

Kunstgeheimnisse der Rubenszeit

Artificii Occulti. Knowledge and Discernment in the Artistic and Scientific Cultures of the Netherlands and the Spanish Habsburg World (16th–17th Centuries).
Universität Bern, 12.–14. Mai 2011

Im Rahmen des an der Universität Bern angesiedelten Forschungsprojekts zur Kunst-, Realien- und Büchersammlung des Antwerpener Handelskaufmanns und Bankiers Emmanuel Ximenes (1564–1632) hatten die Projektleiterin Christine Göttler (Bern) und der Wissenshistoriker Sven Dupré (Berlin) eine internationale Tagung zu Fragen der frühneuzeitlichen Wissenskultur organisiert. Im Zentrum standen das niederländische und spanische Umfeld von Künstlern, Handwerkern, Wissenschaftlern sowie deren Auftraggeber und Publikum. Ximenes war in Antwerpen Nachbar von Peter Paul Rubens, sammelte auch dessen Bilder, so dass Rubens, seine weitgespannte Bildikonographie und ihre Traditionen einen steten Referenzpunkt der Tagung bildeten. In Ximenes' Antwerpener Palast hing, wie Göttler einleitete, Rubens' *Geburt der Venus* (um 1615, zerstört): Auf Ximenes' Handelsfahrten und Rückführungen exotischer Güter bezogen, deutet sie Weg und Ziel seiner Sammelleidenenschaft an. Ein weiteres Bild Rubens', sein *Schlafender Silen* (1612/13, Abb. 1), veranschaulicht mit den darauf versammelten Luxusgütern wie Goldschalen und den im Antwerpen der Zeit produzierten *Façon de Venise*-Trinkgläsern, mit denen Ximenes handelte, den damaligen kulturellen Kontext. Die 19 Vorträge befassten sich mit Kunsttechnologien, experimenteller Wissensgenerierung und publizistischer wie künstlerischer Wis-

sensvermittlung sowie deren Zirkulation innerhalb der Ökonomie privater Sammlungen und Herrscherhäuser. Der Tagungstitel bezog sich auf den geplanten Kauf von Caravaggios *Marietod* für den Hof der Gonzaga in Mantua: der Mantuaner Agent in Rom, Giovanni Magno, schrieb 1607 in einem Brief, er verstehe Caravaggios „certi artificii occulti“ nicht, die die Experten lobten – gemeint war Rubens, der Vincenzo Gonzaga den Kauf empfahl.

BIBLIOTHEK UND LABOR

Mehrere Vorträge diskutierten die mit damaligen Sammlungen verbundenen Aspekte der Wissensvermittlung und -produktion. Pamela H. Smith (New York) verfolgte unter der Frage „Why write a book?“ die Bewegung von experimenteller, mündlich vermittelter Erfahrung zum geschriebenen Wort der Theorie (vgl. Smith, Why write a book? From lived experience to the written word in early modern Europe, in: *Bulletin of the Germanic Historical Institute* 47, Fall 2010). Alexander Marr (Los Angeles) zeigte an Willem II. van Haechs *Kunst-kammer des Cornelis van der Geest* (1628, Abb. 2), wie über das dort über dem Ausgang angebrachte Motto „Vive l'esprit“ die Malerei als sinnliche Voraussetzung des Geistigen präsentiert wird. Bezüglich der bei van Haecht zu sehenden Liebhaber und Kunstkennner legte Paul Taylor (London) die unter ihnen, aber auch von jenen der Künstler divergierenden Standpunkte dar. Das Gemisch, das sich so an Personen, aber vor allem auch an Artefakten und Naturgegenständen in damaligen Sammlungen fand, thematisierte Tine Meganck (Brüssel) mit einer überraschenden Deutung von Pieter Bruegels d. Ä. *Sturz der gefallenen Engel* (1562) als Allegorie von Kunst- und Wunderkammern.

Das in solchen Sammlungen gehortete Arsenal an künstlerischen und technischen Fähigkeiten präsentierte Christine Göttler anhand von Ru-



Abb. 1 Peter Paul Rubens, *Schlafender Silen* (Ausschnitt), 1612/13. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste

bens' eigener, nach „alten“ Meistern gemalten Gemäldesammlung. Besonders deutlich wird im Rahmen dieser *priscae tabulae*, wie sich Rubens einerseits eine eigene Genealogie innerhalb der niederländischen Malerei konstruierte und andererseits diese auch in den Dienst seiner Brotherren gestellt gesehen haben muss. So schließt Rubens' Doppelbildnis von *Anseghisus und Bega* (1612/15) nicht nur an den Kupferstich dieser Brabanter Patrone in der *Ducum Brabantiae Chronica* von 1600 an (Abb. 3), sondern führt auch über das darin kopierte Vorbild, Jan van Eycks Arnolfini-Paar (1434), zum „Ursprung“ der niederländischen Kunst. Eine Abwandlung solcher Kunstgenealogien bot die von Oskar Bätschmann (Bern) vorgetragene, von Giorgio Vasaris *Vite* bis zur Historienmalerei des 19. Jh.s transportierte Legende der „künstlerischen Spionage“ durch Giovanni Bellini im Atelier des Antonello da Messina, der van Eycks Erfindung der Ölmalerei nach Italien gebracht haben soll (vgl. Bätschmann, *Giovanni Bellini*, London und München 2008). Technische Erfindungen, derer

sich die Malerei zunehmend bediente, kamen mit den Astrolabien zur Sprache, deren Zirkulation von Leuven nach Antwerpen und Madrid Konraad Van Cleempoel (Hasselt) diskutierte (vgl. Van Cleempoel, *Philip II's Escorial and its collection of scientific instruments*, in: Giorgio Strano u. a. [Hgg.], *European collections of scientific instruments, 1550–1750*, Leiden 2009).

ALCHIMIE DES PARAGONE

Wie Sven Dupré und Dedo von Kerksenbrock-Krosigk (Düsseldorf) zur Alchimie des Glases ausführten, gewann mit der Herstellung von farbigem Glas ein weiteres Handwerk für die bildenden Künste der Rubenszeit an Bedeutung. Da in der niederländischen Republik des 17. Jh.s Glasgegenstände den Status von Luxusgütern hatten, war die bei ihrer Herstellung angewandte Alchimie ein Gut, von dem auch andere Künste zu profitieren suchten. Über die Kostbarkeit des Glases, die mit ihrem transparenten Material, den vielfältigen Formen und Farben zusammenhing, boten sich

Bezüge besonders zur Malerei. Auch in diesem Fall wurde der Wetteifer unter den Künsten als Wetteifern mit der Natur ausgetragen. Wie Dupré vortrug, schrieb der mit Ximenes in freundschaftlichem und geschäftlichem Kontakt stehende Florentiner Glasmacher Antonio Neri bezüglich des von ihm 1609 in den Öfen Filippo Gridolfis (eines Antwerpener Nachbarn von Ximenes) produzierten Chalzedon-Glases, dass dieses „den echten orientalischen Achat an Schönheit und Lieblichkeit der Farbe bei weitem übertrifft“, so dass „das Experimentieren mit vielerlei Dingen zeigt – und das trifft insbesondere für farbiges Glas zu –, dass Kunst nicht nur die Natur erreicht und ihr gleichkommt, sondern sie bei weitem übertrifft und hinter sich lässt“.

Dieses Selbstbewusstsein des Glasmachers, das die Marktträchtigkeit als Argument für sich hatte, musste eine Herausforderung auch für Graphik und Malerei darstellen. Von Kerssenbrock-Krosigk diskutierte diesbezüglich Pieter Bruegels d. Ä. *Alchemist* (um 1558) und Jan Brueghels d. Ä. *Allegorie des Feuers* (1608–10). Die Konkurrenz manifestiert sich hier auch darin, dass Francesco I. de' Medici in seinem Studiolo eine Glasmacherwerkstatt abbilden ließ, während umgekehrt Rubens Quintijn Metsijs' Paracelsus-Porträt für seine Gemäldesammlung malte (vgl. Abb. 4). Wie aber Lorenz Seelig (München) über Rubens' Entwürfe für Goldschmiedeprodukte verdeutlichte, bedeutete die Konkurrenzsituation vor allem eine gegenseitige Befruchtung. Die von Seelig vorgestellten Glasprodukte fanden dann den umgekehrten Weg zurück in die Gemälde auch von Rubens.

Auf die produktive Rolle der Wissenszirkulation bei Rubens wies Arnout Balis' (Brüssel) Analyse von dessen verlorenem Notizbuch hin. Balis, der das Notizbuch (aufgrund der überlieferten Abschriften und zweier Teilpublikationen von 1708) für den *Corpus Rubenianum* Ludwig Burchhard zusammen mit David Jaffé rekonstruiert, zeichnete nach, dass es sich hierbei um mehr als ein Modellbuch handelte. Besonders Rubens' geometrische Analysen des menschlichen Körpers verband Balis mit einer „neo-pythagoreischen“, von kabbalistischen Vorstellungen und paracelsischer Alchimie

durchsetzten Auffassung vom Menschen. Der spekulative Aspekt der Alchimie verband sich dabei zugleich mit einer Reflexion über die materiellen Ingredienzien der Künste und besonders der Malerei, wie auch Karin Leonhard (Eichstätt-Ingolstadt) in ihren den anonymen griechischen Text *De coloribus* zugrundeliegenden Betrachtungen zum kunstreflexiven Aspekt barocker Frucht- und Blumenstillleben nachvollzog.

Den in Stillleben abzulesenden Zusammenhang mit der experimentellen Erschließung optischer Effekte hob Andreas Thielemann (Rom) unter Verweis auf Karel van Manders Qualifizierung der Malerei als „reflexy-const“ hervor. Kontrovers diskutiert wurde die von ihm auf Caravaggios *Jüngling, von einer Eidechse gebissen* (1593/94) bezogene Möglichkeit, über gemalte Lichtreflexe komplett fiktive Lichtquellen ins Bild zu rücken. Martin Kemp (Oxford) verwies auf eigene dreidi-



Abb. 2 Willem II. van Haecht, *Kunstkamer des Cornelis van der Geest* (Ausschnitt), 1628. Antwerpen, Rubenshuis

mensionale Rekonstruktionsversuche, denen zufolge die auf der gemalten Glasvase sich spiegelnden Lichtquellen einer durchaus realen Situation entsprächen. In seinem eigenen Vortrag wies Kemp anhand von Tierdarstellungen – etwa des Einhorns in Hieronymus Boschs *Garten der Lüste* (um 1500) oder des Salamanders bei Conrad Gesner (1554) – auf die Rolle der künstlerischen Fantasie in Fragen naturwissenschaftlicher Bilder hin (vgl. Kemp, Taking it on trust: form and meaning in naturalistic representation, in: *Archives of Natural History* 17 [2], 1990).

Dass das schöpferische Potential der Kunst sich gerne mit politischer und ökonomischer Macht verbündet, zeigte Caroline van Ecks (Leiden) Deutungsvorschlag zu den von Rubens für die *Pompa Introitus Ferdinandi* von 1634 entworfenen Triumphbogen (1641 publiziert). Deren groteske Elemente verstand sie – an James Ackermans

Deutung der Rustika bei Sebastiano Serlio anschließend – als Hinweis auf Bezüge zu Fontainebleau. Mit dem dort tätigen Serlio kann Kunst als eine sich die tote wie lebendige Natur anverwandte Produktion gesehen werden.

RHETORIK UND RELIGION

Mit Kemps Hinweis, dass man häufig dem präsentierten Bild „einfach glauben“ müsse, war die Suggestionskraft der Künste angesprochen. Thijs Weststeijn (Amsterdam) stellte mit Franciscus Junius' *Schilder-konst der oude* (1641; lat. 1637, engl. 1638) die für das Umfeld der niederländischen Malerei des 17. Jh.s zentrale literarische Bearbeitung des Themas vor. Junius' Rückgriff auf Rhetorik und Literatur als jene Wissensbereiche, denen die Malerei die Autorität in ihrer Ausdrucksfähigkeit verdanke, ermöglicht die Gewinnung eines den damaligen Malereien angemessenen Beschreibungsvokabulars, das zudem mit ihnen verbundene Vorstellungen von der Suggestionskraft der Malerei greifbar macht.

Junius' *Schilder-konst der oude* kann als konkurrierender Versuch gesehen werden, die Aura des Geheimwissens, des Okkulten, die die Kunst in ihrer Indienstnahme der Alchimie umgibt, durch die Verbindung mit der ebenso geheimnisvollen Macht der Sprache weniger zu lüften als zu verstärken. Dass ihr auch die heutige Geschichtswissenschaft hierin gerne folgt, führte Smith anlässlich der alchimistischen Herstellung des Zinnoberrots vor: Die Mönche hätten, wenn sie in Manuskripten ein zinnobernes Kreuz malten, nicht nur an Christus, sondern auch daran denken können, dass die Etymologie des englischen Worts für Schmelztiegel, *crucible*, zum lateinischen *crucis* führe. Unzweifelhaft ist, dass sich in diesen Instanzen sowohl in der bildenden Kunst als auch in der Sprache ein transzendentaler Aspekt Geltung verschafft. So wurde das Zinnoberrot etwa – Smith verwies hier auf Cennino Cenninis *Libro dell'arte* – zur Darstellung von Blut in der Malerei, und besonders jenem von Christus, empfohlen.

Felipe Pereda (Baltimore) legte anhand einer eindrucklichen Vergleichskette von im spanischen goldenen Zeitalter neu auftauchenden Reliquien

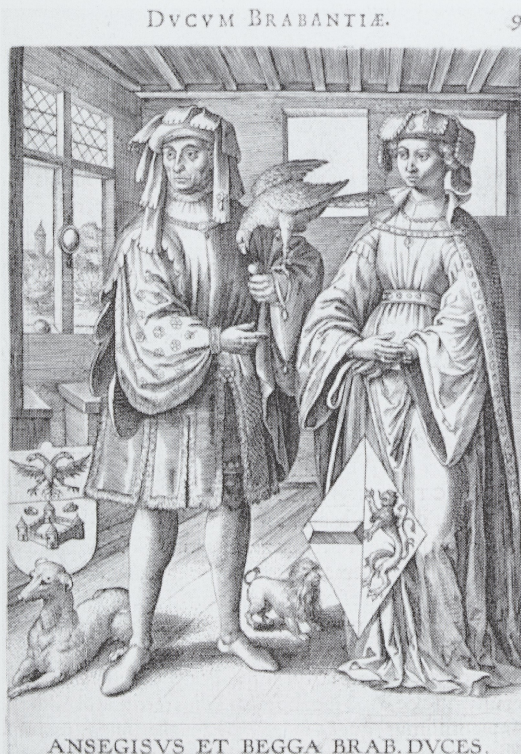


Abb. 3 Ansegisus und Bega (Adriaan van Baarland, Ducum Brabantiae Chronica, Antwerpen 1600)

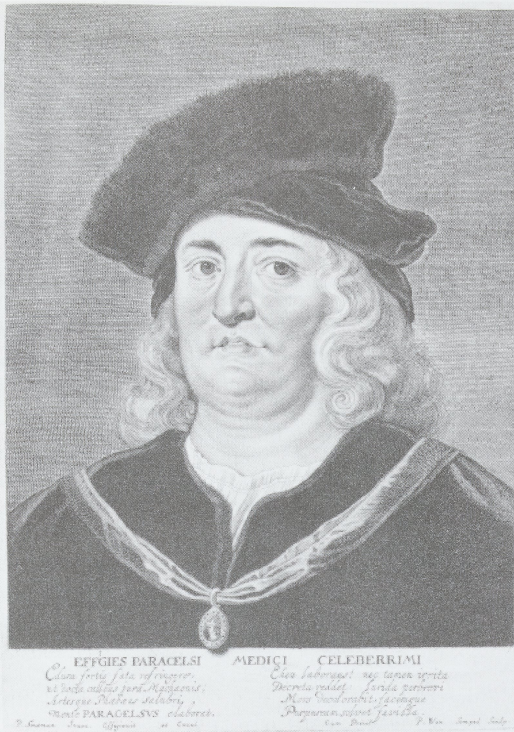


Abb. 4 Pieter Claesz Soutman (Zeichner), P. van Sompel (Stecher), Effigies Paracelsi Medici Celeberrimi, 1649. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek

mit acheiropoietischen Abbildungen der Physiognomie Christi plausibel dar, dass die Malerei – wie Francisco de Zurbaráns verschiedene *Vera-Icon*-Versionen verdeutlichen – ihre eigene Nachahmungskraft und Verlässlichkeit vor allem auch in religiösen Fragen auf die Probe gestellt sah: Optische Illusion kann dazu verführen, die Verzerrungen des Sehnsinns dem wahren Glauben vorzuziehen. Dem standen die „Nachtstücke“ El Grecos in Anette Schaffers (Bern) inspirierendem Beitrag gegenüber. Wie sie zu El Grecos Kopie der *Kreuzigung* Tintoretts (1554/55) ausführte, gibt jener zwar die sich in Tintoretts Darstellung bibelgetreu verdunkelnde Sonne wieder, fügte jedoch eine weitere, verborgene Lichtquelle hinzu – gleichsam als Zeichen des Übernatürlichen und seiner Vielgestaltigkeit, der die Kunst jenseits des Naturwissenschaftlich-Mathematischen gerecht werden kann.

Mit dem von Schaffer angedeuteten Einfluss El Grecos auf die Utrechter Caravaggisten war auch auf dessen indirekten Bezug zu Rubens hingewiesen. Rudolf Preimesberger (Berlin) zeigte schließ-

lich, wie Caravaggio in seiner *Grablegung* (1602–04; ursprünglich ein Seitenaltargemälde in der Chiesa Nuova) die *obscuritas* des Geschehens mit gemalter *perspicuitas* präsentiert. Dass ebendiese *perspicuitas* auch kritisierbar war, belegte Preimesberger anhand von Rubens' Kopie. Über die von Rubens am rechten Bildrand hinzugefügte siebte Figur des Joseph von Arimathia wird das *artificium* Caravaggios enthüllt: die Substitution des biblischen Stifters von Leinentuch und Grab Christi durch den realen, das Gemälde betrachtenden Stifter Gerolamo Vittrici. Während Caravaggio mit dieser Absenz im Gemalten das Gemälde als Absenz des Realen malt (und damit implizit zur protestantischen Reformation Stellung nimmt), fordert Rubens mit seiner Restitution des Abwesenden die reale Gegenwart des für die Heilsgeschichte nötigen Stiftungsakts für die Malerei selber ein. Die damit applizierte Rhetorik, hier eine *inversio* oder *anastrophe*, kann so als jene Evokation der *artificii occulti* aufgefasst werden, durch die sie in der Malerei ihre „reale“ Transsubstantiation erfahren sollen.

PD DR. MICHAEL GNEHM
 ETH Zürich, Institut gta,
 Wolfgang Pauli-Straße 15, CH-8093 Zürich,
 michael.gnehm@gta.arch.ethz.ch