunehmender Schwärze der Feuchtigkeit wird das Gelbgrüne stark gesättigt und grasähnlich. Deshalb sind bei allen Pflanzen die alten Sprosse viel schwärzer als die jungen. Diese jungen Sprosse aber sind gelber, weil die Feuchtigkeit in ihnen noch nicht schwarz wird.“ (*Col.* 794 b 20–795 a 4). Diese Passage ist höchst aufschlussreich. Sie wirft nicht nur ein Licht auf die gebräuchliche Farbterminologie (z.B. πράσινον, *prasinon* (lauchgrün) im Gegensatz zu χλωρόν, *chlōron* (hellgrün bis gelbgrün) oder ποώδων, *poōdon* (grasgrün)), sondern auch auf Demokrits eingangs zitierte, verwirrende Aussage „Mischt man Rot mit Weiß ergibt sich ein reines Gelbgrün“ oder „Dunkelgrün mischt sich aus Scharlachrot und Dunkelblau, oder aber aus Gelbgrün und ein bisschen Scharlachrot“ (*Thphr. Sens.* 77–78). Denn Demokrit hatte das Element des Feuers bzw. der Wärme mit der roten Farbe konnotiert und in seinem vorhin erwähnten Beispiel an Pflanzenkeimlinge gedacht, die unter der Erde weiß sind: Werden sie erwärmt, wechseln sie langsam ins Gelbgrüne. Eine weitere Zumischung von ‚Rot‘ (im Sinne von Wärme) lässt sie tiefgrün werden. Der Pflanzensaft verdickt sich, d.h. die elementaren Anteile von warm und kalt, feucht und trocken verändern sich. Auf ähnliche Weise lassen sich viele Passagen auch anderer antiker Abhandlungen zur Farbe deuten. Und umgekehrt lässt sich auf diesem Weg die Farbgebung mancher Bilder neu betrachten. In Joris van Sons *Früchtestilleben* (Abb. 2, Farbabb. XVIII) beispielsweise, das vor eine Gartenansicht gesetzt ist, sind nicht nur die Weintrauben in feinsten Farbabstufungen und Reifegraden gezeigt, sondern auch die herbstlich verfärbten Blätter – ein Beispiel, das in den Traktaten unter der Rubrik ‚natürliche Farbmischung‘ behandelt wird. Man kann sogar überlegen, ob das im Hintergrund ohne jeden ersichtlichen Grund ausgebrochene Feuer, dessen Rauch den Himmel dunkel einfärbt, auf die elementare Durchmischung von Feuer/Licht und Luftmedium hinweist, wie sie in Aristoteles’ *Meteorologie* ausgiebig besprochen und zur Voraussetzung aller farbigen Himmelserscheinungen gemacht wird.



Abb. 2: JORIS VAN SON, *Stilleben mit Weintrauben, Melonen, Pfirsichen und Birnen in einem formalen Garten*

In einem anderen Beispiel, nun von Bartolomeo Bimbi, für Cosimo III de' Medici's Villa la Topaia entstanden (Abb. 3, Farbabb. XIX), ist ein Obstkorb umgefallen und sein Inhalt auf den Boden verstreut worden. Dieser häuft sich darauf wie zu einer einzigen großen Traube an. Das Bild zeigt verschieden gereifte Früchte einer einzigen Gattung, den Pflaumen, wobei die Unterschiede der Sorten und Reifegrade mittels einer fein abgestuften Palette aus Violett-, Mauve- und Magentatönen gegeneinander abgeglichen wurden; dazu rechts ein Brunnenbecken, Nässe suggerierend; im Hintergrund ein violett-purpurner Himmel als erneutes Zeichen der Durchdringung und gegenseitigen Sättigung von Licht und Feuchtigkeit. „Weil nämlich nicht alle Reifungen (sic) der Farben zugleich eintreten, sondern die einen früher, die anderen später zusammentreten, wandeln sie sich in vielen Fällen von der einen in die andere Farbe wie zum Beispiel die Weintrauben und die Datteln. Denn auch hier werden einige zunächst rot, wenn aber das Schwarze darin zusammentritt, wandeln sie sich wieder ins Weinfarbene. Schließlich werden sie dunkelblau, wenn sich das Rote endlich mit reichlich reinem Schwarzen mischt. Denn die später hinzutretenden Farben ändern, wenn sie überwiegen, die früheren Farben“ (*Col.* 795b 23–33). Als weitere Beispiele für eine photochemische Farbveränderung in der Natur werden in *De coloribus* neben der Weintraube und ihren Blättern außerdem der Granatapfel, Mohn, Olivenbaum, Lorbeer, Efeu und die Blütenblätter der Rose sowie – indirekt, über die Farbterminologie – Lauch und Gras genannt.



Abb. 3: BARTOLOMEO BIMBI, *Pflaumen*, 1699

Wir können versuchsweise die ungewöhnliche Darstellung von sogenanntem Blüten- und Wurzelgemüse daneben stellen, das als quasi-subterrane Gewächs in den fahlen Farbabstufungen zwischen Weiß und Grün wiedergegeben ist, alles vor düster zugezogenem Wolkenhimmel, ein Gewitter oder den Einfall der Nacht suggerierend, sowie die schrittweise Einfärbung der unterirdischen Pflanzen durch das (hier noch kaum vorhandene) Sonnenlicht beschreibend. In Nicola van Houbrakens *Früchte und Gemüse in Landschaft* nämlich (Abb. 4, Farbabb. XX), die 1717 von Cosimo III. für die Villa di Castello angekauft worden waren, erscheint das gesamte Bildfeld düster und bleich. Neben verschiedenen Sorten von Wintergemüse können wir einige Orangen in einer Kupferschüssel ausmachen; die Steinplatte sowie der glasierte Tontopf, der das leicht verschobene Bildzentrum markiert, sind in gedämpften Braun- und Grüntönen gehalten und von gleißenden Lichtern stellenweise erhöht. Früchte und Gemüse jedoch nähern sich dem nächtlichen Winterhimmel nicht einfach nur farblich an; vielmehr sind sie durch Pinselstriche faktisch ineinander verzahnt: Die im Hintergrund aufgetürmten Trauben und ein Kürbis beispielsweise lösen sich im lockeren Duktus des Pinsels schrittweise auf, so dass Blattwerk und Wolken kaum mehr zu unterscheiden sind. Was jedoch sagen solche Beobachtungen in Bezug auf die Beziehung von Farbe und Gegenstand aus?



Abb. 4: NICOLA VAN HOUBRAKEN, *Früchte und Gemüse in Landschaft*, ca. 1717

Offensichtlich dominiert in Houbrakens Gemälde das Motiv bzw. Element der trocken-kalten Erde, die in verschiedener Gestalt auftaucht (als Stein, Erde, Ton) und noch subterrane Materialien (Kupfer, Wurzelwerk) mit einschließt. Beim näheren Hinsehen entdecken wir – einer gemalten Fußnote gleich, die das chthonische Element hervorkehrt – eine Rübe halb im Erdreich vergraben. Die trocken-kalte Jahreszeit ist also der Grund, warum es dem Gemälde an Farbigkeit fehlt und es in dunklen bzw. bleichen Tönen aufgebaut wurde. Es herrscht ein Mangel an Licht: „Bei den [Sprossen] aber, bei denen sich das Feuchte nicht mit den Strahlen der Sonne mischt, bleibt die Farbe weiß, es sei denn, dass das Feuchte zuvor durch Alterung und Austrocknung schwarz wird. Deshalb sind auch bei allen Gewächsen die oberirdischen Teile zunächst gelbgrün, die unterirdischen aber, Stengel und Wurzeln, [sind] weiß“, heißt es in *De coloribus* (Col. 795a 10–15). Im Winter ist die Farbe ebenso von *Naturas* Palette wie der des Malers gewichen. Besonders auffallend in dieser Hinsicht, nicht zuletzt weil sie vom Licht scharf getroffen werden, zeigen sich die gebogenen Stiele der sogenannten Kardone oder Gemüseartischocke, die zum Verzehr gebleicht werden muss und dazu in der Erde vergraben wird.<sup>13</sup> Auf dem Bild ist sie wieder aus dem Boden geholt worden, so dass wir die bleichen, zart ins Grünliche gehenden Stiele erkennen können, während die distelartigen Blätter aussehen, als hätte man sie in grüne Farbe getaucht. Die klassische Erklärung einer solchen chroma-

13 A. DALBY, *Food in the Ancient World*, Routledge, 2003, S. 28.

tischen Veränderung wäre gewesen, dass „die Sprossen, soweit sie unter der Erde sind, weiß [sind]. Wenn aber die Erde rings herum weggenommen wird, werden sie alle grasgrün, [...] weil auch die Feuchtigkeit, die durch die Zweige in sie hineinsickert, eine derartige Farbnatur besitzt“ (*Col.* 795a 15–19). In diesem Sinne scheint Houbrakens Gemälde über das Zusammenspiel von Erde und Winterlicht zu meditieren und darüber, wie man denn im Feld der Malerei Farbe ‚kultivieren‘ kann.<sup>14</sup>

## Regenbogen und Blumenstrauß

Vorhin ist schon aufgefallen, wie in den Stilleben Frucht- bzw. Blüten- mit Himmelfarben einhergehen. Das ist im System begründet, das letztendlich keine Trennung vornimmt; alles gehorcht dem Prinzip einer sich graduell abschattenden Lichtontologie. Für unseren Zusammenhang wichtig wird, dass die Eintrübung des Lichts durch das Medium, wie sie Aristoteles verstand, nur im Bereich der unteren Atmosphäre stattfindet, denn ihm zufolge sind die eigentlichen Himmelsphären nicht länger aus den vier Elementen zusammengesetzt, sondern aus dem quasi unsubstantiellen Äther, und deshalb fallen sie nicht unter die Gesetze von Wachstum und Verfall. Um Wachstum und Verfall, und nicht als Vanitas verstanden, geht es mir aber genau in meiner Deutung von Stilleben. Auf farbtheoretischer Ebene wird der Atmosphäredanke samt seiner elementaren Mischverhältnisse sowohl mit den Farben des Blumenstraußes wie des Regenbogens in Verbindung gebracht, und in den Kunsttraktaten werden beide von jeher in einem Atemzug genannt – hier wiederum als koloristische Vorbilder der Malerei. Aristoteles und andere hatten festgestellt, dass kein Maler die Regenbogenfarben nachahmen könne (*Met.* 372a 2–9); bei Plutarch heißt es dann, dass der Maler durch Pigmentmischung die Farben verschmutze und damit zum „Verblühen“ (φθοραξ, *phthorax*) bringe.<sup>15</sup> Ein solches Statement ist den Stillebenmalern zur Herausforderung geworden, und man versucht im Gegenteil, die Farben zum Leben zu erwecken, allerdings indem man nicht nur die Hauptfarben verwendet, sondern tonal verfährt und alle Stadien des ‚Blühens‘, d.i. Leuchtens, in den Reigen zwischen Wachstum und Verfall einbezieht. Man kann als Beispiel unter vielen Gerard de Lairese anführen, der den Blumenmalern dazu rät, die Farben so zu arrangieren, „dass durch Zusammenfügung einer neben der andern eine angenehme Vermischung der *Couleur* hervor komme, die dem Auge wohlgefället und dasselbe begnügt: welches darinnen besteht, dass die gewaltigen und flammenden mit den schwachen in einer solchen Zusammenfügung

14 Zur bleichen Farbe von Sprossen und ihrem langsamen Ergrünen vgl. J.W. GOETHE, *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Band 1–24 und Erg.-Bände 1–3, Bd. 16, Zürich 1948 ff., S. 171.

15 Dies zunächst bezogen auf die zeitgenössische Theorie von den drei Grundfarben des Regenbogens (Rot, Grün, Violett), siehe J. GAGE, *Colour and Culture. Practice and Meaning from Antiquity to Abstraction*, Boston/Toronto/London 1993, S. 31. PLUTARCH, *De defectu oraculorum: Moralia*, V, 47 (436).

*ordiniret* seyen, dass es einen lieblichen Regen-Bogen darstelle.“<sup>16</sup> Das grandiose Beispiel von Karel van Vogelaer mit der Sonnenblume in der Mitte, in dem man die Assoziation des Blumenstraußes mit dem Spektrum des Regenbogens deutlich vor Augen geführt bekommt, haben wir eingangs bereits gesehen. Der Maler hat die Metallvase mit dem Blumenstrauß aus Rosen, Nelken, Sonnenblumen, Ackerwinden, Tuberosen, Anemonen und Schneebällen zwar auf den Erdboden gestellt. Aber man muss nur den farbigen Zusammenhalt von Blumen und Himmel beachten – ein dualistisch angelegtes Farbspektakel, in Pigmente umgesetzt –, um Ähnlichkeiten zwischen Himmel und Erde, Natur und Kunst herzustellen und an Sandrarts Diktum zu denken: „Der Anfang / als der weise Schöpfer alle Dinge / was wir mit den Augen sehen / hervorgebracht / hat er erstlich / durch hervorruffung des Liechtes / das Chaos oder den vermängten Klumpen / aus welchem alles erschaffen worden / entdeckt. In diesem Chaos / waren damals alle Farben beysammen und durch einander vermänget / bis sie von einander gesondert worden. Nachdem auch alle Dinge ihre Gestalt bekommen / werden sie doch durch die Nacht-Finsternis wieder verdeckt / und müssen täglich durch das Taglicht wieder sichtbar werden.“<sup>17</sup> Der Maler wiederholt diese Dinge im buchstäblichen Sinn, aber die Repetition ist ein langwieriger Prozess und als solcher dem der Natur ähnlich, die jeden Frühling vergangene Formen aus dem Erdreich holt, um sie neu zu beleben. Der Künstler gleicht Flora insofern, als er verborgene Formen *aus* dem Malgrund befördert und deren Samen zur Entfaltung bringt, und er gleicht Apoll oder Aurora, weil er mit seinem Pinsel täglich jene Finsternis verscheucht, die sich über die Schöpfung legt und sie der Sichtbarkeit entzieht. Weiterhin aber können diese Farben, und das wird zur Gewissheit, wachsen und vergehen und haben daher etwas „Bewegliches und Flüchtig“ an sich, sie vermitteln ein „Vorgefühl der Steigerung und des Rückgangs“, wie Goethe für die alten Farbbegriffe hell-sichtig vermerkte. „Jede Farbe, welcher Art sie sei, kann von sich selbst eingenommen, in sich selbst vermehrt, überdrängt, gesättigt sein und wird in diesem Falle mehr oder weniger dunkel erscheinen. Die Alten nennen sie alsdann suasum πεπεισμενον (in sich gesättigt), in se consumptum (in sich selbst verschwendet), plenum (voll), saturum κατακορες (satt), meracum ακρατον (unvermischt), pressum βαρυ (schwer, gedrängt), adstrictum (zusammengezogen), triste (finster), austerum αστηρον (dunkel), amarum πικρον (bitter, unangenehm), nubilum αμαυρον (umwölkt, düster), profundum βαθυ (tief, unmäßig). Sie kann ferner diluiert und in einer gewissen Blässe erscheinen; insofern nennt man sie dilutum (verdünnt), liquidum, ύδαρες (wässrig, hell), pallidum εκλευκον (bläß).“<sup>18</sup> Die Farben der Natur können ebenso zusammenfließen und sich vereinigen, ineinander übergehen, sich mischen und trennen wie auf der Palette des Malers oder der Leinwand des Bildes, sie können verdünnt und verdickt werden, sie können koagulieren, gerinnen, eindunkeln und verblassen. Sie können süß oder herb,

16 DE LAIRESSE, *Schilderboek*, Buch XII, S. 381.

17 J. VON SANDRART, *Teutsche Akademie der edlen Bau-, Bild- und Malereikünste*, Nürnberg 1675–1679, Teil I, Buch III, S. 86.

18 GOETHE, *Gedenkausgabe*, Bd. 16, S. 288.

trocken oder feucht, warm oder kalt, freundlich oder düster sein, denn sie sind in jedem Moment mit Qualitäten behaftet und geben innere ‚Zustände‘ an. Vielleicht erklärt sich daraus, d.h. aus dem Vorgefühl der ‚Steigerung‘ und des ‚Rückgangs‘ in den Farben und der gar nicht nur metaphorischen Verwendung der Begriffe ‚Wachstum‘ und ‚Verfall‘, die pulsierende Kraft so mancher barocker Stilleben. Vielleicht auch zeichnet sich dadurch der Hintergrund ab, vor dem sich das Genre des Stillebens als ein genuiner Ort für Farbstudien etablieren konnte und, wie man später mit Recht sagen kann, selbstreflexiv wurde.<sup>19</sup>

Ich halte an dieser Stelle kurz ein, denn sie markiert den Ausklang einer Farbanschauung, die sich ontologisch, als Wertesystem, mit substantieller Kraft an die Malerei gebunden hatte. Ein solches ontologisches Konzept von Farbe, aus dem sich nicht nur die barocke Stillebenmalerei speiste, erfährt um 1700 sein Ende, mit Goethe oder Schelling als späte bekennende Verteidiger. Das 17. Jahrhundert jedenfalls arbeitet an der Dekonstruktion des Systems, mit Blick auf eine völlig andersgeartete Interpretation der visuellen Erscheinungswelt. Dass sie nämlich pure Oberflächenerscheinung ist, wird im Laufe des Jahrhunderts zur Gewissheit. Auf farbtheoretischer Ebene war der Weg zu dieser Erkenntnis viel umständlicher als man auf den ersten Blick annehmen könnte. Sie ist mit dem berühmten Green-Blue-Shift der Kunstgeschichte verbunden, d.h. der Verdrängung der Farbe Grün aus dem bis dahin vorherrschenden Grundfarbenmodell.<sup>20</sup>

Ich muss an dieser Stelle abkürzen. Nur thesenhaft sei formuliert, dass der Green-Blue-Shift im Grundfarbenmodell eng mit dem Wechsel der Aufmerksamkeit weg von der *natürlichen* Farbenphänomenologie hin zum Regime der *künstlichen* Pigmentfarbenmischung verbunden war. Ein Indiz für diesen Wechsel ist die plötzliche Integration von Plinius' Bericht von der Vier-Farben-Palette des Apelles – also von der Verwendung von Pigmentfarben – in die Diskussion um optische Farbmischungen und ihre Grundfarben – diese beiden Dinge waren, wie wir gesehen haben, zuvor strikt auseinandergehalten worden. Aristoteles hatte (wie Demokrit vor und Theophrast nach ihm) deutlich gesagt, dass die Farbe als Naturphänomen von der Farbe in der Malpraxis zu unterscheiden sei, wenngleich es einige Passagen gibt, in denen er sich durchaus zur Pigmentfarbe äußert (aber diese stellt für ihn ein anderes Thema dar). In den vielen Kommentaren und Traktaten, die nachfolgen, wird regelmäßig darauf hingewiesen, dass

---

19 In diesen Kontext gehört die Diskussion der *colores austeri* und *colores floridi*. Weitere Ausführungen dazu in K. LEONHARD, *White Earth, or: How to cultivate Color in the Field of Painting – Still life and Baroque Color Theory*, in: A. PAYNE (Hrsg.), *Vision and Its Instruments*, Philadelphia (in Vorbereitung), dort auch Anmerkungen zur Diskussion der Beziehung von Farbwahrnehmung und Geschmackssinn.

20 Stellvertretend: CH. PARKHURST, *Camillo Leonardi and the green-blue shift in sixteenth-century painting*, in: P. BLOCH/T. BUDDENSIEG (Hrsg.), *Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hanns Swarzenski zum 70. Geburtstag*, Berlin 1973, S. 419–425; J. GAGE, *A Locus Classicus of Colour Theory: The Fortunes of Apelles*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 44 (1981), S. 1–26, v.a. S. 17–20.

die Maler mit ihren Farben *nicht* die Farben der Natur nachahmen können, und das ist nicht nur rhetorisch gemeint.

Vor einem solchen Hintergrund ist John Gages Satz zu lesen, dass nur in den Jahrzehnten um 1600, durch das Zusammentreffen von klassischer Philologie und Atelierwissen, die plinische Erzählung auf die Etablierung einer modernen Theorie der Primärfarben Einfluss nahm.<sup>21</sup> Ein Übersetzungsfehler hatte aus den von Plinius angegebenen Pigmentfarben des Apelles – Weiß, Schwarz, Rot und *Ockergelb* – Weiß, Schwarz, Rot und *Blau* gemacht:<sup>22</sup> Es klang nun so, als entsprächen die Primärfarben der Maler der elementaren Farbenlehre der Naturphilosophie. Erst jetzt wurde eine direkte Parallele und damit eine Konfusion zwischen einer Theorie der farbigen Naturerscheinungen und der Pigmentmischung in der Malerei hergestellt – eine Konfusion, die das gesamte 17. Jahrhundert über anhalten sollte. Sie zeugt nicht zuletzt von einem wachsenden Unverständnis des naturphilosophischen Hintergrundes, genauer: von der langsamen Ablösung des älteren Systems des scholastischen Substanzdenkens, das sich an Naturerscheinungen geschult hatte, durch eine moderne Physik der Materiepartikel, für die das Pigment als korpuskulares Teilchen stehen kann. Bald lässt sich die Entstehung der grünen Farbe nicht mehr naturphilosophisch durch eine elementare Mischung von Wärme und Feuchtigkeit, sondern nur mehr als Pigmentmischung von Gelb und Blau erklären.

An dieser Stelle lässt sich bemerken: Der Green-Blue-Shift fällt zusammen mit dem mikroskopischen Erlebnis seiner materiellen Komponenten. Robert Boyle beispielsweise hatte seinen Blick durch das Mikroskop auf die auf der Palette der Maler angemischte Farbe Grün gelenkt. Er entschuldigt sich noch für seinen disziplinären Übergriff „to meddle with the mixing of Pigments“ – sei dies doch „no inconsiderable part of the Painter’s Art“<sup>23</sup> und deshalb nicht eigentlich sein Metier. Die Pigmentmischung aber ist paradigmatisch für sein eigenes modernes physikalisches Denken und wird als Modell benutzt, mit dem er sich gegen das Substanzdenken der Peripatetiker abgrenzen kann. Boyle gibt also an: „And with an Excellent *Microscope*, where the *Naked Eye* did see but a Green powder, the *Assisted Eye* as we noted above, could discern particular Granules, some of them of a Blew, and some of them of a Yellow colour, which Corpuscles we had beforehand caus’d to be exquisitely mix’d to compound the Green.“<sup>24</sup>

Vielleicht ist Robert Boyle der erste wahre Verkünder der malerischen Grundfarbentrias Rot-Blau-Gelb. 1664 kann er behaupten, dass die Palette der Maler alle Farbabstufungen der Natur wiedergeben könne, wenn sie nur über die drei Grundfarben Rot, Gelb, Blau (sowie Schwarz und Weiß) verfüge. Der malerischen Wiedergabe natürlicher Erscheinungen fehle vielleicht die Leuchtkraft des Lichts, aber sie weise keine Lücke im Farbsystem auf, d.h. dieses wird in seiner

21 GAGE, *A Locus Classicus*, S. 17.

22 GAGE, *A Locus Classicus*, S. 19.

23 R. BOYLE, *Experiments and Considerations touching Colour*, London 1664, S. 219–221.

24 BOYLE, *Experiments*, S. 41.



Logik als der Natur parallel angesehen: „There are but few Simple and Primary Colours (if I may so call them) from whose various compositions all the rest do as it were Result. For though Painters can imitate the Hues (though not always the Splendor) of those almost Numberless differing colours that are to be met with in the Works of Nature, and of Art, I have not yet found, that to exhibit this strange Variety they need imploy any more than White and Black, and Red, and Blew, and Yellow; these five, variously Compounded, and (if I may so speak) Decomposed, being sufficient to exhibit a Variety and Number of Colours, such, as those that are altogether Strangers to the Painter’s Palletts, can hardly imagine.“<sup>25</sup> In den privaten Aufzeichnungen eines Zeitgenossen und Fellows der Royal Society, des Arztes und Geologen Martin Lister, findet sich dann ein Vergleich zwischen Natur- und Kunstfarben mit dem Hinweis auf die Stillebenmaler Simon Verelsts (Abb. 5):



Abb. 5:  
SIMON PIETERSZ VERELST,  
*Blumenstilleben*

„That which lookes blew by day, lookes Green by night: the reason is, for that the light of a candle is yellow, yellow superindulged to blew makes a green, as is known in painting. The great secret of Veralst the Dutch flower painter, was not to mix colours, but to paint dark first, & then to wash over with a lighter, as for

example if he paints a green Tree he first laid it all with indigo, in its true lights & shades, & than upon the colour well dry, he varnisht or painted it with thin pinke.<sup>26</sup> Farbige Naturerscheinung und Pigmentmischung werden analog verhandelt; sie nehmen Teil am selben Farbsystem, gehören nun derselben Logik an.

Wo sind wir inzwischen angekommen? Ich möchte die Vorgänge weiterhin am konzeptuellen Faden der ‚weißen Erde‘ entwickeln und muss erneut summarisch verfahren. Mit Robert Boyle, mit Antoni van Leeuwenhoek, mit den Mikroskopisten und *natural scientists* des 17. Jahrhunderts wird das Terrain der Sichtbarkeit neu erkundet. Es ist nicht eigentlich das Mikroskop, sondern ein mikroskopisches Regime, d.h. eine das korpuskular-atomistische Materiekonzept ernst nehmende Auffassung der visuellen Wirklichkeit, die das Substanzendenken aufbricht bzw. die Körperwelt in ein vibrierendes Partikeluniversum auflöst.

Wann also beginnt die Sichtbarkeit? Im antiken Denken besaß die physische Welt in ihrem Urzustand lediglich eine potentielle Sichtbarkeit, die mit dem Eintritt der beiden Entitäten Hell/Dunkel aktualisiert wurde, sich seitdem aus ihnen speist und in farbiger Vielfalt ausdrückt. Mit den frühen atomistischen Materie- und Formkonzepten Gassendis, Beekmans, Digbys, Descartes' etc., mit der instrumentellen Vorbereitung einer Mikrologie innerhalb der Medizin, Physik oder Biologie, wird dieser Vorstellung auch gar nicht widersprochen, sie wird nur vollkommen anders begründet und dabei umgewertet. Am Beispiel Farbe lassen sich Nähe und Ferne der beiden Konzepte genauer bestimmen, denn in der Mikroskopie verschwindet die Farbe aus dem Bild so wie die Erde, wie Wasser und Luft im antiken Denken zunächst einmal weiß waren. Die bunten Blütenblätter, selbst das rote Blut – Zeichen vitalen Lebens schlechthin – verblassen unter dem Blick des Mikroskopen zu transparenten Globuli-Clustern, kristallinen Gitter- oder hochporösen Netzwerkstrukturen. Entscheidend wird im Weiteren, dass sich selbst noch die Erde in eine solche kristalline Struktur auflöst, dass sie transparent und farblos wird; dass sich praktisch überall Kristallbildungen finden lassen, die das weiße Licht, wie man nun immer mehr annimmt, aufbrechen und farbig machen. Und man kann an dieser Stelle Newtons Diktum einer prinzipiellen Diaphanie aller Körper einbringen: „Denn die dunkelsten Körper werden vollkommen durchsichtig, wenn man sie in die feinsten Theilchen zerlegt.“<sup>27</sup> Die Beobachtung, dass der Staub von zerriebenen Edelsteinen farblos wurde, war zuvor schon von Anselm De Boodt oder Francis Bacon gemacht worden; inhaltlich aber markierte sie einen Rückbezug zur atomistischen Vorstellung einer farblosen Materie, wie sie u.a. Lukrez in *De rerum natura* vorgetragen hatte: „Je kleiner man Dinge zerteilet / Desto mehr sich die Farbe verliert, die endlich verschwindet / So, wenn man Gold zerreibt zu feinem Staube, des Purpurs / Glänzendes Rot zerlegt in die allerzartesten Fäden: / Welches dir klar erweist, dass, ehe zum Stoffe sie kehren / Alle die Teilchen zuvor aus-

26 Bodleian Library, MS Lister 39, fol. 88v. Vgl. dazu R. D. HARLEY, *Artists' Pigments c. 1600–1835*, London 1982 (1970), S. 107–109: „The English word pink was once used as a noun with reference to a yellow pigment.“

27 I. NEWTON, *Opticks*, London 1704, Prop. IV.

hauchen jegliche Farbe. Also lernt man daraus, da nicht alles zu sehn uns vergönnt ist / Dass es auch einiges gibt, was ohne die Farbe bestehn kann.<sup>28</sup>

Heute wissen wir, dass die meisten Minerale allochromatisch, d.h. durch Spurenelemente eingefärbt sind. Es handelt es sich dabei um Atome oder Moleküle, die in sehr kleinen Mengen in das Kristallgitter integriert werden, sich aber deutlich auf die Lichtdispersion des Kristalls auswirken, so dass es durch Absorption, Streuung und Reflexion zur unterschiedlichen Färbung des Kristalls kommt. Die Kristallographie als Wissenschaft aber wird erst im 17. Jahrhundert begründet, und sie bezieht sich zurück auf Demokrits Vorstellung atomarer Materiecluster sowie auf Platons Gedanken einer geometrischen Formierung des Kosmos und der Elemente. Für die *natural scientists* der neuen Farbtheorie ist die gesamte Welt zu einem einzigen Kristall geworden, d.h. zu einer einzigen aufgeworfenen Oberfläche mit verschiedensten Facetten, Schrägen, Rauheiten, Poren und Zerklüftungen, von den großen Gebirgszügen angefangen bis hinunter zu den Mineralien der Erde, zum Sandkorn, zum Pigment und hinein in die Mikrostruktur noch der kleinsten Materiepartikel. In Berührung mit Licht wird dieser Kristall zum Leuchten gebracht; selbst bleibt er farblos.<sup>29</sup>

Hatte die antike, mittelalterliche, die Frühe Neuzeit also eine ursprünglich weiße Erde gekannt, die sich schrittweise einfärbte und eindunkelte, so hat die Mikroskopie des 17. Jahrhunderts rückwirkend zu einer Entfärbung und Lichtung der physischen Realität geführt. Für die Kunst (als Kunst der Pigmente) bedeutet es, dass sie nun derselben Logik untersteht wie die Natur selbst – über Natur und Kunst breitet sich dasselbe Licht; für beide werden dieselben optischen Gesetze geltend gemacht. Es gibt keine ontologische Trennung in Substanzen mehr (denn die Materie ist form- und qualitätsfrei geworden), und es ist nicht mehr die vitale Wärme, die Farbveränderungen wie an reifenden Früchten hervorruft. Stattdessen bricht sich ein physikalisch gewordenes Licht an der körnigen Oberfläche, die sich graduell wirft, vor- und zurückspringt, feinste Farbnuancen hervorruhend. Vielleicht, um zum Stilleben zurückzukehren, ist Chardin (Abb. 6) ein Maler eines solchen Lichts und einer solchen Oberfläche gewesen (seine pelzigen Früchte werden nicht mehr von einem wärmenden Sonnenstrahl, sondern vom Atelierlicht gestreift), aber auch schon bei Van Aelst oder Verelst rutscht die Farbe ins Register des Staubigen, Körnigen, Irisierenden, kurz: ins Pigment.

---

28 LUKREZ, *De rerum natura*, 83.

29 Zum Systemwechsel von der aristotelischen Farbtheorie zum optischen Modell Newtons siehe A. SHAPIRO, *Artists' Colors and Newton's Colors*, in: *Isis* 85 (1994), S. 600–627.



Abb. 6: JEAN SIMÉON CHARDIN, *Totes Rebhuhn, Birne und Schlinge auf einem Steintisch*, 1748

Sicher, Kunst erklärt sich nicht aus der Wissenschaft allein, aber wir müssen so viel mehr verstehen, bevor wir die Farben der Bilder und die historischen Diskurse darüber in ein Verhältnis setzen können oder begreifen, wie es zum Beispiel Mercier, in seinem *Epître à un Ami*, möglich sein konnte zu sagen: „Ah! Wer verleiht der Sonne ihre wohltuende Wärme, dem Nachstern seine einsame Schönheit, den Blumen ihre Farben, den Früchten ihren Geschmack? Es sind deine Sinne, mein Freund. Diese Könige der Natur sind die göttlichen Schöpfer deiner so reinen Sinnlichkeit. Dein Auge malt das Blau, das den Himmel färbt, dein Ohr formt die melodischen Klänge. Das Universum, ihrer süß wirkenden Magie beraubt, wäre ohne Farben und Leben doch nichts als ein Chaos. Du bist es, der auf dem Bild die Striche setzt: Die Welt ist eine leere Leinwand, und du führst den Pinsel.“<sup>30</sup>

30 M. MERCIER, *Mon Bonnet de Nuit*, Bd. 1, London 1798, S. 220 (*Epître à un Ami*), Übersetzung KL.

*Frans-Willem Korsten*

## The Invention of the Moment: Telescope, Literalness and Baroque Theatricality of the World

In 1711 a set of eight small canvases – depicting the sun, moon, Mercury, Venus, Mars, Jupiter, Saturn, and a comet – was presented as a gift to Clement XI.<sup>1</sup> With it, Count Luigi Marsili of Bologna wanted to suggest that the Papal States needed an astronomical observatory. Some time later Clement did, indeed, fund the first public Italian astronomical observatory, in Bologna. Amongst the paintings, all done by Donato Creti, the one of Jupiter is remarkable because the planet is depicted with its (nowadays well-known) Great Red Spot. That spot had been observed in 1664 by Robert Hooke, curator of the newly formed Royal Society in London.<sup>2</sup> Its existence was confirmed a year later by Jean Dominique Cassimir, who was also the first to measure the true scale of the solar system (in 1672). It would take until the 1830's before the spot was studied and depicted again. Meanwhile, Creti's paintings are crystal clear about the instrument that had made it possible to depict the fascinating phenomenon of the Great Red Spot: two of the paintings present night scenes with people using a telescope.

For centuries, celestial bodies had been considered and depicted predominantly as allegorical figures. The medieval relation of the European subject to celestial bodies is captured nicely by one scene on the tapestry of Bayeux: “Isti mirant stella”. Underneath the phrase on the tapestry we see people looking up at a comet – of which we now know it was the comet of Halley – pointing, whilst their faces express wonder and anxiety. They fear the thing because they wonder, or don't know yet, what it means. Indeed, celestial bodies were like words in the great Book of World and Universe that had to be given meaning. They were signs ‘out there’, although the ‘out-there’ was not that far out. The earth was securely caught in circles of meaning, or meaningful circles.<sup>3</sup>

In contrast, and on the face of it, there is nothing allegorical about the Creti-paintings. One of the reasons for this may lie in this technological instrument

---

1 Pinacoteca Vaticana. For the entire set, see URL: [http://mv.vatican.va/3\\_EN/pages/x-Schede/PINs/PINs\\_Sala15\\_08\\_059.html](http://mv.vatican.va/3_EN/pages/x-Schede/PINs/PINs_Sala15_08_059.html). On Count Marsili and the observatory, see M. CAVAZZA, *The Institute of Science of Bologna and the Royal Society in the eighteenth century*, in: *Notes & Records of the Royal Society London*, London 2002, 56, pp. 3–25, URL: <http://rsnr.royalsocietypublishing.org/content/56/1/3#related-urls>.

2 On Robert Hooke, see J. BENNETT/M. COOPER/M. HUNTER/L. JARDINE, *London's Leonardo: The Life and work of Robert Hooke*, Oxford 2003.

3 I am not suggesting that the Middle Ages did not know scientific development or were, in whatever sense of the word ‘backward’. On this see J. HANNAM, *God's Philosophers: How the Medieval World Laid the Foundations of Modern Science*, London 2009. My point of interest is the medieval way of reading and sensing the world.

that turned the figures of celestial bodies into – into what indeed? Could the powerful metaphor of the world and universe as a book that had defined the relation between man and nature throughout the Middle Ages, still be preserved, or would the *topos* have to be re-used, in the sense of Hans Blumenberg's 'Um-besetzung'?<sup>4</sup> Perhaps it would even have to make way. The already mentioned Robert Hooke mentioned the telescope and stated that as a consequence not only had the universe been opened up, also: "By this the Earth it self, which lyes so neer us, under our feet, shews quite a new thing to us, and in every little particle of its matter, we now behold almost as great a variety of Creatures, as we were able before to reckon up in the whole Universe itself."<sup>5</sup> Not just the picture of the universe but the very idea of what the earth and the universe were, had changed, then. In this context it is telling that when the Jupiter spot came into sight, this did not trigger the response typical of earlier times. Likewise, when Christiaan Huygens in 1659 saw a dark triangle on the surface of Mars, he did not rush for an allegorical interpretation. He made the first preserved sketch of another planet.<sup>6</sup>

The historical shift concerned is principal even if one keeps in mind that, apart from historical peculiarities, the principle issue is that there is no reading, or seeing, without the implication of some kind of *other* meaning – a meaning other than the thing or word itself. In language, there is no escape from metaphor, or allegory. In short: all meaning is, in a sense, figural. Still, the new seventeenth-century attitude appeared to be to look, to sense, to see, to register, before giving meaning (or to compulsively start to look for meaning). I am simply restating, of course, that this was a decisive empirical revolution. The precise nature of this has become a little hard to assess, however, since the 19<sup>th</sup> century saw the rise of, on the one hand, positivist science, with a central role for empirical evidence, and on the other hand radical empiricism in philosophy and psychology.<sup>7</sup> The former implied hardcore objectivity, the latter radical subjectivity.

The seventeenth-century revolution contained the kernel of both, but was different in itself. It has been called the century of Cartesianism, which has been characterized shorthand (and one could argue, wrongly) by the split between body and mind. It has also been called the century of Spinozism, with a central role for passions and affects. It is no coincidence that Gilles Deleuze would be highly inspired by both the work of Spinoza and the work of seventeenth and

---

4 See H. BLUMENBERG, *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main 1988.

5 Quoted in: BENNETT/COOPER/HUNTER/JARDINE, *London's Leonardo*, p. 65.

6 On Huygens and his sketching, see M.S. MAHONEY, *Sketching Science in the Seventeenth Century*, URL: <http://www.princeton.edu/~hos/mike/articles/whysketch/whysketch.html>. Mahoney states, focusing on Huygens's sketches: "[...] his drawings begin and end in the real world. Yet, in the process they move between that world and an abstract mathematical world underlying it, combining physical configuration and mathematical diagram in a new and fruitful interaction." It is the first part of this quote that I will develop in the main text, dealing with the scientific revolution as an aesthetic one.

7 One of the most important contributors is William James. See W. JAMES, *Essays in Radical Empiricism*, Lincoln 1996.

eighteenth century empiricists, such as Locke, Berkeley and especially Hume.<sup>8</sup> Because of the central role of experiencing the world, or, as I will argue a little later, because of the scientific ensnarement with the world, the seventeenth century can also be called the time of an aesthetic revolution that was decidedly different than the nineteenth century one. This is to say: the sciences came to life in an aesthetic mode. In order to highlight this, I will start by contrasting one of the most important scholars of the times, paradoxically from within the domain of arts, Gerardus Joannes Vossius, with some of his scientific contemporaries.

## Looking for the moment

Vossius was born in 1577 and died in 1649. He is often described as the paradigm of renaissance humanism, as a *homo universalis*. Together with Caspar Barlaeus he was the founding father of the Amsterdam University, then called Athenaeum Illustre. He was an expert in rhetoric, poetics and linguistics and has become especially famous for his *Poeticarum Institutionum libri tres* (*Institutes of Poetics in Three Parts*). Now that, recently, Jan Bloemendal has edited and translated the entire Latin text into English, providing it with an impressive commentary, the text has again become present in its full weight.<sup>9</sup> Vossius' mammoth-sized work in three parts collected all there was to know, from antiquity onwards, about the theory of literature. As such his books were supposed to teach his contemporaries everything about the workings of literature, theatre and art.

In part, Vossius was the herald of change, here, because of the disclosure of predominantly classical sources that hitherto had been neglected, or had been buried in the dust. But in part he was also anything but a herald of change.<sup>10</sup> The reason is that his enormous collection of organized knowledge went back on a medieval model. It was a form of knowledge production that found a clear paradigm in the so-called commonplace books.<sup>11</sup> These were produced for individual and collective use and contained masses of categorized quotes and maxims that could be used rhetorically. It is within this tradition that Vossius' work fits best, or at least for a considerable part. This was not just a tradition within which all kinds of classical material would have to fit in the established Christian paradigm. It was a tradition that always orchestrated individual use in relation to the collective, compulsively collecting particular phrases for one's individual use

8 On this see L. BRYANT, *Difference and Given-ness: Deleuze's Transcendental Empiricism and the Ontology of Immanence*, Evanston 2008.

9 G. VOSSIUS, *Poeticarum Institutionum libri tres: Institutes of Poetics in Three Parts*, Ed. & transl. J. BLOEMENDAL, in collaboration with E. RABBIE, Leiden 2010.

10 See D. VAN MIERT, *Between Science and the Humanities: the World of Isaac Vossius, 1618–1689*, Leiden 2009, p. 210.

11 On the commonplace book system, see A. MOSS, *Printed Commonplace Books and the Structuring of Renaissance Thought*, Oxford 1996; A. MOSS, *Renaissance Truth and the Latin Language Turn*, Oxford 2003.

with an eye to their exemplary power for the collective audience. Its major aim was didactic.

To be sure, Vossius did wage a battle against the kind of associative logic that lay at the basis of the medieval commonplace books. Nevertheless, the medieval kind of logic showed itself at several places in the *Poeticarum Institutionem*. In book II, chapter 38, paragraph 2 and 3, for instance, it says:

#2. *In the age of Nero the pantomime Paris was also famous.*

Suetonius hands down that he was killed by Nero as a serious rival (in his life of that emperor, chapter 54)

#3. *In the times of Nero and Vespasian the pantomime Mythicus or rather Mithaecus was famous. On whom Pliny ... etc.*<sup>12</sup>

The least one can say, indeed, is that Vossius tried to amass as much knowledge as possible, although the systematic structure of that knowledge gets a little lost, here. In general, however, Vossius desired a logical or systematic organisation of knowledge that would increase the text's authoritative power. Whereas the medieval commonplace books had a distinctly erratic quality, Vossius worked towards a closure of the text, or a final word. Here, the contrast with new forms of science becomes marked, allowing us to see Vossius as one of the last of his kind: a certain kind of humanist, to be sure, but a type on the verge of extinction.

The end of the commonplace system was caused by, or coincided with a split in the seventeenth century between two radically different aesthetic and epistemological regimes. As I stated elsewhere: "One was classicist, and tended towards uniformity, towards closed and well-structured systems, defined by argumentative logic and clear-cut hierarchies. The other was baroque and tended towards ambiguity, towards limitless and folded systems, defined by the logic of affects and entwined hierarchies."<sup>13</sup> Both can be seen as a radicalization of two potentials inherent to the commonplace system. When Ann Moss charted and described the *systematic* structure of the commonplace books in her studies, she also mentioned the commonplace system's "primary qualities of abundance and display".<sup>14</sup> This abundance or "copiousness" of the system does not just imply the absence of an overall restricting or unifying force but implies that there is no – and can be no – limit to the system. Or, remaining within the system, the abundance may exist in the fact that the constituting elements preserve their own sovereign, inviolable quality and force, as a result of which we find ourselves in a world of productively entwined hierarchies, where rhetoric and epistemology shift into ontology, bringing us to a different world. With regard to this split,

12 VOSSIUS, *Poeticarum Institutionum libri tres*, p. 863.

13 On this see F.-W. KORSTEN, *God as a Keystone to the System of Commonplaces – The Case of Joost van den Vondel's Plays*, in: K. BANKS/P. BOSSIER (eds.), *Commonplace Culture in Western Europe in the Early Modern Period, vol. II: The Consolidation of God-Given Power*, Leuven 2010, pp. 1–23, esp. p. 22.

14 See MOSS, *Printed Commonplace Books*, p. 275; MOSS, *Renaissance Truth*, p. 79.



Vossius finds himself clearly on the classicist side, trying to preserve a familiar world that was threatened.

In this respect Vossius' work can be seen as a form of obsessive knowledge production, or a form of overdetermination, one that served to hide or conceal the principal contradictions and tensions in the body of knowledge that was developed simultaneously, at the time.<sup>15</sup> In the context of these new developments, it is telling that Vossius was able to talk *about* affects, passions and emotions in the arts, without considering these as decisive for his own knowledge-production. There is a marked distinction, here, between him and the new type of scholar or scientist that had presented itself more and more forcefully in the course of the century and that produced knowledge through empirical, that is to say affectively charged and defined forms of exploration, invention and intervention. Vossius's work can be seen as a failure to accept and address the challenge put forward by these new producers of knowledge. Or, the enormous redundancy of Vossius' work, that led Byron to state that he had never read anything more boring and unsubstantial than the *Poeticarum Institutionum libri tres*, can be seen as a symptom of that failure.

To be sure, seventeenth-century scientists wanted to *know* as much as they could, and to organize that knowledge, and they could write copiously too. Yet, above all they wanted to *sense* the world and the universe. Being moved by it, they started to move in it themselves (with lots of unintended consequences). Indeed, movement may be the key concept in defining the nature of this new form of science, if, that is, we understand movement to be an aesthetic category, in the sense of our being moved by something. Paula Findlen has argued rightly that the invention of the past, as something different from the present, is an invention of the Renaissance.<sup>16</sup> For the Renaissance the past was not, as in the Middle Ages, to be considered in terms of chronicle, lineage, legend, or allegory, but as another entity, consisting of disparate elements that needed to be reconfigured by means of narrative into history. The Baroque, I want to argue, can be defined as the era of the invention of the *moment*, as a radicalization of the present: the moment of being moved. The empirical moment is the moment at which one is shocked, hit, touched, affected by something, and it is both this experience and the difficulty to express what it was that defines it as an *aesthetic moment*.

With respect to this moment it is telling that almost hidden in the immensity of Vossius' textual archive three concepts taken from classical Greek theory would prove to be pivotal for the development of 17<sup>th</sup> century drama; *anagnorisis*, *catharsis* and *peripeteia*. All three concerned a decisive and affectively charged moment in the development of the play, with *anagnorisis* indicating a

15 Without wanting to consider Vossius' times as capitalist, I am taking my conceptual cue here from L. ALTHUSSER, *Contradiction and Overdetermination*, in: B. BREWSTER (trans.), *For Marx*, Harmondsworth 1969.

16 P. FINDLEN, *Historical Thought in the Renaissance*, in: L. KRAMER/S. MAZA (eds.), *Companion to Historical Thought*, Oxford 2002.

sudden moment of insight, *katharsis* a sudden moment of relief, and *peripeteia* a sudden moment of reversal.

The fascination with the moment appears to be at odds with the seventeenth-century fascination with allegory, although perhaps it is not. Medieval and renaissance allegory embodied a process, and a set of decisions. It was a matter of work that was as difficult as the development of a lengthy argument. This is why Ann Astell could define allegory as a form of rhetoric.<sup>17</sup> And indeed, the rhetorical and hierarchically regulated operation of allegories may explain their force, but only partly so. Effective allegories have to *appeal* to the viewer, reader, or audience. A reason why people, in earlier times or in our times, are willing to put effort in working out what an allegory means is predominantly non-allegorical. We are willing to invest because we have been intellectually or emotionally triggered and affectively touched by a text or image. In other words, the pull of an allegory consists in the expression of its form. In the case of the baroque, Walter Benjamin argued that its fascination with allegory was in fact a fascination with fragments, relics, and ruins. “That which is touched by the allegorical intention is torn from the context of life’s interconnections: it is simultaneously shattered and conserved. Allegory attaches itself to the rubble.” In the original the word that is translated here as “touched” is “betroffen” which can mean affected, afflicted, stricken, or even shocked.<sup>18</sup> It is in relation to these aesthetically charged effects that Benjamin’s type of allegory connects to the ‘momentous’ things that were taking place in the fields of science.

## The intensity of reading and dreaming

As the story goes, the telescope came into existence when two children played with the lenses that their father, Hans Lipperhey, had made, in 1608. The coincidence may serve to give evidence that human beings do not project new, utopian worlds and work their way towards them, or organize their world and knowledge on the basis of rational decisions. They stumble into worlds, both tricked, aided, fascinated and changed by technology. One reason, however, that a new way of relating to the world in the 17<sup>th</sup> century could have such an enormous impact consisted in a historical coincidence that can be captured under the name of humanism, and that can be defined on the basis of an intensity of reading.

When Erasmus set out to read the texts of the *New Testament* in their original language (Greek), his desire was not first and foremost to give new meaning to these texts, although that would be the inevitable result. His desire was, in a sense, to experiment with these texts, sensing in the process what they (literally) had to say. The humanist attempt was to experimentally open up a relation with the object of reading, a relation that because of the experiment could not be de-

17 A.W. ASTELL, *Political Allegory in Late Medieval England*, Ithaca/London 1999.

18 On this quote, taken from Benjamin’s piece entitled ‘Central Park’, and the German word *betroffen*, see M. LANGFORD, *Allegorical images: tableau, time and gesture in the cinema of Werner Schroeter*, Bristol 2006, p. 56.

terminated beforehand. A distinct counterpoint, here, although also an intrinsic effect of the humanist endeavour, was formed by the Reformation. In this case the desire was to move away from figural, allegorical reading, to a more literal, direct meaning, but without the experiment. The explosion of different and quarrelling movements and sects, resulting from the fact that each paid attention to a different letter, proves how this desire was just as obsessive as the allegorical obsession, or perhaps better: it was a form of hyper-allegory. People would skip the intermediate phases of the allegorical ladder and jump from the lower step immediately to the highest one of the true meaning.

The growing humanist sense of what language itself was in terms of historicity, or of each language's historical particularity, corresponded, or was made possible by a way of reading that can best be defined in terms of intensity. This intensity of focus on the text itself unexpectedly got a technical partner that would prove to be much more than a Trojan horse in the city of religion. It would propel into being a new kind of human self. When at the beginning of the century Galileo Galilei had his first look at the moon through his telescope he had to re-conceptualize the meaning of what he saw, so much is obvious. The moon was not a somewhat blotted mirror for the sun's light, floating in a perfect and harmonious universe, as Aristotle had wanted it. It was a botched-up celestial body with mountains much like the earth. With the telescope Galilei not only saw something that would have to be given new meaning, he had acquired a new reading instrument that defined and opened up the world's *text* in a different manner. So, when he published his *Siderius Nuncius* in 1610, it became apparent that the universe was not perfect, not incorruptible, but imbalanced, irregular, and in a sense de-centered. It is very much the question whether Vossius was able to live with the disturbing philosophical and socio-cultural kinds of imbalance that had to follow from these observations.

The term 'observation' might imply distance and detachment. It is necessary, however, to feel again, also for ourselves, what it was like to take a first look through a telescope. The dream may get closest to what we experience then. In the experience of the dream the instantaneous, momentous impact of images is upfront. Although in dreams distance can play its role, we are confronted by a series of images, often fragments, that hit us with such force that even when we *think* in our dream the image does not come into perspective in terms of reflection. Now, the average conceptualization of the dream in the baroque is that it forcefully plays with illusion, as in Caldéron de la Barca's *La vida es sueño*. In the majority of cases, however, these so-called dreams do not mean to tell us that 'life is but a dream'. They are artificial ruses, as is the case in de la Barca's play. Artifice, as Walter Benjamin wanted it, is the god of the baroque. And as the artificial, technological innovation of the microscope and telescope show, artifice opens up new worlds through mediation. Once invented, the telescope was an instant hit because it changed the reading of the world. It was as if one could step into the world of dreams without taking the allegorical route, whilst avoiding the naïve desire for the unmediated. Both microscope and telescope are

strongly sensuous forms of mediation, forms that miss or circumvent the element of distance.

Of course, when Christiaan Huygens was looking at the planet Mars in 1659, he was aware of the fact that this was an object that was far, far away. Like his fellow scientists and astronomers, he would compulsively look for meaning and explanation with regard to what he saw. *Kosmotheoros*, from 1698, subtitled *The celestial worlds discover'd: or, Conjectures concerning the inhabitants, plants and productions of the worlds in the planets*, is quite explorative and speculative. Nevertheless, to all of those looking at celestial objects, there was this moment of rapture each time one looked through the telescope and found oneself in some enlarged fragment of the universe. In analogy with the allegorical impulse as described by Benjamin, there grew something that I would like to call an attitude of 'momentous', heightened attentiveness. The sketch provided by Huygens is distinctly not a representation of space. First of all, the sketch was an indexical extension of something that cannot be defined adequately as a surface. It was something that struck and moved the one looking. It was a texture in which the observing subject moved as attentively as possible – and I mean texture here as much more than just the material surface of things. The seventeenth century scientists performed what Christopher Collins called "enactive interpretation", which is to say that they moved *in* the world's and universe's texture and were not so much fascinated by its surface.<sup>19</sup> This in turn implies that the *theatrum mundi* metaphor had to give way to a radically different form of theatricality.

This is not to say that the traditional idea of the *theatrum mundi* simply disappeared. It lost its primacy. When Galileo Galilei states: "I decided to appear openly in the theatre of the world as a witness of the sobre truth",<sup>20</sup> he testifies of the renaissance shift from the world being God's theatre to the theatre of human beings performing for, and discussing things with one another. My contention is that the baroque form of theatricality is yet different again, and corresponds conceptually to what Leibniz would define as a monad. To put this in yet other terms: the new forms of materiality made possible by technological devices such as telescope and microscope led to a different distribution of the sensible, as Jacques Rancière called it.<sup>21</sup> In this context, texture proved to be a pivotal issue. The optical instruments caused a revolution in what people could sense, a revolution in the texture of world and universe. This is to not say that it was *only* an aesthetic revolution, far from it. A conceptual or philosophical revolution coin-

19 C.L. COLLINS, *Reading the Written Image: Verbal Play, Interpretation, and the Roots of Iconophobia*, University Park 1991.

20 See G. GALILEI, *Dialogue Concerning the Two Chief World Systems*, ed. and trans. S. DRAKE, Berkeley 1967, p. 5.

21 See J. RANCIÈRE, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, intr. and transl. G. ROCKHILL, London 2004. Rancière emphasizes the element of distribution, hence power. When he considers, for instance, how decisive it is that people take the floor to speak, he pays little attention as to how they start to speak, or apparently spoke. Could it not be in some cases that people were allowed to speak because they spoke in a certain way? In other words, Rancière hardly pays any attention to texture.

cided with a technological one that had alchemists, artists, engineers, and craftsmen as their main actors. In all cases, be it in different ways, aesthetics and passionate ensnarement with the world played a pivotal role in the staging of experiments. These were not so much meant to test theoretically-motivated hypotheses. They were provoked by something that had moved the scientist, who in turn would start to move in the texture of the world.

### Literal reading: freeing the subject

The aspect of texture and sensuality has not been a dominant theme in the thinking on the visual throughout the 20<sup>th</sup> century. Friedrich Nietzsche's analysis, in *The Birth of Tragedy*, of the origins of theatre presents a study of perspective. Analogously, whether we take the panopticon of the Bentham brothers in the work of Michel Foucault, or the concept of focalization in Genette and Bal, the major point of interest has been the subjective, ideologically-produced organization of the visual field, mainly in terms of perspective, and from thereon in terms of dominance. Accordingly, much emphasis has been laid on the powers of *distance*. Even when, in her later works, Bal repeatedly emphasizes how focalization must imply a bodily position, the element of distance remains dominant.<sup>22</sup> In this context it is understandable that Deleuze does not talk about 'haptic space' in *Spinoza: Philosophie Pratique* but instead states that for Spinoza the lens grinder, the power of the lens lies in the possibility to see "la vie par delà tous les faux-semblants".<sup>23</sup> Still, there is another power in the lens, which is not to look beyond, or to look sharper. Nor is it a power of enlargement, because this enlargement is a matter of reconstruction with pre- or hindsight. A decisive power of the lens consists in its momentous impact, which hinges on a deepened sense of texture.

According to Martin Jay, Dutch seventeenth-century art "like the microscopists of the seventeenth century [...] savors the discrete particularity of visual existence and resists the temptation to allegorize or typologize what it sees".<sup>24</sup> Perhaps even more important is a point made by Norman Bryson in his study on Dutch still-life in which he states that the *vanitas* painting works with paradox, in saying that "the conflict between world-rejection and worldly ensnarement is in fact its governing principle."<sup>25</sup> The seventeenth-century scientists were not at all interested in world-rejection. They were ensnared by, and ensnared them-

22 F. NIETZSCHE, *The Birth of Tragedy*, transl. D. SMITH, Oxford 2008; M. FOUCAULT, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, New York 1977; G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris 1983; M. BAL, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto 1997.

23 G. DELEUZE, *Spinoza: Philosophie Pratique*, Paris 1981, p. 19.

24 M. JAY, *Force Fields: Between Intellectual History and Cultural Critique*, London 1993, p. 121.

25 N. BRYSON, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, London 1990, p. 117.

selves in a world that was no longer defined as a book one could read, but as a texture in the matter of which one could move.

On a textual plane, this development can be traced in Spinoza's *Theologico-political treatise*, written somewhere between 1656 and 1660. In the preface to that work Spinoza marks a difference between nature and human beings. After having sketched how fear and anxiety cause the human mind to take refuge in all kinds of beliefs, prejudices, superstitions, and absurd explanations, he concludes that they "develop an infinite number of such practices, and invent extraordinary interpretations of nature, as if the whole of nature were as senseless as they are".<sup>26</sup> Spinoza's first desire and aim appears to be, then, to have the same registering attitude towards human beings, their behaviour, and their texts, as towards nature – and people and their texts will be his main topic of concern, specifically the Scripture, both *Tanach* and *Bible*.<sup>27</sup>

The method followed by Spinoza is partly analogous to the empirical power of the lens to look beyond false appearances. Talking about superstition and prejudice, Spinoza does not reject them but considers them as things to be sharply registered, observed, studied, and unveiled. Consequently, he can describe the differences in religion as follows: "It has been the case for a long time that one can hardly know whether anyone is a Christian, Turk, Jew, or gentile, other than that he has a certain appearance and dresses in a certain way or attends one or another church and upholds a certain belief or pays allegiance to one magistrate rather than another. Otherwise their lives are identical in each case."<sup>28</sup> The radical implication will be evident, the more so when Spinoza starts to deal in detail with the Holy Scripture, the holiness of which is not something to be accepted or contested, but something to be described. In that context, historical specificity is a key issue. When in *Kings* I 7:23 the Bible gives a description of measurements and particular elements of Solomon's temple, these must be understood as Solomon was able to understand them in his own times, otherwise the entire passage is incomprehensible. If we are to attribute meaning to things that have become incomprehensible to us, we will have to state that these passages mean something else. This, however, must imply the "utter subversion of the whole of the Bible".<sup>29</sup> Anybody can then start to give another meaning to any passage, and Scripture will have become a meaningless carrier of all kinds of 'other' meanings.

Sticking to historical context is primarily a form, then, of what Jonathan Israel calls Spinoza's empiricism. With regard to contradictions we encounter a different kind of empiricism, however. Spinoza's major opponent in this case is Maimonides, who had stated that in matters of law the *Tanach* should be accepted without any reserve. If some passage appears to contradict this law, it needs to be

26 B. DE SPINOZA, *Theologico-Political Treatise*, trans. M. SILVERTHORNE/J. ISRAEL, Cambridge 2007, *Preface*, p. 4.

27 On this see also SPINOZA, *Theologico-Political Treatise*, the *Introduction* by J. ISRAEL, pp. xvi-xvii.

28 SPINOZA, *Theologico-Political Treatise*, *Preface*, p. 7.

29 SPINOZA, *Theologico-Political Treatise*, p. 35.

understood by reason as an indirect contradiction, as a result of which one has to read such a passage figuratively. If God is one and in several places in the *Tanach* and *Bible* God speaks about himself in plural, or when prophets speak about God in the plural, this contradiction must be reasoned away, through a figural reading. But what if one cannot decide which of two passages is in accordance with the law? In *Deuteronomium* 4:12 Moses argues that God has no resemblance whatsoever with what we can see or sense and in 4:24 he defines God as fire. Which of the two is it that must be accepted without reserve and which one must explained figuratively, Spinoza asks. The answer is: we cannot know. Consequently, the only solution is to accept the *Bible* with all its contradictions as a given, that is to say in its literal, material *being*.

Almost unnoticed we have now shifted to a different realm, and by analogy to a different effect of the lens. For if the contradictions no longer matter as contradiction they have to be taken, literally, as a matter of the Bible's texture. Texture, the materiality of the text, was also at stake when Spinoza discussed the differences in style, including literary style, between the different prophets, in chapter 2. Again, difference in style implicated different voices, which implicated particularity and subjectivity and historicity. The operation of Spinoza can be characterized as an-allegorical, here, or counter-allegorical, since he ignores false appearances to look for the real, historical meaning. Nevertheless, first of all Spinoza had to be hit by the different voices as sensuously different. With regard to that textural issue Spinoza's way of working is an-allegorical. He reads *Tanach* and *Bible* experimentally, that is to say, he moves in their texture.

Within the European tradition it has proven to be much harder to study texture than scripture. In fact it has almost become a commonplace that Western philosophy starts with some form of rejection of the sensual in order to get to the supra-sensual, or metaphysical. Accordingly, it is easy to discuss the meaning of representation (allegory) and difficult to speak about the sensuous representation of meaning. When that happens, literalness tends to shift into the figural fairly soon, like when style is translated into a proof of particularity and historicity. When style is taken seriously as a matter of texture and of sensibility, literalness forms a different road to freedom than the logical one, however, as the transition from chapter 15 to 16 shows. In the latter chapter Spinoza states that everything that exists, exists. If people steal, that is apparently what they do. Nothing that exists can be unnatural, since nature is all, and escapes the narrow confines of human direction and reason. The question of how to build a human society is then the main topic in the concluding chapters 17 to 20. There Spinoza will come up with a concept he does not define, namely harmony, which is an aesthetic category. Spinoza can only substantiate it with a concrete example, literally, which is the city of Amsterdam.

In his times, Spinoza's sticking to literalness as the texture of representation could not lead him to the impossibility of the Real. His contention, however, that everything is contained within nature pointed to another possibility, namely the reality of the dream, again not as an illusion but as an inescapable world with no outside – what Leibniz would define as a monad. Taking this enclosure seri-

ously, the question becomes how one can define the meaning of a dream when one is in it. The very distinction between the literal and the figural appears to become problematic, then.

## Texture of language and theatricality

Constantijn Huygens's *Ooghen-troost* had the blindness of one of his best friends as a theme. With regard to this theme the poem does not present us with a coherent and consistently developed image, in part because the poem hangs in a complicated intertextual web – the object of research for a group of scholars led by Jürgen Pieters.<sup>30</sup> With regard to that web, a simple look at the Bible Concordant will suffice, as Pieters argues, to see how blindness can be read in opposite ways. On the one hand it is a matter of sin. The blind will not and cannot see. On the other hand blindness may indicate deep and superior insight, because the blind can spiritually see what those who are blinded by reality cannot see. Pieters then states: “The metaphorical blind opposite the literal blind, one may argue, but then the problem only starts for whomever wants to read a literary text in the way in which a New Historicist would: for where does the metaphorical start and where ends literalness in a poem?”<sup>31</sup> This is quite right, although not, I would say, because it is impossible to decide where the one begins and the other ends, but because all language is figural.

I would like to free literalness from its empty opposition with the figural – empty since all meaning is, in the end, figural. If literalness means anything, it must be in the sense Derek Attridge meant it in his reflections on (all too) allegorical modes of reading.<sup>32</sup> This is to say that we have to take the letter and the word seriously for their texture. With respect to this, and in relation to Baroque theatricality, I would like to reconsider a famous poem by Constantijn Huygens, taken from *Heilighe Daghen* (*Holy Days*; 1645), entitled *Sondagh* (*Sunday*):

30 On the project see URL: <http://www.nederlandseliteratuur.ugent.be/onderzoek/Ooghentroost>. See also Pieters' article in this volume.

31 My translation. See J. PIETERS, *In denkbeeldige tegenwoordigheid. Naar een New Historicism van de Lage Landen*, in: *Spiegel der Letteren* 47:3 (2005), pp. 251–271.

32 In a debate on the responses to Coetzee's novel *Disgrace* the distinction between the literal and the figural appeared to be pivotal. In: D. ATTRIDGE, *J.M. Coetzee and the Ethics of Reading: Literature in the Event*, Chicago 2004, Derek Attridge strongly defended a mode of literal reading, since most responses to *Disgrace* were, so he argues, allegorical. It was as if everything particular that happened in the novel was to be read as a reflection on the more general or deeper state of affairs in South-Africa. This allegorical obsession framed the potential of the novel by a presupposed 'other' meaning. We should strive, so Attridge argued, to read things more at face value in order to sense what the novel is, actually, doing. In his response to this analysis Ernst van Alphen goes a long way in following Attridge but in the end points rightly to the dichotomy that Attridge uses to make his point (see E. VAN ALPHEN, *Affective Operations of Art and Literature*, RES 53/54, 2008, pp. 20–30). There is no language without meaning, and even literal meaning is, indeed, meaning.



Is it Sabbath, my Soul, or Sunday? None of the two.  
 The Sabbath is gone with its obligations,  
 And the sun that I see, shone yesterday as it does today.  
 But the one I do not see, does not shine as it seems:  
 Sun, that I do not see but through my sins,  
 Son of God, who on this day comes to tread on earth,  
 Proud as a Bridegroom entering the main road.  
 I see a Sunday without end, through your Wounds.  
 If it is Sunday then now, one may call it God's Sunday,  
 Yes and God's Sootheday too. But let me curse us,  
 For whichever of the three I turn to I find us in guilt.  
 God Sun, God Son, God Soothe, how long does your patience last?  
 How long will you suffer, Lord, your Sunday, Sootheday, Sunday  
 Ungraciously being spilled, spoiled, misspelled in Sinday?<sup>33</sup>

Luckily enough, the English words *sun*, *son*, and *sin* allow Huygens' experiment with language to be translatable. I had more trouble finding an equivalent for the word 'zoen', from 'verzoenen' – indicating Redemption day, but meaning, literally, to reconcile. I translated it with 'soothe', which connotes the archaic 'sooth' (truth or fact), and which means 'soften' or 'mitigate'. Accordingly, the four versions of Huygens' day correspond in English with sunday, sonday, sinday and sootheday.

The average reading of, or response to, this poem has been an allegorical one, aimed at defining the poems real or ultimate meaning, as is illustrated, for instance, by the website of the Royal Library.<sup>34</sup> One must admit that the poem itself almost enforces the allegorical route. As in Huygens' *Ooghen-troost*, a

---

33 *Sondagh* – “Is 't Sabbath dag, mijn Ziel, of Sondagh? geen van tween. / De Sabbath is voorbij met sijne dienstbaerheden: / En de sonn die ick sie scheen gisteren als heden. / Maer die ick niet en sie en schijnt niet soo se scheen. / Son, die ick niet en sie als door mijn' sonden heen, / Soon Gods, die desen dagh het aerdrijck weer betreedden, / Fier als een Bruijdegom ter loop-baen ingereden, / 'Ksie Sondagh sonder end, door dijne Wonden heen. / 't Zij dan oock Sondagh nu, men magh 't Gods Soon-dagh noemen, / Ia, en Gods Soen-dagh toe. Maer laet ick ons verdoemen, / Waer ick van drijen gae ick vind ons inde Schuld. / God Son, God Soon, God Soen, hoe langh duert dijn geduld? / Hoe langhe lijdt ghij, Heer, dijn' Soondagh, Soendagh, Sondagh, / Ondanckbaerlick verspilt, verspeelt, verspelt in Sond-dagh?” For the text, see URL: <http://www.let.leidenuniv.nl/Dutch/Huygens/HeiligeDagen.html>. For another translation by P.J. LARGE see: <http://www.hull.ac.uk/php/abspjl/Dutch/Huygens/Willig.html>.

34 See URL: <http://www.kb.nl/dichters/huygens/huygens-06.html>. See also F.J. WARNKE, *Sacred Play: Baroque Poetic Play*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 22:4 (1964), pp. 455–464. For a less allegorical, and more contextual interpretation, see the introduction by L. Strengholt in C. HUYGENS, *Heilighe daghen*, ingeleid en toegelicht door L. STRENGHOLT, Amsterdam 1974; R. VERBRUGGE, *Huygens' Pilgrimage Through the Calendar Year*, in: *Canadian Journal of Netherlandic Studies* 15:1 (1994), pp. 1–6.

dynamic of visibility is installed in line 3 with the 'I see'. This seeing is defined first empirically or realistically. The sun that the 'I' could see yesterday is the same as the sun that he can see today. But after that, almost naturally, the allegorical reading is provoked by line 4, with the seeing beyond what "seems" to be the case. Note, however, that in this case the 'I' need not see behind, but through the clouds of his sins, like he has to see later, in and through the wounds of Jesus. This "through" opens up a rather different meaning and a different way of relating to the world.

Talking about techniques of visibility, the allegorical way of dealing with language can hardly be called a technique of the visual. One cannot look at what lies behind the surface. Allegory is a search machine with a particular kind of technique that is not defined visually, and the affective pull of this poem is only partly defined by this search machine. The sensuous play with language – the movement, from sun to son, to soothe, to sin – affectively weaves us into this text. If we think of Roman Jakobson's definition of poetry as being the projection of the paradigmatic axis of language onto the syntagmatic one, the emphasis must be on the paradigmatic axis, here. That is to say that the basically poetic charge of this text is not defined by its allegorical meaning, which could be expressed in prose, but by its literalness, that is to say by the sounds, images and rhythm of its words. This differs distinctly, of course, from the poetic function, as a matter of self-reflexivity. The literalness of language is *matter*, a matter of language nearby, as a result of which we can feel language's texture. It is analogous to the texture of the image looked at and simultaneously felt through a telescope. We move, attentively, intensely, *in* the texture of language.

At first sight such closeness and being in the texture of language may seem to be the opposite of theatricality. However, I think it is not. The most famous metaphor of theatricality since the late middle ages is the *theatrum mundi* metaphor, which in turn goes back to a stoic conceptualisation of life. The idea has its allegorical aspects, in the sense that we have to look at life in other terms. The major message of this metaphor is, however, anti-allegorical. *Theatrum mundi* implies first and foremost a refusal of meaning. It indicates that life, as we see it and experience it, should not be considered as 'the real thing'. The reason that the stoic metaphor could be taken up so easily by Christianity is that in this religion as well life is considered to be a shadow of, or a prefigurative play of, the true reality that follows after life on earth. The metaphor emphasizes transcendence, in the sense that there is a continuity between the theatre of life on earth and the after-life, and this continuity is like a trail indicating that we should not pay too much attention to what is happening here and now, for we will be led to the Real later. In short, the *theatrum mundi* metaphor defines our relation to a world that remains at a distance.

In the course of the seventeenth century, a radically different idea of theatricality starts to materialize. The emphasis lies on a distinct here and now, a state of heightened awareness, of being in a situation in which all parties are implicated as a result of the fact that, apparently, some are turned into actors and others into an audience. In short, this form of theatricality is a matter of singularity.

It is not metaphorical, but iconic. It works through intensity and its structure is one of correlation. Some collective, sometimes even individual human self is implicated in what it sees, or better, in what it attends.<sup>35</sup>

In my reading, Huygens' poem is an exploration of this kind of theatricality. Heightened awareness is installed with the very first line, when the 'I' wonders what this Sunday is. He has left behind the world of everyday reality, with its own historical pathways and parties, and immediately is in another state of being that is produced by the question 'What is this?' On the face of it, the sun shines as it did today. Yet, there is a shift in texture, from line 5 onwards. It is not behind his sins that the 'I' has to see, as if there is a truer reality behind things. The sun shines through the sins of the 'I' and in this shining through an actor appears: Jesus, turning sun into son, and turning the situation into a here-and-now: "on this day". The heightened awareness of what is happening shifts the time-scale. Time is intensified, binding moment and eternity, turning the moment into something "without end", which is emphasized in the following line by the concentration of "then" and "now". The theatricality of the situation is the more highlighted in line 11, where the 'I' turns to the three possibilities, one by one. He is implicated by the three, through which "I find us in guilt". From that moment onwards, however, he leaves the realm of heightened awareness, for he starts to wonder how long this situation will last of the three being mis-used. With this conclusion the theatricality of the situation is lifted. We are no longer implicated in what we see, but look at something from a reflexive distance. The eye has left the telescope; the experiment is at an end. We start to reflect on where we have been and what has happened.

The moment of attention (the moment before the reflection) that I have been focusing on, is a moment when looking, seeing and sensing position human subjects as theatrically implicated in a world of which they feel the texture, in an intensified awareness, intensifying time, without knowing what it all means as yet. It is a matter of *being there* that moderns and postmoderns have a hard time understanding, not just because of the rage of time, but also because of the fact that the visual media have, in a way, reversed the scales and have come to determine reality itself. In response, if I linger with the seventeenth-century experiments, this is not a matter of nostalgia but in order to find another possibility, as real as our own form of being. Aesthetically speaking, I consider this possibility to be an alternative to our contemporary being in time, in order to assess better how inevitable it is that we are hurled towards the future, like Benjamin's *Angelus novus*, looking back on the wreckage of what has been done to us, or what has been done by us.

---

35 I am expanding on the concept of theatricality as developed by Maaike Bleeker, here: not "a matter of spectacle, exaggeration, or make-believe but a matter of becoming aware of how we are implicated within that what we see and how we see it, and how this in turn is implicated in the performance of others addressing us", in: M. BLEEKER, *Visuality in the Theatre. The Locus of Looking*, Basingstoke/New York 2008, p. 259.



Wibke Larink

## Terebinthenbaum und Wunderkammer Voraussetzungen für die Bilder der niederländischen Anatomen Frederik Ruysch und Godefridus Bidloo

In der Auseinandersetzung mit dem Terebinthenbaum und der Wunderkammer nähern wir uns dem qualitativen Sprung anatomischer Abbildungen in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts über zwei Motive, die ganz unterschiedlichen Kategorien zuzuordnen sind: Als Material und Ort waren Baum und Kammer für den enormen Wissenszuwachs im Bereich der Anatomie mitverantwortlich. Sie sind zudem Symbole für wissenschaftlich-ästhetische Praktiken, die die Voraussetzungen für die hohe Bildqualität schufen, die während des Goldenen Zeitalters erreicht wurde. Diese beiden Phänomene stehen in einer Reihe weiterer Bedingungen, wie der Erfindung des Mikroskops, der Rezeption der in den Niederlanden geschriebenen Texte Descartes'<sup>1</sup>, der Organisation und Macht der Chirurrgilden, die an dieser Stelle jedoch weitgehend vernachlässigt werden. Im Mittelpunkt steht vielmehr die These, dass die Erkenntnis der exakten Bauweise des Körpers erst durch seine Haltbarmachung zur Darstellung kommen konnte, und es wird beschrieben, in welcher Weise das anatomische Theater als (Ver-)Sammlungsort und somit als Ort der Verdichtung von Wissen dieses Projekt befruchtete.

Dies wird an der Arbeit zweier Anatomen deutlich, die zum Ende des 17. Jahrhunderts visuelle Verfahren entwickelten, mit denen sie sowohl in ihrer anatomischen Genauigkeit als auch in ihrem künstlerischen Anspruch stilbildend wurden: Frederik Ruysch (1638–1731)<sup>2</sup> und sein Schüler Godefridus Bidloo

---

1 Vgl. Kap.: *Medicine and Materialism. Descartes in the Republic*, in: H.J. COOK, *Matters of Exchange. Commerce, Medicine, and Science in the Dutch Golden Age*, New Haven/London 2007, S. 227–266.

2 F. RUYSCH, [*Fredericii Ruyschii Anatomes & Botanices Professoris, Academiae Cæsareæ Curiosorum Collegæ, nec non Regiæ Societatis Anglicaniæ Membri*] *Opera Omnia Anatomico-Medico Chirurgica. Huc Usque Edita. Quorum Elenchus pagina sequenti exhibetur. Cum Figuris Æneis*, Amsterdam [Amstelodami] 1721. [Nachdruck 1737.] DERS., [*Frederici Ruyschii Anatomiae & Botanices Professoris*] *Thesaurus Anatomicus. Cum Figuris Æneis*, Bd.1 Amsterdam 1701; DERS., [*Frederici Ruyschii*] *Opera Omnia Anatomico-Medico-Chirurgica, Huc Usque Edita. Epistola Anatomica, Problema nona/Authore Andrea Ottomaro Goelicke, Med. D. Ad Virum Clarissimum Fredericum Ruyschium, Med. Doct. Anatomiae ac Botanices Professorum. De cursu arteriarum per Piam matrem cerebrum involventem, de tertia cerebri meninge, de arteriis membranarum cavitates ossis frontis supra narium radices & eas sub sella equina investientium, nec non de vasis arteriosis novis Hepatis & Diaphragmatis*, Amsterdam 1679 [i.e. 1697].

(1649–1713)<sup>3</sup>. Nicht zuletzt unter dem Einfluss des Zoologen, Naturforschers und Anatomen Jan Swammerdam (1637–1680) entwarfen sie Körpertheater, die das Ergebnis eigener Sektionen, neuer Präparationstechniken und äußerst genauer und kleinteiliger Beobachtung und Darstellung sind.<sup>4</sup>

## Der anatomische Körper als Material

In der anatomischen Abbildung treffen sich innere Vorstellung und äußere Wahrnehmung. Aspekte früher anatomischer Forschung und Darstellung sollten vor dem Hintergrund der jeweiligen präparatorischen Möglichkeiten betrachtet werden. Dass der Blick auf unpräparierte, ganz frische oder schon verwesende Organe ein anderer war, als der auf einen mit Formalin behandelten Leichnam heute, steht außer Frage. Was aber sahen die niederländischen Anatomen des 17. Jahrhunderts? Wie sahen ihre Objekte aus? Wie wir wissen, entwickelten die Anatomen überlieferte Praktiken der Mumifizierung weiter, um die Geschmeidigkeit präparierter Organe bestmöglich zu erhalten. Damit konnten sie, nicht zuletzt über bessere Darstellungen, zu einem besseren Verständnis des Körperbaus und seiner Funktionen kommen.

In Terpentinöl, Weingeist und diversen Gewürzen wurden Körper und Organe haltbar gemacht. Nachdem Louis De Bils (1624–1670) lange mit verschiedenen Zusammensetzungen dieser Ingredienzien experimentiert hatte, erreichte er schließlich eine gewaltige Erweiterung des Haltbarkeitszeitraums Verblichener. Er notierte sein geheimes Rezept für eine gelungene Einbalsamierung 1664: 60 Pinten (ca. 34 Liter) vom besten Rum, frisch hergestellt; 50 Pinten (ca. 28,5 Liter) Alaun (Aluminiumsulfat), sehr fein gemahlen; 50 Pinten Pfeffer, sehr fein gemahlen; ein Sack Salz, fein gemahlen; 200 große Gläser Nantes Brandy, beste Sorte; 100 große Gläser Weinessig, beste Sorte; 20 Pfund Myrrhe, beste Sorte, fein gemahlen; 20 Pfund Aloe, beste Sorte, fein gemahlen.<sup>5</sup> Diese Mischung ergab den ersten Ansatz, in dem der Körper für 30 Tage verblieb, um dann in der erneut angesetzten Mixtur, die zusätzlich je zwanzig Pfund kostspieliger Gewürze wie Muskat, Nelken und Zimt enthielt, sowie durch verschiedene Trocknungsprozesse fertig gestellt zu werden. Er konnte nach dieser aufwändigen Behandlung sezirt und ausgestellt werden.

---

3 G. BIDLOO, [*Godefridi Bidloo, Medicinæ Doctoris Chirurgi*] *Anatomia Humani Corporis, Centum & quinque Tabulis, per artificiosiss. G. de Lairesse ad vivum delineatis, Demonstrata, Veterum Recentiorumque Inventis explicata plurimisque, hactenus non detectis, Illustrata*, Amsterdam 1685. DERS., *Ontleding des menschelyken lichaams, gedaen en beschreeven door Govard Bidloo Geneesheer en Hoogvoorleezer in de Ontleding – en Heelkunst binnen's Graavenhaage; Uitgebeeld, naar het leeven, in Honderd en vyf Aftekeningen, door de Heer Gerard de Lairesse*, Amsterdam 1690.

4 Vgl. hierzu ausführlich W. LARINK, *Bilder vom Gehirn. Bildwissenschaftliche Zugänge zum Gehirn als Seelenorgan*, Berlin: Akademie Verlag 2011.

5 Vgl. A. LINGARD, *The Embalmer's Book of Recipes*, Brighton 2009, S. 174 f.

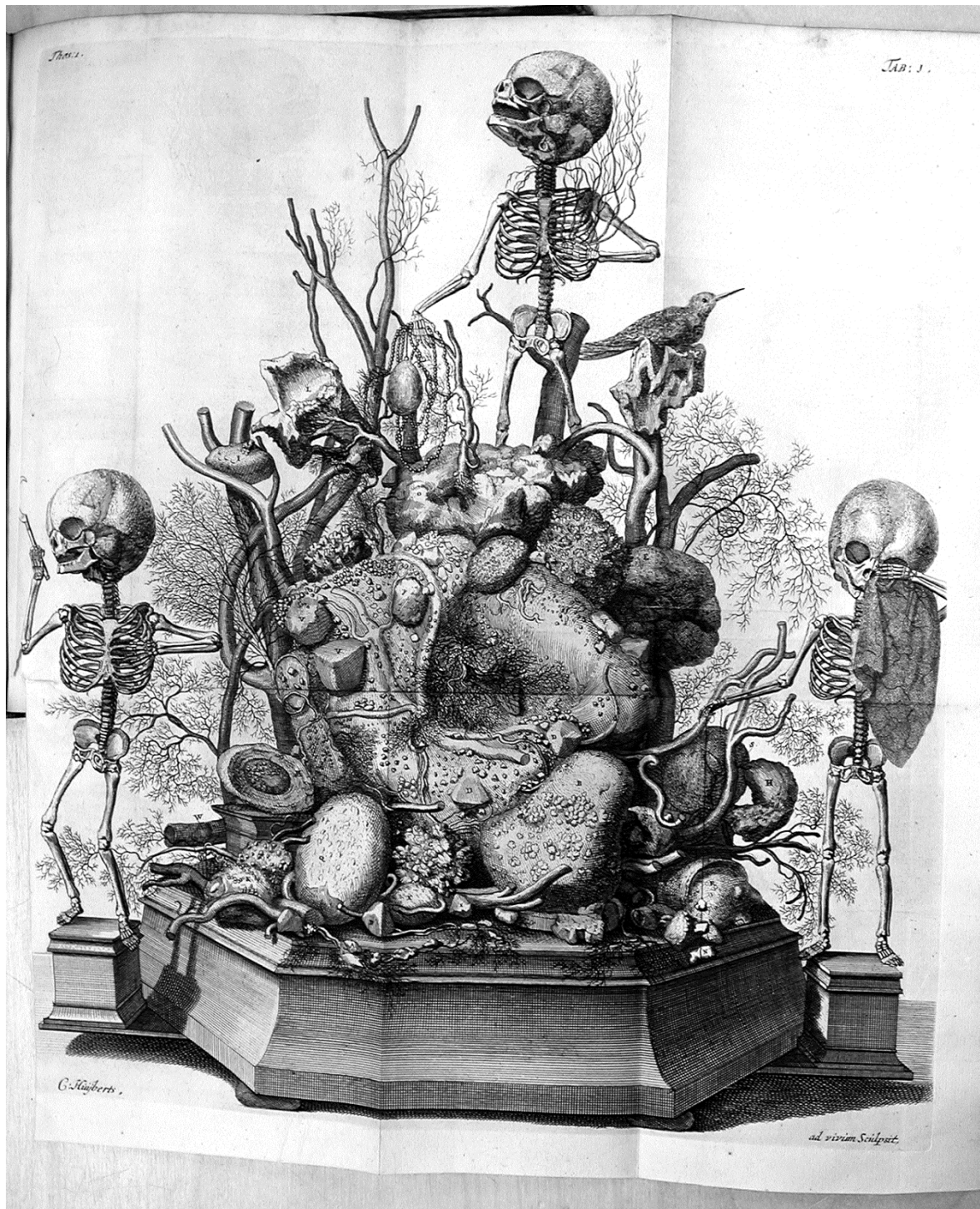


Abb. 1: Fetalskulptur, in: FREDERIK RUYSCH; *Thesaurus Anatomicus* (Tab. 1), 1701

Die Pioniere der Präparation in den Niederlanden waren neben de Bills Johannes van Horne (1621–1670) und Gerhard van Gutschoven (1615–1668). De Bills verkaufte sein geheimes Rezept an van Horne, der es im Namen der Universität Löwen erwarb. Van Gutschoven übernahm de Bills Methode der ‚blutlosen Sektion‘ und des Einbalsamierens.<sup>6</sup> In Italien fand Marcello Malpighi (1628–1694) neue Wege, organische Strukturen haltbar zu machen. So nutzte er (1661)

6 Vgl. COOK, *Matters of Exchange*, S. 275.

wohl als erster Quecksilber zur Ausformung von Gefäßen und später auch farbige Wachse.<sup>7</sup>

Swammerdam, ein Schüler van Hornes und Sylvius' (Franciscus de le Boë (1614–1672)), entwickelte eine neue Technik des Einbalsamierens. Er verwendete zyprisches Terpentin oder Terpentin von Chios, den seit der Antike bekannten Harzsaft der Terebinthe oder Terpentinpistazie. Die Art Terpentinpistazie oder Terebinthe gehört in die Gattung der Pistaziengewächse, welche der Familie der Anacardiaceen oder Sumachgewächse zugeordnet werden. Dieser Baum oder Strauch kommt überall am Mittelmeer vor, besonders aber in Israel. Sein Harz wurde durch Einschnitte in der Rinde gewonnen und diente zur Herstellung von Terpentinöl, Salben, Lacken und Farben. In der St. Petersburger Kunstkamera sind einige von Frederik Ruysch präparierte Organe erhalten geblieben. Neben diversen Feuchtpräparaten in Alkohol finden sich dort auch Trockenpräparate, wie das mumifizierte Herz eines Erwachsenen von Ende des 17. oder Anfang des 18. Jahrhunderts.<sup>8</sup> In Terpentinöl und Weingeist präparierte Organe oder Körper wurden allerdings nicht getrocknet. Sie sollten weich und geschmeidig bleiben und doch fest genug werden, um sie sezieren zu können. Anders als beim Trockenpräparat wurde bei der von de Bils entwickelten Methode dem Körper das Wasser nicht einfach entzogen, sondern durch einen anderen Stoff ersetzt. Auf diese Weise haltbar gemacht, konnten auch kleinste Gefäße seziiert werden. Swammerdam leitete nach der Behandlung mit Terpentinöl Luft, farbiges Wachs, Talkum und Zinnober (das Sulfid Cinnabarit) in die Gefäße. Diese Technik führte ihn zu neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen. So entdeckte er beispielsweise die Verzweigung der Gefäße in der menschlichen Plazenta. „What had begun as an attempt to preserve bodies from the process of decay had developed into a range of experimental techniques crucial to gaining anatomical knowledge.“<sup>9</sup> Dieser Experimentiergeist Swammerdams und seiner Kollegen war abhängig von der finanziellen Ausstattung der Forschungseinrichtung. Der Terebinthensaft als Forschungskatalysator war ein Stoff von großem materiellen Wert. Wie auch die gewaltigen Mengen an benötigten Gewürzen, musste er von Händlern über weite Strecken transportiert werden. Die hohe Mobilität einer seefahrenden Nation, die alle praktischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen besaß, um neue Produkte zu importieren, gab den Forschenden die Möglichkeit mit Materialien zu experimentieren, die rar und teuer waren. Ebenso wie der Terebinthensaft erreichten auch viele kuriose Sammlungsstücke ihren Bestimmungsort, das anatomische Theater, auf dem Seeweg.

---

7 Vgl. L.N. MANGER, *A History of Life Sciences*, New York/Basel 2002, S. 143.

8 Vgl. B. BUBERL/M. DÜCKERSHOFF (Hrsg.), *Palast des Wissens – Die Kunst- und Wunderkammer Zar Peters des Großen*, Band 1 (Katalog), München 2003, S. 84.

9 COOK, *Matters of Exchange*, S. 281.



## Die Wunderkammer als Ort des anatomischen Körpers

Thomas Schnalke nennt vier ‚klassische‘ Blickrichtungen auf den geöffneten Körper: Die didaktische, wobei Anatomen als medizinisch-didaktische Interpreten des menschlichen Körpers fungieren; die moralische, die den Körper als *memento mori* nimmt, also den Betrachter seiner Endlichkeit gedenken lässt; die ästhetische, mithin die künstlerische Dimension und schließlich die theologische, die den Körper idealisierend als fleischlichen Hinweis auf den Schöpfergott ansieht.<sup>10</sup>

Die Didaktik anatomischer Praxis war in drei Schritten aufgebaut. Auf die *sectio*, die Zergliederung, folgte die *demonstratio* und anschließend die *lectio*. Durch öffentlich durch- und vorgeführte Sektionen, zunächst in Italien, dann auch in anatomischen Theatern in den Niederlanden, kam es zu einer Verschiebung der Aufmerksamkeit, weg vom Medium Buch und damit einem Erhalt überlieferter Wissenskategorien, hin zum Körper selbst als medialem Vermittlungsinstrument anatomischen Wissens. Wurde aber das bis zum frühen 16. Jahrhundert allmächtige Bücherwissen im Zuge einer erneut auflebenden Praxis der Sektion vom Körper als direkter Referenz verdrängt, wie Martin Kemp und Marina Wallace nahelegen? „The real body is to become the ‚book‘ to be read by the surgeon rather than the set text sanctioned by traditional learning.“<sup>11</sup> Sicher wurde anhand geöffneter Körper tradiertes (Bücher)Wissen überprüft – gemeint ist hier das schriftlich überlieferte Wissen der Antike um menschliche Physiologie und Medizin, vor allem die Lehren Galens – und neue Erkenntnisse über Morphologie und Funktionsweisen gewonnen. Dass der Körper zum Medium wurde und damit das Buch vom Thron wissenschaftlicher Autorität verdrängte, ist aber nur eine Seite der Anatomiegeschichte. Im Englischen gibt es die schöne und hier doppelt bedeutsame Formulierung ‚body of thought‘. Der ‚Wissenskorpus‘ wurde durch neues Wissen vom Körper nicht plötzlich ersetzt, sondern sukzessive überlagert, unterwandert und erweitert. Eine Gegenüberstellung des ‚body of thought‘ als ‚gedachtem Körper‘ mit dem anatomischen Körper fand im anatomischen Theater statt. Wichtig nicht nur als Ort praktischer Handlungen am Körper gewann das Theater eine weitere Bedeutungsebene: Es bildete einen Raum für philosophische Fragen des Woher und Wohin. Dies wurde noch verstärkt, indem es zum Raum öffentlich zugänglicher Sammlungen von Naturdingen und Bildern ausgebaut wurde.

Von den ersten anatomischen Theatern, die im 16. Jahrhundert an oberitalienischen Universitäten entstanden, reüssierten manche „als anatomische Museen [...], in welchen die Besucher mit einer Inszenierung gestalteter und agierender

---

10 Vgl. T. SCHNALKE, *Demokratisierte Körperwelten. Zur Geschichte der veröffentlichten Anatomie*, in: G. BOGUSCH/R. GRAF/T. SCHNALKE (Hrsg.), *Auf Leben und Tod. Beiträge zur Diskussion um die Ausstellung „Körperwelten“*, Darmstadt 2003, hier S. 8 f.

11 M. KEMP/M. WALLACE, *Spectacular Bodies. The Art and Science of the human Body*, London 2000, S. 23.

Leichname konfrontiert wurden, die zum Lernen und Nachsinnen anregen sollten<sup>12</sup>. Damit sind zwei der zuvor genannten Blickrichtungen angesprochen – die ästhetische und die didaktische. Neben ihnen nennt Harold J. Cook für die Niederlande des 17. Jahrhunderts auch moralische und theologische Aspekte der Ausstellungsstücke anatomischer Theater. Er beschreibt am Beispiel von Rembrandts Gemälde *Die Anatomie des Dr. Tulp*, wie sich Gottes Weisheit in seiner Schöpfung des menschlichen Körperbaus offenbart, so dass wir angesichts des Bildes unserer Sterblichkeit gewahr werden.<sup>13</sup> Es wird nicht gezeigt, dass oder wie die anatomische Forschung der Gesundheit der Menschen zugute kommt, wohl aber, dass sie ihrer Erziehung zu besseren Bürgern dient.

Anatomische Theater, so machen uns zeitgenössische Darstellungen klar, waren selbst Wunderkammern, in denen dem Publikum öffentlicher Sektionen viel für sein Eintrittsgeld geboten wurde. Neben agierenden menschlichen und tierischen Skeletten und Präparaten gehörten zu wissenschaftlichen Sammlungen immer und selbstverständlich auch Bilder. So wurden in den Theatern zum Beispiel Portraits mythischer und historischer Helden und Verbrecher ausgestellt.<sup>14</sup> Als Otto Heurnius (1577–1652) 1618 Anatomieprofessor in Leiden wurde, zeigte sich, dass er weniger an der anatomischen Praxis als vielmehr daran interessiert war, eine Sammlung aufzubauen. Tim Huismann weist darauf hin, dass zum einen Heurnius' Interesse für Kultur- und Naturgeschichte ihn dazu veranlasst habe, im anatomischen Theater Kuriositäten zu sammeln bzw. auszustellen. Zum anderen war das Konzept der ‚Bibel der Natur‘ entscheidend, jener calvinistische Grundgedanke, dass sich Gott dem Menschen zunächst in der Bibel und in zweiter Linie in der Natur offenbart. Der Betrachter sollte von den Objekten wie von der eigentlichen Sektion belehrt und erbaut werden. Die Situation in Leiden, als frühes Beispiel eines anatomischen Theaters als Wunderkammer, lässt sich für das gesamte 17. Jahrhundert nachvollziehen. Genau wie im Gruppenportrait stellte sich die Gilde als korporative Gemeinschaft dar und verdeutlichte in der Vielfalt und Exklusivität der Sammlungsstücke ihren Status der Öffentlichkeit gegenüber. Später, in den privaten Kunstkammern des 18. Jahrhunderts, sollten persönliche Vorlieben, der Wunsch, die privaten Räume auszuschnücken sowie der Wunsch, gesellschaftlich etwas darzustellen, gemeinsam zum Ausdruck kommen. Die Vermutung liegt nahe, dass schon Heurnius und seine Nachfolger ihre internen Positionen und Rollen innerhalb der Gilden über die Sammlung definierten.

Auch Swammerdam unterhielt ein Naturalienkabinett, in dem er unter anderem einen präparierten Säugling und ein Lamm ausstellte. Sein Schüler Frederik Ruysch hatte seine Präparationsmethoden weiterentwickelt und wurde durch die Sammlungen seiner Präparate berühmt. Ruysch war als *praelector anatomiae* der Chirurgen Gilde in Amsterdam der Nachfolger der Doktoren Nicolaes Tulp (1593–1674) und Jan Deymann (1620–1666), deren Namen uns, dank ihrer

12 SCHNALKE, *Demokratisierte Körperwelten*, S. 4.

13 Vgl. COOK, *Matters of Exchange*, S. 133.

14 Vgl. T. HUISMANN, *The Finger of God. Anatomical Practice in 17th-century Leiden*, Leiden 2009, S. 61.

Gruppenportraits, vertraut sind. Auf seinem eigenen Gildenportrait, das Jan van Neck (1634–1714) 1683 gemalt hat, sehen wir Ruysch, wie er die Blutzufuhr von der Plazenta über die Nabelschnur zum Kind demonstriert. Berühmt geworden ist Ruysch für seine *Thesauri*, Dioramen aus fetalen Skeletten, Nieren-, Gallen- und Blasensteinen sowie gehärteten Körperteilen, Organen und Gefäßen, von denen allerdings keines bis in unsere Zeit überlebt hat (Abb. 1). Diese ‚Wörterbücher der Anatomie‘ waren mehr als für Wunderkammern bestimmte Objekte. Sie waren selbst Miniaturwunderkammern. In ihren bildlichen Darstellungen zeigen sich harmonisch angeordnete Naturgegenstände, die auf kunstvollen Holzpodesten zu Artefakten erhoben wurden: Es stellen sich uns, neben der menschlichen Anatomie, Schaustücke der Tierwelt dar (Eintagsfliege, Vogel) und scheinbar auch Objekte der Pflanzenwelt (Korallen und Bäume aus Blutgefäßen) und der Welt der Mineralien (Konkrement) und schließlich des Kunsthandwerks (in Form der hölzernen Sockel, der Kunst des Präparierens sowie der Gesamtkomposition). Thesaurus (altgriechisch *thesaurós* (θησαύρος)), bedeutet Schatz, Schatzhaus oder Schatzkammer. Die Interpretation der *Thesauri* als Miniaturwunderkammern bestätigt, was Horst Bredekamp über die Kunst-kammer im Allgemeinen geschrieben hat: „In der Vorbereitung einer Geschichte der Natur liegt [...] der vielleicht bedeutendste Beitrag der Kunst-kammer zum ‚Advancement of Learning‘. Die Pracht ihrer Gegenstände vom Naturobjekt bis zu den höchsten Stufen der Veredelung machen die Reiche der Natur zum Medium einer künstlerischen Tätigkeit, die das Wesen der Natur als Entwicklung begreift.“<sup>15</sup>

## Bilder des anatomischen Körpers als Wunderkammer

Abbildungen sezierter Körper werden sowohl im kunst- als auch im wissenschaftshistorischen Kontext verortet und interpretiert. Heute scheint der naturwissenschaftliche Anspruch an Objektivität und Realitätsnähe ästhetische Kategorien wenn nicht auszuschließen, so doch zur Nebensache zu erklären. In den anatomischen Theatern des 17. Jahrhunderts in den Niederlanden jedoch avancierte der Körper zum Medium einer künstlerischen Tätigkeit, die zugleich wissenschaftliche Praxis war. Präpariert und zum Mittelpunkt der Theater-Wunderkammer gemacht, wurde er nicht zuletzt in seinen Abbildungen selbst zur Wunderkammer.

Von Ruysch sind zwei Bilder des menschlichen Gehirns überliefert, die von seinem Interesse für neue Forschungsmethoden zeugen. Betrachten wir ein Bild etwas genauer (Abb. 2): Wir sehen die Aufsicht auf beide Hirnhälften innerhalb eines Kopfes, dessen Schädelkalotte fehlt. Ungewöhnlich ist, dass hier nicht nur das Gehirn abgebildet ist, sondern dass auch die Technik veranschaulicht wird, mit deren Hilfe das dargestellte Präparat hergestellt werden kann. Ruysch war

---

15 H. BREDEKAMP, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunst-kammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, S. 72.

der Ansicht, dass der Kortex aus Blutgefäßen besteht. Die Methode der Injektion von Wachs oder Farbe in Blutgefäße erscheint im Bild als Momentaufnahme: Oben rechts ist der Teil eines Gesichts dargestellt, im Mund ein Röhrchen, aus dessen unterem Ende eine Substanz läuft. Die Tafel hat eindeutig eine handlungsanweisende Funktion: Ein beispielhaft handelndes Subjekt erklärt, wie die Handlung durchzuführen ist, indem es sie vorführt. Das Bild zeigt, wie Blutgefäße eingefärbt und so besser sichtbar gemacht werden. Ursache und Wirkung sind kongruent abgebildet. Dabei ist die mit Gefäßen überzogene Oberfläche proportional zu den Gesichtern vergrößert dargestellt, um das, was demonstriert werden soll, in den Fokus des Bildes zu rücken.

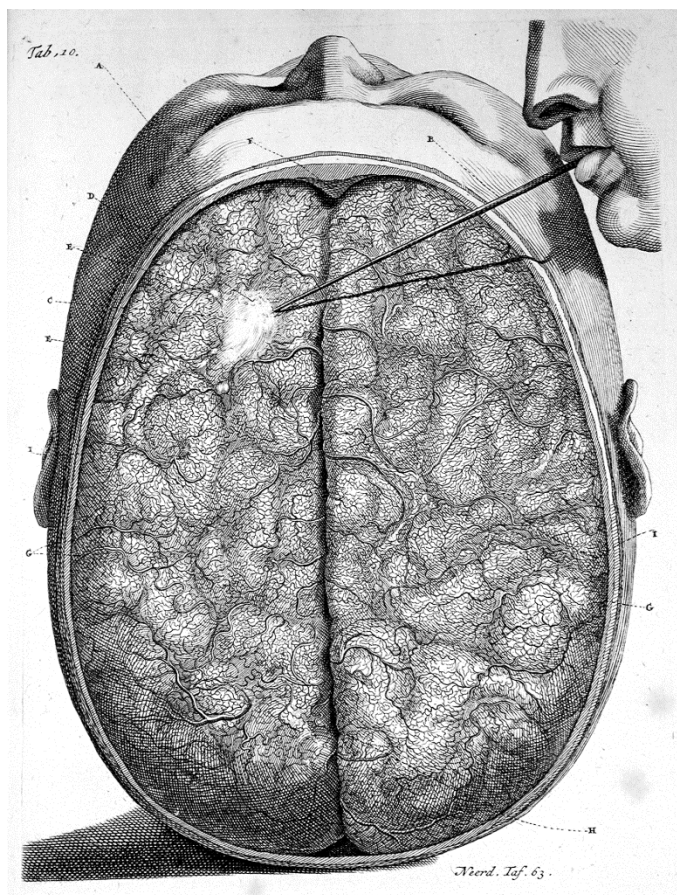


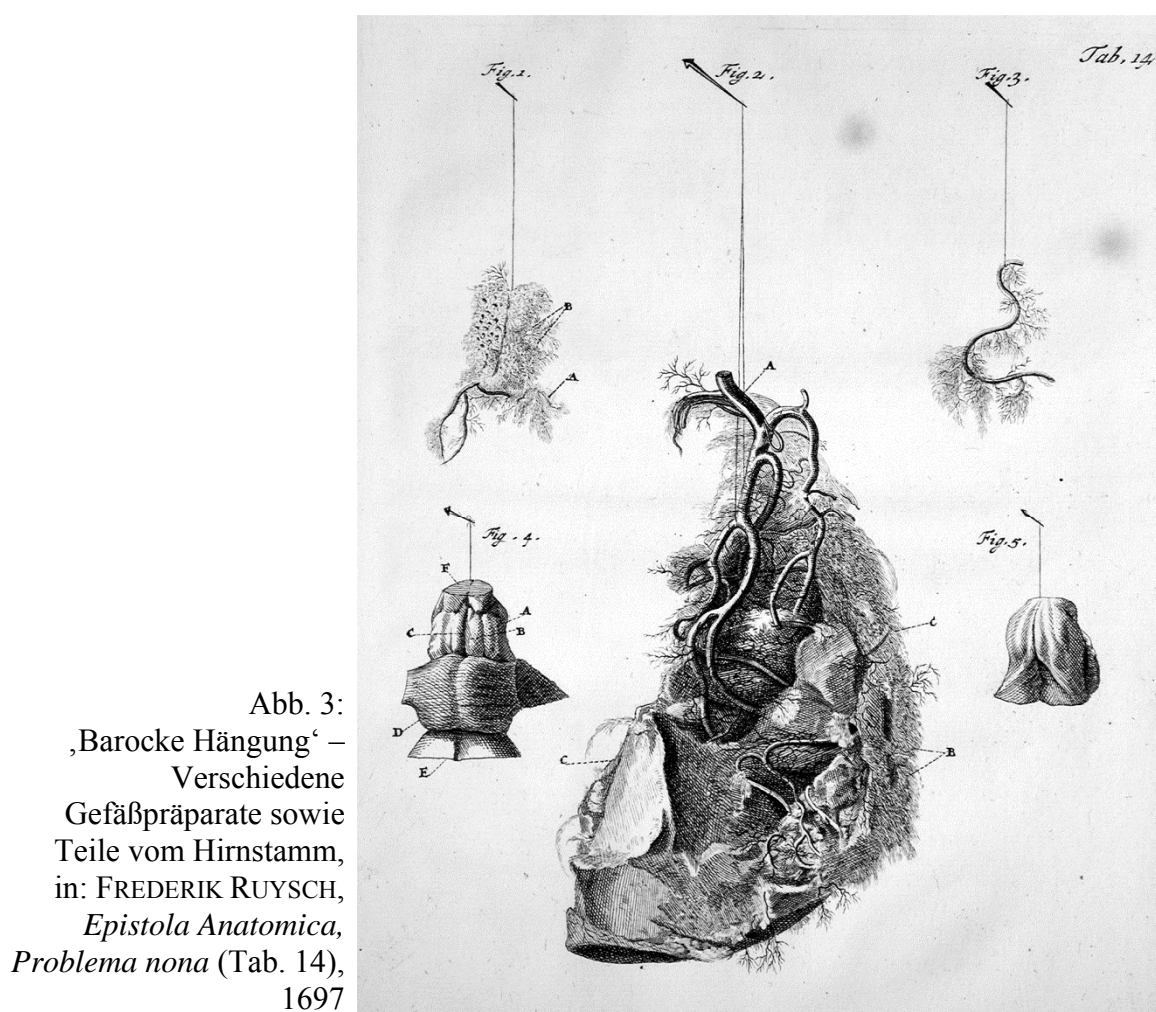
Abb. 2: Injektion von Wachs bzw. Farbe in die Blutgefäße des Gehirns, in: FREDERIK RUYSCH, *Epistola Anatomica. Problema nona* (Tab. 10), 1697

Beim Betrachten naturwissenschaftlicher Bilder wird augenfällig, wie stark die Darstellungsweise vom jeweiligen Zeitgeschmack abhängt. Dabei wurde die Verbindung eines wissenschaftlichen Objekts, einer Präparation oder ihrer bildlichen Darstellung, mit dem Streben nach künstlerischem Ausdruck wohl keineswegs als Problem wahrgenommen. Angela Matyssek geht davon aus, dass für Ruysch und seine Zeitgenossen „die immer und ganz unumgänglich auch ästhetisierende Gestaltung seiner Objekte“<sup>16</sup> zu den vorrangigen Zielen gehörte.

Die 14. Tafel der *Epistola Anatomica* von 1697 verdeutlicht diesen Punkt besonders einleuchtend (Abb. 3). Hier wird die als Barocke Hängung bezeichnete

16 A. MATYSSEK, *Rudolf Virchow. Das Pathologische Museum. Geschichte einer wissenschaftlichen Sammlung um 1900*, Darmstadt 2002, S. 74.

Art nachempfunden, Gemälde verschiedener Größe und unterschiedlicher Sujets an einer Wand symmetrisch anzuordnen und sie miteinander korrespondieren zu lassen. Dabei wurden besonders geschätzte Werke mittig positioniert und andere Bilder, zu denen ein Pendant vorhanden war, wurden links und rechts der gedachten Mittelachse angebracht. Diese Mode, die die Sammler des Barock in ihren Galerien und Kunstkammern schätzten, übertrug Ruysch auf seine anatomische Tafel. Die einzelnen Figuren hängte er, nach den Prinzipien des Trompe-l'œil, wie Gemälde an gezeichneten Nägeln auf. Um ein mittig gehängtes großes Präparat von kortikalem Gewebe und arteriellen Gefäßen (Fig. 2) sind vier kleinere Figuren angeordnet: oben im Bild leichte, feine Gefäßpräparate und unten schwerere Teile des Hirnstamms.



Mit dieser repräsentativen Anordnung ahmte Ruysch im Bild die Logik von Sammlungen nach und strukturierte die Wahrnehmung der einzelnen Elemente. In den Kunstkammern bedingen wissenschaftlicher Blick und ästhetische Wahrnehmung einander. Im Sammeln ihrer Erzeugnisse zeigt sich ein Bedürfnis nach sinnlicher Erfahrbarkeit von Natur. In seinem Bild machte sich Ruysch das Prinzip der Anordnung ähnlicher Formen in einem klar gegliederten Bildaufbau zunutze und hob damit den wissenschaftlichen Charakter des Bildes bewusst hervor.



Abb. 4: Fötus und Plazenta, in: GODEFRIDUS BIDLOO, *Ontleding Des Menschelyken Lichaams* (Tab. 56), 1690

Wurden bei Ruyschs Bildern, zum Beispiel denen des Gehirns, noch die Präparationspraktiken demonstriert und in der Ordnung der Körperteile die Ordnung der Bilder einer barocken Galerie nachgeahmt, ging Godefridus Bidloo einen Schritt weiter, indem er, wie wir sehen werden, die Leichname selbst als (anatomische) Theater inszenierte. Seine *Anatomia humani corporis* von 1685 enthält eine große Zahl ästhetisch herausragender Bilder, die nicht zuletzt auch auf Swammerdams neue Präparationstechniken zurückzuführen sind. Das Werk gibt Einblicke in, wie es scheint, eben geöffnete Körper, die durch gelungene Perspektive und Verwendung von graphischen Techniken (wie Highlights auf einzelnen Organen) einen neuen Realismus in der gedruckten Anatomie etablieren. In dramatischen Szenen sind Teile des seziierten und mit fließenden Tüchern

ausstaffierten Leibes gleich Vorhängen aufgezogen. Das Körperinnere bietet sich so, halb bedeckt, halb entblößt, dem Betrachter dar. Es wird zum Schauplatz, der Leib zum Bühnenraum für die Darsteller, wie den Fötus auf Tafel 56 (Abb. 4). Hirntheater wird auf Tafel 7 gespielt (Abb. 5). Beide Figuren dieser Tafel entbehren nicht der Dramatik. In der ersten ist die Gehirnmasse mit einem gewebten Schmuckband und mit Hilfe zweier Steine zurückgebunden, um den Blick auf das noch mit Hirnhaut bedeckte Kleinhirn (F) *in naturali situ* freizugeben. Seiner natürlichen Umgebung wird es in der zweiten Figur regelrecht entrissen: Bidloo zeigt die Hirnnerven am verlängerten Mark, indem er das mit dem Hirnstamm verbundene Kleinhirn halb aus dem Schädel gezogen darstellt. Dazu wurde das Großhirn entfernt und der Schädelknochen frontal abgesägt, so dass der Kopf dort, wo sich sonst das Gesicht befindet, auf einer ebenen Fläche zu liegen kommt. Hirnhäute und Kopfhaut sind auch hier in glänzenden Falten zurückgezogen, um den Blick in die Tiefe des Schädels zu eröffnen – der Blick geht also wörtlich ‚bis ins Mark‘.

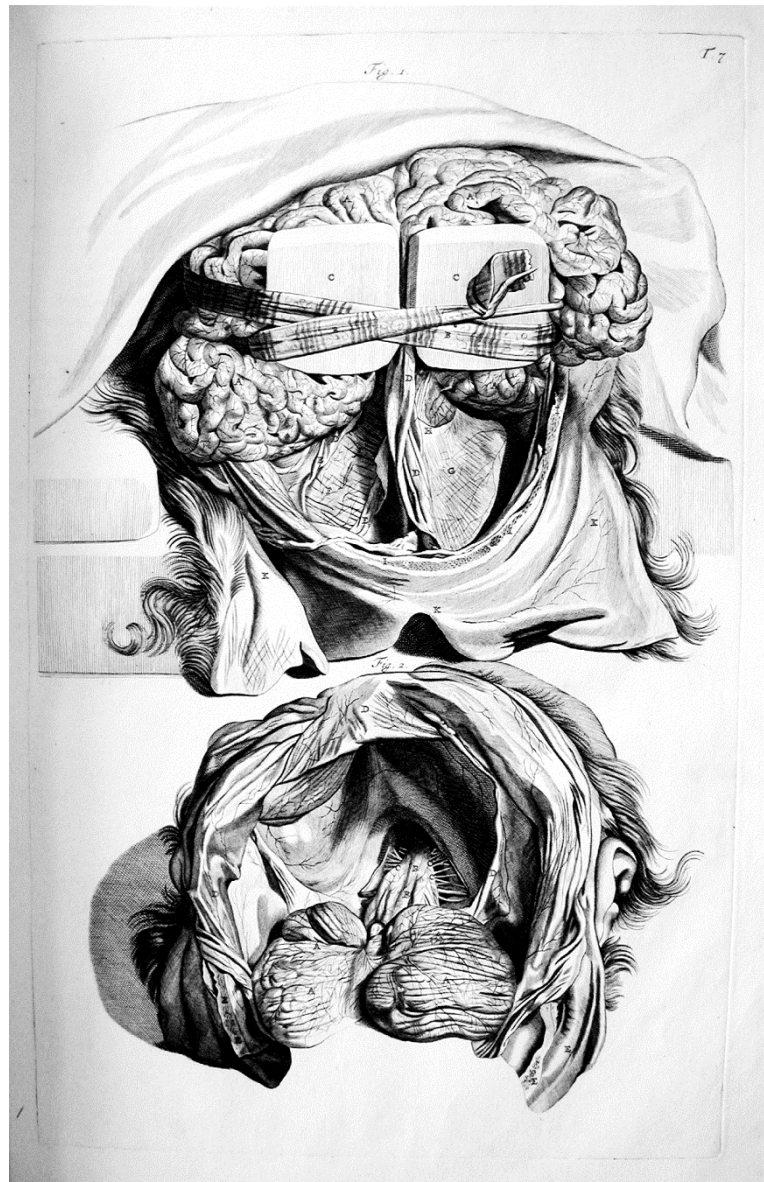


Abb. 5:  
Gehirnmasse mit Band und  
zwei Steinen zurückgebunden  
(Fig. 1), Kleinhirn und  
Hirnstamm aus der  
Schädelbasis gezogen (Fig. 2),  
in: GODEFRIDUS BIDLOO,  
*Anatomia humanis corporis*  
(Tab. 7), 1685

Die Tafeln Bidloos zeigen im hohen Maße ästhetisierte Körperteile und Organe. Darüber hinaus haben sie noch eine ganz andere, unerreichte Qualität, die sich besonders in der ersten Figur der neunten Tafel zeigt: Sie vermitteln dem Betrachter der Bilder etwas vom Gewicht des Dargestellten, von seiner Konsistenz, dem Aggregatzustand (Abb. 6). An diesem Gehirn ist alles ein Quellen und Fließen, ein Auseinanderlaufen. Das sinnliche Erleben des Auges wird während der Beobachtung zu einem Erleben auch anderer Sinne. In der zweiten Figur hebt eine Hand den Frontallappen, um tiefer liegende Hirnteile wie die olfaktorischen und optischen Nerven zu zeigen. Diese sichtbar gemachte Manipulation erklärt zum einen die anatomische Tätigkeit und setzt zum anderen den lebenden mit dem toten Körper in Beziehung. Die Hand verweist auf den schöpferischen Akt, der für die Herstellung anatomischer Bilder essentiell ist. So ist der Körper bei Bidloo Material desjenigen, der mit ihm handwerklich umgeht. Eine Trennung von Kunst und Wissenschaft erscheint anhand dieser Bilder weder hinsichtlich ihres Ausdrucks, noch in Bezug auf die ihnen zugrunde liegende anatomische Praxis möglich.

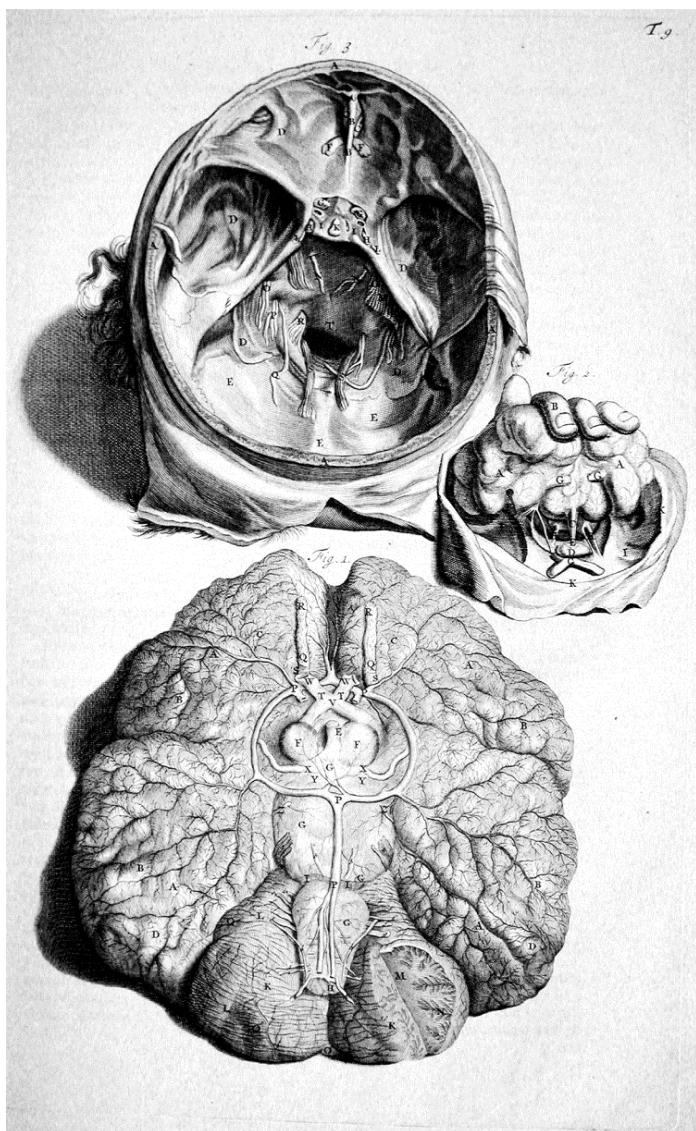


Abb. 6: Hirnbasis (Fig.1), Frontallappen von einer Hand angehoben (Fig. 2) und Schädelbasis mit Nerven (Fig 3), in: GODEFRIDUS BIDLOO, *Anatomia humanis corporis* (Tab. 9), 1685



## Inszenierungen des anatomischen Körpers

Bei Ruysch wurden die auf den präparierten Körpern basierenden Bilder zum Ausdruck der sinnlichen Erfahrbarkeit von Natur. Dabei kommen der wissenschaftliche Blick – die Genauigkeit in der Erfassung der Objekte oder der anatomische Vergleiche erlaubende Detailreichtum – und die ästhetische Wahrnehmung – die Würdigung der Schönheit des Körpermaterials – gemeinsam zur Darstellung. In seinen Bildern werden Präparationsmethoden offenbart, indem beispielsweise der den Vorgang ausführende Forscher bzw. ein symbolisch handelndes Subjekt mit ins Bild genommen wird. In diesem Punkt erlaubte Ruysch seinen beauftragten Künstlern vom analytischen Blick abzuweichen. Die Proportionen werden zugunsten der Methodendarstellung verändert, wie auf Tafel 10 (vgl. Abb. 2). Es geht hier also primär nicht um eine objektive Darstellung der Größenverhältnisse, sondern um das Vorführen einer wissenschaftlichen Handlung. Und schließlich werden bei Ruysch, wie oben ausgeführt, Bilder als Argumente für eigene Theorien genutzt.

Bei Bidloo dienen die Bilder der Visualisierung inszenierter Körper. Auch bei ihm waren eigene Sektionstätigkeit und genaue Beobachtung Ausgangspunkte. Bei der Auswahl der für ihn arbeitenden Künstler legte er augenscheinlich großen Wert auf die höchste Beherrschung der graphischen Technik. Zusammen haben diese Faktoren zur Entwicklung idealer ästhetischer Ausdrucksformen in der Abbildung des Körpers beigetragen. So wie Körper als Wunderkammern interpretiert werden können und diese ihren Ort auch in anatomischen Theatern fanden, so wurde bei Bidloo der Körper im Bild zum theatrischen Schauplatz der anatomischen Kunst. Einzelne Organe wurden zu Hauptdarstellern, so das Kleinhirn auf Tafel 7, die vor einer aus dem Körper geformten Kulisse spielen (vgl. Abb. 5). Auf Tafel 8 ließ Bidloo die Hirnsichel (Falx cerebri) an Stäbchen und Nadeln wie ein Zelt aufstellen und wie den Teil einer Kulisse mit gezeichneten Nägeln und Schnüren auf der Bildfläche aufhängen (Abb. 7). Indem er diesen Teil der Hirnhaut aufspannte, folgte Bidloo der Architektur des Gehirns und kann so im Bild die Räumlichkeit des Organs veranschaulichen. Um einen kleinen Hautfetzen darstellen zu können, muss er im Bildraum als Raum inszeniert werden. Geradezu theatralisch wirkt die Inszenierung der Organe durch Bezüge zu zeitgenössischen Bildsujets: Die Steine, mit denen das Gehirn auf der siebten Tafel zurückgehalten wird, lassen an Moses Gesetzestafeln auf religiösen Gemälden denken (vgl. Abb. 5), das auf einem Teller und einem drapierten Tuch angerichtete Gehirn der neunten Tafel an Stillleben niederländischer Meister (vgl. Abb. 7).



Abb. 7: Gehirn mit abzogener Hirnhaut (Fig. 5) und verschiedene Hirnhautpräparate, in: GODEFRIDUS BIDLOO, *Anatomia humanis corporis*, 1685

Beide, Ruysch und Bidloo, nutzen Bilder zur Inszenierung von Anatomie. Den Grund für die sowohl wissenschaftlich als auch ästhetisch überragenden Abbildungen in ihren Werken legten ihre Vorgänger, diejenigen, die in anatomischen Theatern Wunderkammern einrichteten, um so Auge und Bewusstsein zu schulen, und diejenigen, die nach Stoffen und Verfahren suchten, um den menschlichen Leichnam zu konservieren. In diesem Sinne ist Jan Swammerdam eine weitere Schlüsselfigur für die heutige Rezeption der anatomischen Bildkunst, und dies in zweierlei Hinsicht. Zum einen als Bildkritiker, indem er Malpighi in Bezug auf dessen botanische Veröffentlichungen vorwarf, dass er seine Bilder nicht mit den Augen gesehen, sondern mit Hilfe des Verstandes erdacht habe: „*figuram mentem concepisse*“.<sup>17</sup> Wovor Swammerdam warnte, war eine Forschung, die das sah, was sie sehen wollte, und die wissenschaftliche Abbildungen nach der Idee der Funktion des jeweils Betrachteten kreierte. So forderte er, dass wissenschaftliche Bilder das Ergebnis erkennender Anschauung (Empirie)

17 Vgl. D.B. MELI (Hrsg.), *Marcello Malpighi. Anatomist and Physician*, Florenz 1997, S. 57.

sein und nicht dazu dienen sollten, eine konstruierte Lehrmeinung zu bestätigen, weder eigene Theorien noch Ergebnisse der Rezeption älterer Schriften. Zum anderen setzte Swammerdam als Praktiker Maßstäbe. Er nutzte das Terpentin des Terebinthenbaums und entwickelte Abläufe und Instrumente, um die körperlich-materiellen Vorlagen für die anatomischen Abbildungen zu schaffen. Auf beiden Pfaden folgten ihm Ruysch und Bidloo, indem sie im anatomischen Theater lebendige Anschauung übten und ihre Konservierungskünste zu perfektionieren suchten.



## Autorinnen und Autoren

PETER BEXTE

Seit 2008 Professor für Ästhetik an der Kunsthochschule für Medien in Köln. 1997 Promotion im Fach Kunstgeschichte. Publikationen u.a.: *Blinde Seher. Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts. Mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668*, Dresden 1999. Herausgabe von Schriften zur Kunst von Michel Serres, Denis Diderot und William Hogarth. Eine komplette Publikationsliste unter: [http://home.arcor.de/peter\\_bexte/](http://home.arcor.de/peter_bexte/). Seine Forschungsinteressen gelten den wechselnden Gefügen aus Bild, Medium und Wahrnehmung.

NILS BÜTTNER

Seit 2008 Professor für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. 2001 bis 2008 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst und Materielle Kultur der Technischen Universität Dortmund. Dort 2004/2005 Habilitation mit der Arbeit *Herr P.P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden*. Forschungsschwerpunkte: deutsche und niederländische Kunst- und Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit, Geschichte von Graphik und Buchillustration.

DENISE DAUM

Promotion 2007 mit der Arbeit *Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640* (Marburg 2009). 2003 bis 2006 Stipendiatin des Graduiertenkollegs „Identität und Differenz. Geschlechterkonstruktion und Interkulturalität 18. bis 21. Jahrhundert“ Mitglied des Centrum für Postcolonial und Gender Studies an der Universität Trier. Seit 2010 Referentin für Berufungen an der Goethe-Universität Frankfurt. Forschungsschwerpunkte: Exotismus und Primitivismus in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts, Gender und Postcolonial Studies.

CLAUDIA FRITZSCHE

2008 Promotion an der Universität Tübingen zum Thema *Der Betrachter im Stillleben. Raumerfahrung und Erzählstrukturen in der niederländischen Stillebenmalerei des 17. Jahrhunderts*. 2008 bis 2011 Mitglied im DFG-Netzwerk „Ad fontes! Neue Forschungen zu Bildkonzepten des holländischen 17. Jahrhunderts“. 2004 gemeinsam mit Karin Leonhard Mitbegründerin des wissenschaftlichen Arbeitskreises „Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts“.

ARIE JAN GELDERBLOM

Bis 2010 als ‚senior docent-onderzoeker‘ für Niederländische Literatur der Frühen Neuzeit an der Universität Utrecht tätig. Forschungsschwerpunkte: Semiotik, topographische Lyrik, Emblematik und koloniale Imagologie; zahlreiche Studien u.a. zu

Coornhert, Vondel, Focquenbroch, Van Overbeke, Luyken, Loosjes, Van Meerten-Schilperoort. Gastdozenturen u.a. an der Harvard University und den Universitäten Wrocław, Paris IV und Jakarta. Mitherausgeber der im Erscheinen begriffenen mehrbändigen *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur*.

#### LIA VAN GEMERT

Professorin für Ältere Niederländische Literatur an der Universität Amsterdam (UvA) und Direktorin des Amsterdamer „Centre for the Study of the Golden Age“. Ihre Forschungsschwerpunkte sind das literarische Leben sowie Literatur und Gesellschaft im Zeitraum 1500 bis 1800, insbesondere die niederländische Prosaliteratur des 17. und 18. Jahrhunderts. 2010 erschien die zweisprachige Anthologie *Women's Writing from the Low Countries 1200–1875* (Amsterdam, Amsterdam University Press), die sie als federführende Herausgeberin mit einem internationalen Team redigierte.

#### THOMAS KETELSEN

Seit April 2010 Leiter der graphischen Sammlung im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud in Köln. 1988 Promotion zum Thema *Künstlerviten – Inventare – Kataloge. Drei Studien zur kunsthistorischen Praxis* an der Universität Hamburg. 2000 bis 2010 Kurator am Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. 2007 bis 2009 Leitung des DFG-Forschungsprojekts „Zur Typologie der niederländischen Zeichnung im 16. Jahrhundert“. Zahlreiche Publikationen und Ausstellungskataloge zur niederländischen Zeichnung mit Schwerpunkten bei den Altniederländern und Rembrandt.

#### ERICH KLEINSCHMIDT

Von 1992 bis 2011 Professor für Neuere deutsche Literatur mit kulturwissenschaftlichem und kulturgeschichtlichem Schwerpunkt an der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Frühe Neuzeit, 18. Jahrhundert, Klassische Moderne, Exilliteratur, Literatur- und Kulturtheorie, Ästhetik und Poetik, Sprachphilosophie. Aktuellste Veröffentlichungen: *Die Lesbarkeit der Romantik. Material, Medium, Diskurs* (hrsg. 2009); *Lesbarkeiten. Antikerezeption zwischen Barock und Aufklärung* (hrsg. mit D. Boschung, 2010); *Übergänge: Denkfiguren*, 2011.

#### FRANS-WILLEM KORSTEN

Seit 2007 Inhaber der Stiftungsprofessur für Literatur und Gesellschaft an der Erasmus Universität Rotterdam und seit 2010 Director of Education am Institute for Cultural Disciplines der Universität Leiden sowie seit 1998 Dozent für Literaturtheorie im dortigen Fachbereich Film- und Literaturstudien. 1998 Promotion an der Universität Amsterdam. 2002 und 2005 (verbesserte Ausgabe) erschien seine Einführung in die Literaturwissenschaft *Lessen in literatuur. Zum Werk des Barockdichters Joost van den Vondel* veröffentlichte er 2009 *Sovereignty as inviolability* sowie als Mitherausgeber *Joost van den Vondel: Dutch Playwright in the Golden Age* (2012).

## WIBKE LARINK

Promotion 2008 im Fach Kunst- und Bildwissenschaften an der Leuphana Universität Lüneburg mit einer Arbeit zum Thema *Hirnbilder zwischen Ästhetik und Anthropologie. Bildwissenschaftliche Zugänge zum Gehirn als Seelenorgan* (erschienen als *Bilder vom Gehirn*, Berlin 2011). Sie arbeitet weiter zu Fragen wissenschaftlicher Abbildungen und unterrichtet am Immanuel-Kant-Gymnasium in Hamburg die Fächer Kunst und Philosophie.

## KARIN LEONHARD

Seit Oktober 2011 Senior Research Fellow am Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte Berlin mit einem Projekt über Farbtheorie und -praxis im 17. Jahrhundert. Promotion 2001 an der LMU München: *Das gemalte Zimmer. Zur Interieurmalerei Jan Vermeers*. 2004 bis 2011 wissenschaftliche Assistentin am Institut für Kunstgeschichte der KU Eichstätt-Ingolstadt. Forschungsschwerpunkte: Frühneuzeitliche Raum- und Wahrnehmungstheorien, Wissenschafts- und Kunstgeschichte in den Niederlanden und Großbritannien im 17. Jahrhundert, Geschichte und Methoden der Bildwissenschaften.

## MARIA-THERESIA LEUKER

Seit 2000 Professorin für Niederländische Literatur an der Universität zu Köln. 1998 Habilitation an der Universität Münster mit der Studie *Künstler als Helden und Heilige. Nationale und konfessionelle Mythologie im Werk J.A. Alberdingk Thijms und seiner Zeitgenossen*. Forschungsschwerpunkte: Literatur und Geschichte, die literarische Repräsentation von Raum sowie von kulturellen, nationalen und Gender-Identitäten. Mitherausgeberin und -autorin des Handbuchs *Niederländische Literaturgeschichte* (2006).

## BETTINA NOAK

Seit 2012 Bearbeiterin des DFG-Projektes (Eigene Stelle) „Zwischen Exemplum und Krankheitsbild. Medizinische Fallgeschichten in niederländischen Texten der Frühen Neuzeit“ an der FU Berlin. 2009 bis 2011 wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt „Tradition und Wandel. Niederländisch-deutsche Wissensordnungen 1600–1700“ innerhalb der DFG-Forschergruppe „Topik und Tradition“ an der FU Berlin. 2001 bis 2008 wissenschaftliche Assistentin am Institut für Niederländische Philologie der FU Berlin. 2001 Promotion über *Politische Auffassungen im niederländischen Drama des siebzehnten Jahrhunderts*.

## JÜRGEN PIETERS

Professor für Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität Gent. Leiter des interdisziplinären Forschungszentrums GEMS (Group for Early Modern Studies). Er veröffentlichte u.a. *Moments of Negotiation. The New Historicism of Stephen Greenblatt* (2001), *Speaking with the dead. Explorations in literature and history* (2005) und *Historische letterkunde vandaag en morgen* (2011). Forschungs-

schwerpunkte: die Theoriebildung der historischen Literaturwissenschaft und das Werk von Constantijn Huygens.

ALMUT POLLMER-SCHMIDT

Seit Juni 2010 wissenschaftliche Volontärin in der Abteilung Alte Meister des Städelschen Museums Frankfurt am Main. 2004 bis 2009 Doktorandin (assistent-in-opleiding) an der Universität Leiden, dort 2011 Promotion mit der Arbeit *Kirchenbilder. Der Kirchenraum in der holländischen Malerei um 1650*. 2009 bis 2010 Volontärin bei der Stiftung Kloster Dalheim LWL-Landesmuseum für Klosterkultur.

HANS-JOACHIM RAUPP

Geb. 1949, Promotion 1978 an der Universität Bonn, 1984 Habilitation an der Universität Köln, 1987 bis 1994 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Münster, seither an der Universität Bonn. Forschungen und Veröffentlichungen insbesondere zur niederländischen Malerei und Graphik des 16. und 17. Jahrhunderts.



# Abbildungsverzeichnis

## Farbabbildungen

- Abb. I: Ruhendes Spinnrad: NICOLAES MAES, *De Spinster*, ca. 1660, Öl auf Holz, 41,5 x 33,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
- Abb. II: Sausendes Rad mit ungewissem Schimmer: NICOLAES MAES, *De Spinster*, ca. 1656, Öl auf Leinwand, 63 x 55 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
- Abb. III: JOOS DE MOMPER, *Ansicht von Mantua*, ca. 1600, Feder und braune Tinte, braun laviert, 230 x 710 mm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 7512.
- Abb. IV: LODEWIJK TOEPUT, *Ansicht von Florenz*, Feder und braune Tinte über schwarze Kreide, grau, blau und braun laviert, 206 x 601 mm, Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 21805.
- Abb. V: GILLIS PEETERS, *Poetische Morgenlandschaft mit Hirten und Reisenden*, Öl auf Leinwand, 64 x 112 cm, Oelde, SØR Rusche Sammlung.
- Abb. VI: CORNELIS VAN DER SCHALCKE, *Landschaft mit Kreuz und Zigeunern*, ca. 1645–1650, Öl auf Holz, 33,6 x 54,8 cm, Oelde, SØR Rusche Sammlung.
- Abb. VII: JACOBUS SIBRANDI MANCADAN, *Ruinenlandschaft mit Hirten – Die Begegnung von Mirtillo und Ergasto*, ca. 1650–1660, Öl auf Holz, 57,2 x 99,7 cm, Oelde, SØR Rusche Sammlung.
- Abb. VIII: WILLEM CLAESZ. HEDA, *Stilleben mit goldenem Pokal*, 1635, 88 x 113 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
- Abb. IX: JAN VAN DER HEYDEN, *Zimmerecke mit Raritäten*, 1712, Öl auf Leinwand, 75 x 63,5 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum.
- Abb. X: REMBRANDT, *Die Heilung des Tobit*, 1636, Öl auf Holz, Stuttgart, Staatsgalerie.
- Abb. XI: REMBRANDT, *Die Blendung des Simson*, 1636, Öl auf Leinwand, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.
- Abb. XII: EMANUEL DE WITTE, *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche mit Motiven der Oude und Nieuwe Kerk in Amsterdam*, 1679, Holz, 63,7 x 49,3 cm, Strasbourg, Musée de l’Oeuvre Notre-Dame, Inv.-Nr. 2.97.14629.

- Abb. XIII: ALBERT ECKHOUT, *Tupi-Indianerin*, 1646–1653, Öl auf Leinwand, 274 x 163 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum, Ethnographische Abteilung, in: Q. BUVELOT (Hrsg.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle 2004, Abb. 52.
- Abb. XIV: ALBERT ECKHOUT, *Tupi-Indianer*, 1646–1653, Öl auf Leinwand, 272 x 163 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum, Ethnographische Abteilung, in: Q. BUVELOT (Hrsg.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle 2004, Abb. 53.
- Abb. XV: ALBERT ECKHOUT, *Afrikanerin*, 1646–1653, Öl auf Leinwand, 282 x 189 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum, Ethnographische Abteilung, in: Q. BUVELOT (Hrsg.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle 2004, Abb. 54.
- Abb. XVI: ALBERT ECKHOUT, *Afrikaner*, 1646–1653, Öl auf Leinwand, 273 x 167 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum, Ethnographische Abteilung, in: Q. BUVELOT (Hrsg.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle 2004, Abb. 55.
- Abb. XVII: KAREL VAN VOGELAER genannt CARLO DE' FIORI, *Metallvase mit Blumen*, ca. 1680, Öl auf Leinwand, 152 x 109 cm, Privatsammlung, in: *Stille Welt. Italienische Stilleben*, Ausst.-Kat. München, Kunsthalle der Hypo Kulturstiftung 2002/03, S. 385.
- Abb. XVIII: JORIS VAN SON, *Stilleben mit Weintrauben, Melonen, Pfirsichen und Birnen in einem formalen Garten*, Öl auf Leinwand, 52,6 x 67,6 cm, Privatsammlung, Courtesy Sotheby's, London.
- Abb. XIX: BARTOLOMEO BIMBI, *Pflaumen*, 1699, Öl auf Leinwand, 174 x 228 cm, Poggio a Caiano, Villa Medicea, in: S. CASCIU (Hrsg.), *Museo della natura morta: Villa Medicea di Poggio a Caiano, Catalogo dei dipinti*, Florenz 2009, S. 77.
- Abb. XX: NICOLA VAN HOUBRAKEN, *Früchte und Gemüse in Landschaft*, ca. 1717, Öl auf Leinwand, 115 x 160 cm, Poggio a Caiano, Villa Medicea, in: S. CASCIU (Hrsg.), *Museo della natura morta: Villa Medicea di Poggio a Caiano, Catalogo dei dipinti*, Florenz 2009, S. 227.

## Abbildungen

ERICH KLEINSCHMIDT: *Actio per distans*. Begriffsstrategien der Sichtbarkeit

- Abb. 1: ‚Dennoch gerade‘, in: JOHANN ARNDT, *Sämmtliche geistreiche Bücher vom Wahren Christenthum* [...], Tübingen 1733, ungezählt zwei-

schen Bl. 468 und 469 eingefügt mit der Abb. auf der Vorderseite und dem Erläuterungstext verso.

Abb. 2: WILLIAM HOGARTH, *Frontispiece – Satire on false perspective*, 1754, Sammlung Hogarth's, in: R. PAULSON, *Hogarth's Graphic Works*, 2 Bde., New Haven/London 1965, Bd. 2: *The Engravings*, Abb. 282.

Abb. 3: WILLIAM HOGARTH, *Selbstbildnis*, 1745, London, National Gallery, in: I. WALTHER (Hrsg.), *Malerei der Welt*, Köln 1995, S. 380.

PETER BEXTE: Visualität und Krise der Sichtbarkeit: „een twijffelachtige schemeringe“

Abb. 1: *Segelwagen, von Simon Stevin für Prinz Maurits um 1600 erfunden, in voller Fahrt am Strand von Scheveningen*, Druck, 1649, Amsterdam, Nederlands Scheepvaartmuseum.

THOMAS KETELSEN: Der panoramische Blick um 1600. Eine Annäherung auf den Spuren von Roland Barthes

Abb. 1: JOOS DE MOMPER, *Ansicht von Mantua*, Ausschnitt (vgl. Farbabb. III), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 7512.

Abb. 2: Errera-Skizzenbuch, *Vedute Antwerpens*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 79 C 2, fol. 76v/77r.

Abb. 3: MAARTEN VAN HEEMSKERCK, *Ansicht Roms vom Gianicolo*, zwei Blätter, Feder in Braun, jeweils 135 x 210 mm, *Römisches Skizzenbuch I*, Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 79 D 2a, fol. 18r und fol. 55r.

Abb. 4: Konstruktionszeichnung zu JOOS DE MOMPERS *Ansicht von Mantua* (vgl. Farbabb. III), Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, Inv.-Nr. C 7512, Carsten Wintermann.

Abb. 5: Brunelleschi und ich, Fotomontage Carsten Wintermann.

MARIA-THERESIA LEUKER: „Der blinde Seher von Ambon“. *Curiositas* in den naturkundlichen Werken des Georg Everhard Rumphius (1627–1702)

Abb. 1: CESARE RIPA, *Curiosità*, 1618, in: K. KRÜGER (Hrsg.), *Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und früher Neuzeit*, Göttingen 2002, S. 13.

- Abb. 2: FRANCIS BACON, *Instauratio magna. Novum organum*, 1620, Frontispiz, in: F. Bacon, *Neues Organon*, hrsg. v. W. KROHN, Hamburg 1990, S. 1.
- Abb. 3: JACOB DE LATER nach PAULUS AUGUSTUS RUMPHIUS, *Effigies Georgii Everhardi Rumphii, Hanoviensis aetatis LXVIII*, in: GEORGIUS EVERHARDUS RUMPHIUS, *D'Amboinsche Rariteitkamer*, Amsterdam 1705, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen.
- Abb. 4: GEORGIUS EVERHARDUS RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Titelblatt der Utrechter Handschrift, in: M. GRESHOFF (Hrsg.), *Rumphius Gedenkboek 1702–1902*, Haarlem 1902, zwischen S. 56 u. 57.
- Abb. 5: JOHAN DE BRUNE (DE OUDE), *Emblemata of Zinne-werck*, Amsterdam 1624, Nr. XXVI, in: J. DE BRUNE (DE OUDE), *Emblemata of Zinne-werck*, Faksimile-Ausgabe Soest 1970, S. 185.
- Abb. 6: MARIA SIBYLLA MERIAN, *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705, Abb. XX, in: E. REITSMA, *Maria Sibylla Merian & dochters. Vrouwenleven tussen kunst en wetenschap*, Zwolle 2008, S. 180.
- Abb. 7: Het Gevoelige Kruid (das empfindliche Kraut), in: GEORGIUS EVERHARDUS RUMPHIUS, *Het Amboinsche Kruid-boek*, Bd. 5, Amsterdam 1747, Tafel 104, Nr. 2, in: G.E. RUMPHIUS, *The Ambonese Herbal*, Bd. IV, hrsg. v. E.M. BEEKMAN, New Haven/ London 2011, S. 264.

BETTINA NOAK: *Auctoritas und Imagination. Sichtweisen in Olfert Dappers Naukeurige beschrijvinge der Afrikaensche gewesten (1668)*

- Abb. 1: OLFERT DAPPER, *Umbständliche und Eigentliche Beschreibung von Africa, Und denen darzu gehörigen Königreichen und Landschaften*, Amsterdam, Jacob van Meurs 1670, Frontispiz, Staatsbibliothek Berlin, Bibl. Diez, Fol. 137.
- Abb. 2: Karte des westafrikanischen Küstengebietes, in: OLFERT DAPPER, *Umbständliche und eigentliche Beschreibung von Africa [...]*, Amsterdam, Jacob van Meurs 1670, S. 324a, New York Public Library, Digital Gallery.
- Abb. 3: ‚Schimpanse‘, in: OLFERT DAPPER, *Umbständliche und eigentliche Beschreibung von Africa [...]*, Amsterdam, Jacob van Meurs 1670, S. 583, Staatsbibliothek Berlin, Bibl. Diez, Fol. 137.

Abb. 4: Der Oba von Benin, in: OLFERT DAPPER, *Umbständliche und eigentliche Beschreibung von Africa [...]*, Amsterdam, Jacob van Meurs 1670, S. 486a, New York Public Library, Digital Gallery.

HANS-JOACHIM RAUPP: Sichtbare und unsichtbare Welten – nach der Natur und aus der Fantasie

Abb. 1: JAN TENGNAGEL, *Circe verwandelt die Gefährten des Odysseus in Schweine*, Öl auf Holz, 46,3 x 66,2 cm, Oelde, SØR Rusche Sammlung.

Abb. 2: WILLEM VAN MIERIS, *Odysseus bedroht Circe*, um 1700, Öl auf Holz, 60 x 50 cm, Oelde, SØR Rusche Sammlung.

CLAUDIA FRITZSCHE: Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Stilleben als gemalte Geschichten

Abb. 1: Nachfolger von WILLEM CLAESZ. HEDA, *Frau am Tisch*, Leinwand, 112,8 x 176,5 cm, zuletzt Christie's, New York. Bildnachweis: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

Abb. 2: PIETER CLAESZ, *Stilleben mit Schinken und einem Korb mit Käsestücken*, 51 x 90 cm, Privatsammlung.

Abb. 3: SIMON LUTTICHUYS, *Stilleben*, 1657, 108 x 150 cm, zuletzt Kunsthandel Delanoy, Amsterdam.

Abb. 4: PIETER CLAESZ, *Hering mit Bierglas und einem Brötchen*, 1636, 36 x 49 cm, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

Abb. 5: JAN DAVIDSZ DE HEEM, *Früchte und Schinken auf einem Tisch mit Blick auf eine Stadt*, 1646, 59,3 x 92,6 cm, Ohio, The Toledo Museum of Art.

Abb. 6: CLAES VAN HEUSSEN, *Früchtestilleben*, 71 x 104 cm, zuletzt Sptheby's, Amsterdam. Bildnachweis: Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, Den Haag.

NILS BÜTTNER: Kartenbilder zwischen Alltag, Kunst und Moral. Oder: Was man von Vermeer über das Malen und Lesen von Landkarten lernen kann

Abb. 1: JAN VERMEER, *Soldat und lachendes Mädchen*, um 1655–1660, Öl auf Leinwand, 50,5 x 46 cm, New York, Frick Collection.

Abb. 2: JAN VERMEER, *Briefleserin in Blau*, um 1662–1665, Öl auf Leinwand, 45,5 x 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.

- Abb. 3: JAN VERMEER, *Der Liebesbrief*, um 1667–1670, Öl auf Leinwand, 44 x 38,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.
- Abb. 4: JAN VERMEER, *Der Astronom*, 1668, Öl auf Leinwand, 50 x 45 cm, Paris, Louvre.
- Abb. 5: JAN VERMEER, *Der Geograph*, 1669, Öl auf Leinwand, 53 x 46,6 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.
- Abb. 6: JAN SWEELINCK, Titelblatt von ZACHARIAS HEYNS, *Emblemata. Emblemes Chretienes et Morales*, Rotterdam 1625.

JÜRGEN PIETERS: The consolations of reading: Blindness and Insight

- Abb. 1: The closing lines of Huygens' poem in the author's own hand. The manuscript is part of the Huygens-collection of the Koninklijke Bibliotheek, Den Haag.
- Abb. 2: REMBRANDT, *The healing of Tobit*, ca. 1640, pen and pencil drawing, Kopenhagen, Statens Museum for Kunst.

ALMUT POLLMER-SCHMIDT: „Invallende gedachten“. Gemälde als Gelegenheiten reformierter Meditation?

- Abb. 1: ARNOLD HOUBRAKEN, *Op het beschouwen van een schilderachtig Lantschap*, in: FRANS VAN HOOGSTRATEN, *Schoole der Wereld*, Dordrecht 1682, , Universitätsbibliothek Leiden (Sign. 1019 F 4), Nr. V, S. 12.
- Abb. 2: ARNOLD HOUBRAKEN, *Op het hooren van 't geroep der genen, die hunne waeren langs de straet venten*, in: FRANS VAN HOOGSTRATEN, *Schoole der Wereld*, Dordrecht 1682, Universitätsbibliothek Leiden (Sign. 1019 F 4), Nr. XXX, S. 67.
- Abb. 3: ARNOLD HOUBRAKEN, *Op het zien van eenen Medicijndrank*, in: FRANS VAN HOOGSTRATEN, *Schoole der Wereld*, Dordrecht 1682, Universitätsbibliothek Leiden (Sign. 1019 F 4), Nr. CXXXIX, S. 293.
- Abb. 4: ARNOLD HOUBRAKEN, *Op het schreyen van een kind*, in: FRANS VAN HOOGSTRATEN, *Schoole der Wereld*, Dordrecht 1682, Universitätsbibliothek Leiden (Sign. 1019 F 4), Nr. XCXIII, S. 218.
- Abb. 5: Nach ADRIAEN VAN DE VENNE, *Op 't gesichte van de Zee tegen een rotzsteen aengedreven*, in: JACOB CATS, *Invallende Gedachten op Voorvallende Gelegentheden*, 1655, Universitätsbibliothek Leiden (Sign. 1482 B 24), Nr. L, S. 122.

- Abb. 6: Nach ADRIAEN VAN DE VENNE, *Op 't ghesichte van een Spinnekop, haer webbe wevende*, in: JACOB CATS, *Invallende Gedachten op Voorvallende Gelegentheden*, 1655, Universitätsbibliothek Leiden (Sign. 1482 B 24), Nr. XXXVI, S. 108.
- Abb. 7: ARNOLD HOUBRAKEN, *Op het beschouwen van 's Hemels beweging*, in: FRANS VAN HOOGSTRATEN, *Schoole der Wereld*, 1682, Nr. I, S. 1.
- Abb. 8: (ARNOLD HOUBRAKEN), *Op het inbrengen van Lamp of Kaers in een donkere Kamer*, in: FRANS VAN HOOGSTRATEN, *Schoole der Wereld*, 1682, Nr. XX, S. 43.
- Abb. 9: GERARD HOUCKGEEST, *Interieur der Jacobskirche von Den Haag mit Kanzelpfeiler und Chorgitter*, 1651, Öl auf Eichenholz, 53 x 43,5 cm, Inv.-Nr. M 117, ehemals Düsseldorf, Museum Kunstpalast, 1946 gestohlen.

## LIA VAN GEMERT: The Politics of Visuality in Dutch Renaissance Tragedy

- Abb. 1: Stage of The White Lavender, 1615, in: W.M.H. HUMMELEN, *Het Amsterdams toneel in het begin van de Gouden Eeuw*, 's-Gravenhage 1982, S. 67. Abdruck mit Genehmigung des Autors.
- Abb. 2: Title page of de Koning's *Iehpthah*, from: ABRAHAM DE KONING, *Iephthahs Ende zijn Eenighe Dochters Treur-spel*, Amsterdam 1615, Universiteitsbibliotheek Amsterdam OTM Port.ton. 57–20.
- Abb. 3: Samson killing a young lion, in: P.H. SCHUT, *Toneel ofte vertooch der bybelsche historien*, Utrecht 1659, privat.
- Abb. 4: Samson kills 1,000 Philistines, in: P.H. SCHUT, *Toneel ofte vertooch der bybelsche historien*, Utrecht 1659, privat.
- Abb. 5: Samson destroys the Philistine temple, in: P.H. SCHUT, *Toneel ofte vertooch der bybelsche historien*, Utrecht 1659, privat.

DENISE DAUM: Das Privileg des Blicks. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Albert Eckhouts *Kopenhagener Gemäldezyklus*

- Abb. 1: ALBERT ECKHOUT, *Tapuya-Indianerin*, 1646–1653, Öl auf Leinwand, 272 x 165 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum, Ethnographische Abteilung, in: Q. BUVELOT (Hrsg.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle 2004, Abb. 50.
- Abb. 2: ALBERT ECKHOUT, *Tapuya-Indianer*, 1646–1653, Öl auf Leinwand, 272 x 161 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum, Ethnographische Ab-

teilung, in: Q. BUVELOT (Hrsg.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle 2004, Abb. 51.

Abb. 3: ALBERT ECKHOUT, *Mameluka*, 1646–1653, Öl auf Leinwand, 271 x 170 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum, Ethnographische Abteilung, in: Q. BUVELOT (Hrsg.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle 2004, Abb. 56.

Abb. 4: ALBERT ECKHOUT, *Mestize*, 1646–1653, Öl auf Leinwand, 274 x 170 cm, Kopenhagen, Nationalmuseum, Ethnographische Abteilung, in: Q. BUVELOT (Hrsg.), *Albert Eckhout. A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle 2004, Abb. 57.

KARIN LEONHARD: Weiße Erde. Blume. Frucht. Zur Kultivierung von Farbe im barocken Stilleben

Abb. 1: Siehe Farbabb. XVII.

Abb. 2: Siehe Farbabb. XVIII.

Abb. 3: Siehe Farbabb. XIX.

Abb. 4: Siehe Farbabb. XX.

Abb. 5: SIMON PIETERSZ VERELST, *Blumenstilleben*, Öl auf Leinwand, 80 x 66 cm, Privatsammlung, Archiv der Autorin.

Abb. 6: JEAN SIMÉON CHARDIN, *Totes Rebhuhn, Birne und Schlinge auf einem Steintisch*, 1748, Öl auf Leinwand, 39,0 x 46,5 cm, Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, in: *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500–1800*, Ausst.-Kat. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut, Basel, Kunstmuseum 2008/09, S. 359.

WIBKE LARINK: Terebinthenbaum und Wunderkammer. Voraussetzungen für die Bilder der niederländischen Anatomen Frederik Ruysch und Godefridus Bidloo

Abb. 1: Fetalskulptur, in: FREDERIK RUYSCHE, *Thesaurus Anatomicus* (Tab. 1), 1701.

Abb. 2: Injektion von Wachs bzw. Farbe in die Blutgefäße des Gehirns, in: FREDERIK RUYSCHE, *Epistola Anatomica. Problema nona* (Tab. 10), 1697.

Abb. 3: ‚Barocke Hängung‘ – Verschiedene Gefäßpräparate sowie Teile vom Hirnstamm, in: FREDERIK RUYSCHE, *Epistola Anatomica, Problema nona* (Tab. 14), 1697.



- Abb. 4: Fötus und Plazenta, in: GODEFRIDUS BIDLOO, *Ontleding Des Menschelyken Lichaams* (Tab. 56), 1690.
- Abb. 5: Gehirnmasse mit Band und zwei Steinen zurückgebunden (Fig.1), Kleinhirn und Hirnstamm aus der Schädelbasis gezogen (Fig. 2), in: GODEFRIDUS BIDLOO, *Anatomia humanis corporis* (Tab. 7), 1685.
- Abb. 6: Hirnbasis (Fig. 1), Frontallappen von einer Hand angehoben (Fig. 2) und Schädelbasis mit Nerven (Fig. 3), in: GODEFRIDUS BIDLOO, *Anatomia humanis corporis* (Tab. 9), 1685.
- Abb. 7: Gehirn mit abgezogener Hirnhaut (Fig. 5) und verschiedene Hirnhautpräparate, in: GODEFRIDUS BIDLOO, *Anatomia humanis corporis* (Tab. 8), 1685.

Zu Abb. 2 u. 3:

Beide Tafeln wurden wieder abgedruckt in: F. RUYSCH, *Opera Omnia Anatomico-Medico Chirurgica. Huc Usque Edita. Quorum Elenchus pagina sequenti exhibetur. Cum Figuris Æneis*, Amsterdam 1721. Abfotografiert wurden die Tafeln aus dem Nachdruck von 1737.

Die Autorin hat alle Bilder in der Bibliothek des Ärztlichen Vereins der Hamburger Ärztekammer sowie der Universitätsbibliothek Kiel selbst aufgenommen und die freundliche Genehmigung erhalten, diese zu verwenden.



farbige Abbildungen





I. Ruhendes Spinnrad: Nicolaes MAES, *De Spinster*, ca. 1660



II. Sausendes Rad mit ungewissem Schimmer: Nicolaes MAES, *De Spinster*, ca. 1656



III. JOOS DE MOMPER,  
*Ansicht von Mantua*, ca. 1600



IV. Lodewijk TOEPUT, *Ansicht von Florenz*



V. Gillis PEETERS, *Poetische Morgenlandschaft mit Hirten und Reisenden*





VI. Cornelis van der Schalcke, *Landschaft mit Kreuz und Zigeunern*, ca. 1645–1650



VII. Jacobus Sibbrandi MANCADAN, *Ruinenlandschaft mit Hirten – Die Begegnung von Mirtillo und Ergasto*, ca. 1650–1660



VIII. Willem Claesz. HEDA,  
*Stilleben mit goldenem Pokal*,  
1635



IX. Jan VAN DER HEYDEN, *Zimmerecke mit Raritäten*, 1712



X. REMBRANDT, *Die Heilung des Tobit*, 1636



XI. REMBRANDT,  
*Die Blendung des Simson*, 1636



XII. Emanuel DE WITTE, *Das Innere einer protestantischen gotischen Kirche mit Motiven der Oude und Nieuwe Kerk in Amsterdam*, 1679



XIII. Albert ECKHOUT, *Tupi-Indianerin*, 1646–1653





XIV. Albert Eckhout, *Tupi-Indianer*,  
1646–1653



XV. Albert Eckhout, *Afrikanerin*,  
1646–1653



XVI. Albert Eckhout, *Afrikaner*, 1646–1653



XVII. Karel VAN VOGELAER genannt Carlo DE' FIORI, *Metallvase mit Blumen*, ca. 1680



XVIII. Joris VAN SON, *Stilleben mit Weintrauben, Melonen, Pfirsichen und Birnen in einem formalen Garten*



XIX. Bartolomeo BIMBI, *Pflaumen*, 1699



XX. Nicola VAN HOUBRAKEN,  
*Früchte und Gemüse in  
Landschaft*, ca. 1717