

Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Jan van Kessels Münchner Erdteile-Zyklus

Inaugural-Dissertation

Zur Erlangung des Doktorgrades an der

Philologisch-Historischen Fakultät

der Universität Augsburg

vorgelegt von

Robert Bauernfeind

2015

Erstgutachterin: Prof. Dr. Karin Leonhard

Zweitgutachter: Dr. Jörg Stabenow PD

Tag der mündlichen Prüfung: 22. Juli 2015

Die vorliegende Arbeit ist das geringfügig überarbeitete Manuskript meiner Dissertation, die im August 2013 an der Philologisch-Historischen Fakultät der Universität Augsburg eingereicht worden ist. Infolge einer schweren Erkrankung der Betreuerin, Prof. Dr. Gabriele Bickendorf †, verzögerte sich das Promotionsverfahren bis Juli 2015. Die seit Beginn der Endredaktion 2013 erschienene Literatur zum Thema wurde nur mehr bibliographisch berücksichtigt.

Mein Dank gilt Prof. Dr. Gabriele Bickendorf †, Prof. Dr. Dorothea Diemer, Prof. Dr. Natascha Sojc und in besonderem Maße Prof. Dr. Karin Leonhard. Herzlicher Dank gebührt überdies der Gerda Henkel Stiftung, die das Projekt mit einem großzügigen Promotionsstipendium gefördert hat. Ich widme die Arbeit – auch dies in tiefer Dankbarkeit – meinen Eltern.

Robert Bauernfeind

Inhalt

Einleitung 4

 Vorgehen und Methode 7

Das Bildprogramm als kunsttheoretische Behauptung 14

 Das Rahmenformular 14

 Die Europa-Allegorie 20

 Die *Allegorie des Gesichts* von Rubens und Jan Brueghel d.Ä. als Vorbild der Europa-Allegorie 23

 Die Fürstenbelehrung als Kernstruktur gemalter Sammlungen 29

 Kunstkammer-Ambiente als Folie der Allegorie 42

 Insekten 53

 Die Ikonographie der Erdteile 59

 Kunst der Kombinatorik: Die Bildkompartimente der Europa-Allegorie 64

Die Allegorien Asiens, Afrikas und Amerikas 73

 Asien 73

 Afrika 83

 Amerika 92

Die Randgemälde 103

 Künstlerische und naturgeschichtliche Autorität 103

 Die utopische Bilderwand 112

 Die kompositorischen Vorlagen der Randgemälde 120

Fischstilleben 120

Reptilien und Amphibien: Das Sottobosco 125

Vögel: Vogelkonzert 128

Vögel und Landtiere: Paradieslandschaften 130

Tiergenre und Fabeln 135

Versteckter Symbolismus 138

 Stadtansichten 141

 Civitates Orbis Terrarum 141

Weitere Vorlagen 145

 Flugblätter 148

Signum der Exotik 153

Übernahmen durch van Kessel 156

Naturgeschichte	161
<i>Die Tradition der naturgeschichtlichen Enzyklopädien</i>	161
<i>Übernahmen durch Jan van Kessel</i>	163
Emblematik und Jagdserien	173
<i>Joachim Camerarius: Symbola et Emblemata</i>	173
<i>Stradanus: Venationes</i>	180
Tiermotive nach Rubens und Snyders	185
<i>Das Motivrepertoire der flämischen Malerei</i>	185
<i>Exkurs: Rubens' Krokodil und die heroische Malerei</i>	185
<i>Die Vier Flüsse des Paradieses</i>	188
<i>Jagd auf Nilpferd und Krokodil</i>	190
<i>Die Übernahme durch Jan van Kessel</i>	195
<i>Das Haupt der Medusa</i>	197
<i>Übernahmen durch van Kessel</i>	199
Augenzeugenschaft	202
Die Zuverlässigkeit der Bilder	202
Adriaen Matham	204
<i>Repräsentation von diplomatischen Erfolgen</i>	204
<i>Stadtansichten</i>	205
<i>Porträts</i>	207
<i>Studien von Einwohnern</i>	208
Albert Eckhout	212
<i>„Dokumentarischer Exotismus“</i>	212
<i>Zivilisatorische Hierarchisierung III</i>	213
<i>Wageners Thierbuch</i>	215
Matham und Eckhout im Vergleich mit van Kessel	222
Abschließende Betrachtung: Ikonographische Nachfolge	224
<i>Die Amboinsche Rariteitskammer</i>	224
Albert Sebas <i>Thesaurus</i>	226
Michael Bernhard Valentini <i>Museum Museorum</i>	228
Literaturverzeichnis	231

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Abbildungen und Bildnachweis.....247

Einleitung

Jan van Kessels 1664 bis 1666 datierter Gemäldezyklus der vier Erdteile, heute in der Alten Pinakothek in München, ist ein formal einzigartiges Bildensemble von außergewöhnlicher Suggestionskraft (Abb. 1-4). Durch die Kombination verschiedener Gemäldegattungen führt der Zyklus die ikonographische Tradition der Erdteil-Darstellung in eine extreme Ausweitung, in der das grundlegende Modell eines Abgleichs des ‚Anderen‘ an der eigenen Norm durch umfassende Repräsentation ermöglicht scheint. Ohne die sinnbildliche Aussage der Tradition zu durchrechnen, entwirft die Abfolge der Gemälde eine zivilisatorische Hierarchie, in der Europa der Vorrang in der Welt zukommt und der europäische Anspruch auf Vorherrschaft durch betont exotische Gegenbilder Asiens, Afrikas und Amerikas konsolidiert werden soll. Der Schematismus des Zyklus bewirkt den Eindruck eines universellen Wissensspeichers, in dessen referentiellen Nebeneinander die Kulturen der Welt als je spezifische Charaktere ebenso abrufbar erscheinen wie die umgebende Kette der weltweiten Natur.

Tatsächlich ist die Ikonographie der Erdteile dabei jedoch nur der Anwendungsbereich einer kunsttheoretischen Behauptung: Programmatisch ist dem Zyklus der Anspruch eingetragen, die Malerei als Medium von universeller Repräsentationskraft auszuweisen. Damit steht er in einer Tradition von Emanzipationsbestrebungen niederländischer Künstler, die durch den Nachweis des intellektuellen Gehalts ihrer Arbeiten auf die Steigerung ihres sozialen Prestiges abzielten. Zunächst erweckt die Durchmischung zahlreicher Zitate aus der flämischen Barockmalerei mit solchen der zoologischen und ethnographischen Bildproduktion den Eindruck der wissenschaftlichen Exaktheit der Malerei. Erst in der Kenntnis der ikonographischen Muster der versammelten Gattungen erschließt sich jedoch der Wert der einzelnen Motive als kulturelle Zeichen; die wissenschaftliche Erfassung des Fremden wird durch die neue Kontextualisierung überhöht.

Der Zyklus ist die einzig vollständige von mehreren Variationen des Themas, die van Kessel mit Erasmus Quellinus als Figurenmaler malte.¹ Die vier Teile bestehen jeweils aus einer zentralen Allegorie, die die weibliche Personifikation des Kontinents mit einem männlichen Assistenten sowie einigen Kinderfiguren im Ambiente einer Kunstkammer zeigt: In den an Loggien erinnernden Bildräumen sind auf den ersten Blick kaum überschaubare Mengen von Kunst- und Naturobjekten versammelt, die im zunächst pittoresk anmutenden Durcheinander verschiedene, auf bestimmte Aspekte von Kultur und Natur des jeweiligen Erdteils verweisende Kompartimente ergeben. Figurenstaffagen in landschaftlichen Ausblicken differenzieren teils das Erscheinungsbild der

¹ Im Prado, Madrid, ist eine Serie von kleinformatigen Gemälden mit Stadtansichten und Tierstaffagen erhalten, die ursprünglich wie die späteren Münchner Randgemälde zur Vervollständigung von Erdteilallegorien gedient haben dürften. Eine Asien-Allegorie befindet sich in der Pinakothek des Castello Sforzesco in Mailand; weitere vereinzelte Erdteil-Allegorien sind in Privatbesitz. Eine vereinfachte Wiederholung des Münchner Zyklus durch Jans Sohn Ferdinand van Kessel befindet sich überdies im Kunsthistorischen Museum, Wien.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Menschen. Zugleich stehen die vier Allegorien für eine ‚Hauptstadt‘ jedes Kontinents: Europa wird durch Rom vertreten, Asien durch Jerusalem. Der afrikanische Kontinent erscheint als namenloser Götzentempel, für Amerika steht Paraíba; die Stadt hatte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Zentrum der holländischen Kolonie in Brasilien gebildet.

Diese vier Allegorien werden von jeweils 16 kleinformatigen Landschaften gerahmt, in deren Hintergrund die Ansichten weiterer Städte liegen, wohingegen der Vordergrund von Tierstaffagen belebt wird. Im gleichmäßigen Nebeneinander ergänzen diese Randgemälde die zentralen Allegorien um den Informationsgehalt topographischer Städtedarstellungen sowie einen repräsentativen Ausschnitt der angeblich regionalen Fauna.

Die schematische Anordnung wird durch das Rahmenformular aus Ebenholz verstärkt: Im äußeren Rahmen sind die symmetrisch angelegten Randgemälde jeweils durch Binnenrahmen hervorgehoben; darin eingefügt ist der tiefere Rahmen der zentralen Allegorie. Das schwarze Material erhöht die Strahlkraft der auf Kupfer gemalten Ölbilder.

Der Zyklus bietet damit die Kombination vielfältiger Bildgattungen auf: Entspricht das Rahmenformular der Gestaltung barocker Landkarten, so verweist das Material auf Bildprogramme zeitgenössischer Kabinettschränke. Die zentralen Allegorien sind komplexe Amalgame aus Emblemen, Stilleben und durch Bilder im Bild eingebrachte Landschaften, Tierdarstellungen und Porträts. In den Randgemälden sind über die Stadtansichten zeitgenössischer Atlanten und geographischer Kompendien hinaus mit dem Vogelkonzert, dem Sottobosco, der Tierfabel und dem Tiergenre mindestens vier Gattungen vertreten, die in der flämischen Barockmalerei regelrechte Moden ausgelöst hatten.

All diese Bildgattungen dienen dabei der Repräsentation von Wissensbereichen, die in ähnlicher Form die Disposition von Kunstkammern und Naturalienkabinetten des 16. und 17. Jahrhunderts regulieren sollten. Die dort im theoretischen Idealfall angestrebte Zusammenstellung von antiker und zeitgenössischer Kunst, Naturgeschichte, Ethnographie sowie allen Formen wissenschaftlicher und handwerklicher Technik unterwandert der Zyklus jedoch: Die Objekte unterliegen keiner in zusammengehörende Klassen aufgeteilten Ordnung, sondern den eigensinnigen Zusammenhängen der ikonographischen Muster von Allegorien.

Die Erforschung des Erdteile-Zyklus setzte im Wesentlichen mit einer Kabinettausstellung der Alten Pinakothek ein, in der der Zyklus 1973 neben Gemälden von Frans Post und Roelant Savery ausgestellt wurde. Im begleitenden Katalog interpretierte Ulla Krempel van Kessels Gemälde als Bilder aus der Tradition flämischer Kabinettmalerei; als Basis dient ein biographischer Überblick zu Jan van Kessel. Die von der barocken Künstlerbiographie kolportierte Behauptung, van Kessels Gemälde seien „naer het leven“ entstanden, wird durch die Identifikation zahlreicher Vorlagen sowohl aus der flämischen Malerei als auch aus Reiseberichten und Kosmographien falsifiziert.

Zugleich ist damit ein Hinweis auf die durch die Entdeckung Amerikas beflügelte vormoderne Wissenschaft als kulturgeschichtlicher Kontext gegeben, in den auch die Sammlungen der Kunstkammern fallen. Krempel vermutete, dass van Kessels Zyklus zur Ausschmückung einer solchen Sammlung gedient habe.²

Durch den Vergleich mit brasilianischen Landschaften Frans Posts spitzte Krempel ihre Ausführungen auf die These zu, dass es sich bei van Kessels Gemälden im Gegensatz zu jenen um Ausformungen eines „phantastischen Exotismus“ handle, der im 17. Jahrhundert jedoch wohl „gleichberechtigt neben dem ‚dokumentarischen‘ Exotismus eines Frans Post existierte.“³

1989 stellte Norbert Schneider van Kessels Zyklus ins Zentrum des Kapitels über „Museen, Wunderkammern, Naturalienkabinette“ seiner Geschichte des Stillebens. Ähnlich wie Krempel interpretierte er die Bilder in erster Linie als disparate Zusammenstellung von exotischen Objekten, die wiederholt in geographisch falscher Zuordnung ausgestellt würden. Auch Schneider verweist dabei auf das frühneuzeitliche Sammlungswesen als Folie der Bilder, infolge derer auch „die Vorliebe für das Merkwürdige und Exotische, die den Geist der fürstlichen Kunst- und Wunderkammern bestimmte, noch dominiert.“⁴ Schneider gelangt zu einer für die Erdteil-Ikonographie merkwürdigen Schlussfolgerung: „Auffallend ist jedoch schon die wertmäßige Gleichstellung der verschiedenen Erdteile und ihrer Kulturen; zumindest optisch wird Europa keine eindeutig hegemoniale Stellung zugewiesen.“⁵

Für ein umfangreiches Forschungsprojekt zur Darstellung Brasiliens in der Kunst des 17. Jahrhunderts fertigte Dante Martins Teixeira 2002 einen Bildband an, der die Randgemälde des Zyklus auf motivische Vorlagen der frühneuzeitlichen Naturgeschichte sowie aus Reiseberichten hin untersucht. Teixeira gelang dabei eine annähernd erschöpfende Identifikation von Bildvorlagen, die jedoch nicht auf ihren Kontext in den ursprünglichen Publikationen hin befragt werden.⁶

Konrad Renger und Claudia Denk unterzogen den Zyklus für den ebenfalls 2002 erschienenen Katalog der flämischen Barockmalerei in der Alten Pinakothek einer Materialanalyse, die Hinweise auf Vorzeichnungen auf den Randgemälden sowie Pentimenti ergab. Die Interpretation der Gemälde liefert nicht nur die Entzifferung der Inschriften, sondern auch weitere Identifikationen motivischer Vorlagen. Zugleich ist hier die erste vollständige Beschreibung aller Allegorien seit Krempel geboten; Interpretationen der Motive erfolgen jedoch nur schlaglichtartig.⁷

2004 folgten zwei monographische Aufsätze zu van Kessels Erdteil-Bildern. Karl Schütz interpretierte den Zyklus auf die Frage nach der Vorrangstellung Europas hin. Der Rahmen der Gemälde wird als

² Vgl. KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 4-7.

³ KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 7.

⁴ SCHNEIDER 1989, S. 165.

⁵ Ebd.

⁶ TEIXEIRA 2002.

⁷ RENGER/DENK 2002.

Anlehnung an zeitgenössische Karten aufgefasst, die Tafeln insgesamt als „charakteristische Kunstkammerstücke.“⁸ Mit der Allegorie des Gesichts wird auf das kompositorische Vorbild der Allegorien verwiesen, denen abschließend eine vereinfachte Wiederholung des Zyklus durch Jans Sohn Ferdinand van Kessel zum Vergleich gestellt wird.

Andreas Gormans deutete van Kessels Zyklus hingegen diagrammatisch als Konstruktion und Dekonstruktion von Autorität.⁹ Der Zyklus wird hierzu zunächst in die epistemologischen Ansätze des Frühen Neuzeit eingegliedert, Abbilder der Welt nicht nur zu schaffen, sondern zugleich einer Autopsie zu unterziehen, und dabei in den Kontext von Wunderkammern gestellt. Als Bildstrategie zur Erzeugung von Autorität erscheint das Rahmenformular, das sowohl auf die wissenschaftliche Genauigkeit der Geographie rekurriert als auch in ihrem arithmetisch präzisen Aufbau eine Hierarchisierung des Bildfelds bewirkt. Dies sei die Grundlage für die eurozentrische Behauptung der eigenen Vorherrschaft in der Welt durch die Bilder.

Die somit entstandene Bildautorität würde jedoch durch van Kessels spielerische Kombination der Motive gebrochen, in der Gormans Annäherungen an die Kompositfiguren Arcimboldos nachzuweisen versucht: „Pictura [...] ist für den Maler demnach nicht allein eine Leidenschaft, sondern sichtbare Freude an einer kombinatorisch verfahrenen künstlerischen Darstellung im Bild, sie ist Spiel an der Grenze zwischen der Suggestion maximaler Wahrscheinlichkeit und einer sich selbst entlarvenden Kombinatorik.“¹⁰

2012 erschien schließlich Klaus Ertz' Oeuvrekatalog zu Jan van Kessel. Dieser geht in der ikonographischen Bestandaufnahme zu den Münchner Erdteil-Allegorien zwar kaum über den Katalog von Konrad Renger und Claudia Denk hinaus, liefert aber sowohl die erste Erfassung von van Kessels Gesamtwerk als auch mit der Übersicht über zahlreiche der Öffentlichkeit als Privatbesitz entzogene Gemälde exzellentes Vergleichsmaterial.¹¹

Vorgehen und Methode

Die Prüfung der eingangs gestellten These erfolgt in vier Schritten: Das erste Kapitel weist nach einer Einordnung des Rahmenformulars in die Ikonographie von Kabinettmöbeln und Landkarten auf, dass die Europa-Allegorie als Initial des Zyklus dessen Programm bereitstellt. Dazu wird zunächst die Tradition der flämischen Kunstkammer-Allegorien aktiviert und die *Allegorie des Gesichts* von Peter

⁸ SCHÜTZ 2004, S. 292.

⁹ GORMANS 2004.

¹⁰ GORMANS 2004, S. 388.

¹¹ Der Vollständigkeit halber sei hier auf zahlreiche marginale Nennungen des Zyklus in der kunsthistorischen und kulturwissenschaftlichen Literatur hingewiesen, in denen van Kessels Bilder jedoch meist als antagonistische Belege für anderweitige Thesen dienen, so in ALPERS 1983, S. 163, KOPPLIN 1987, S. 318, FINDLEN 1994, S. 44ff., KIENING 2006, S. 196f.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Paul Rubens und Jan Breughel d.Ä. als deren Hauptwerk auf ihren Vorbildcharakter für van Kessels Europa-Allegorie hin untersucht. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Entschlüsselung einer emblematischen Kernaussage, die sich kompositorisch aus der Beziehung der Figuren zu einander ergibt: Diese Kernaussage wird bestimmt als der Anspruch der Malerei, als Medium sinnlicher Erkenntnis den Weg zur Anteilnahme an der Weisheit Gottes zu eröffnen. Die übrigen Bildkompartimente reagieren auf unterschiedlichen Ebenen auf diese Aussage.

Ein zweiter Schritt bestimmt das zentrale Moment der Gemäldepräsentation in der *Allegorie des Gesichts* ebenso wie in van Kessels Europa-Allegorie als Bildtopos der Tradition, das vor allem in den nicht-allegorischen Sammlungsporträts des flämischen Barock eine gesellschaftliche Präention der Künstler barg: Insbesondere unter Berufung auf die kultartig verehrte Person Rubens' vermochten Maler durch derartige Figurenkonstellationen Anspruch auf soziales Prestige durch die Suggestion anzumelden, ihre Kunst sei das Ergebnis intellektuellen statt handwerklichen Schaffens und in diesem Gehalt würdig, selbst Fürsten zur Belehrung zu dienen.

Darauf folgt eine Ausdifferenzierung der flämischen Galeriegemälde und gemalten Kunstkammern durch den Vergleich mit zeitgenössischen Darstellungen von Naturalienkabinetten, deren Ambiente van Kessel den Allegorien als Folie zugrunde legte; diese Differenzierung zeigt einerseits auf, dass die Disposition von van Kessels Bildräumen kaum im Ansatz mit den Systematiken etwa von Inventarfrontispizen übereinstimmen, dass aber andererseits eine ähnliche Zweckorientierung beide Bildformen bestimmen konnte: Auch die barocken Sammlungsansichten bieten in prominenten Fällen die Konfrontation des Sammler mit adligen Betrachtern auf und scheinen so auf die Steigerung des gesellschaftlichen Ansehens des Kämmerers abgezielt zu haben.

Abschließend wird mit der Darstellung von Insekten der programmatische Nukleus der Europa-Allegorie als brisantes Forschungsthema des 17. Jahrhunderts umrissen, das von den zeitgenössischen Naturhistorikern nicht nur als radikalster Zweig der Zoologie gepriesen wurde: In der topischen Behauptung der Erkenntnis Gottes gerade im unscheinbarsten Naturbereich eignete sich die frühe Entomologie wie kaum ein vergleichbares Thema zur Aneignung der Forschungen an die fürstliche Obhut.

Die Ausweitung der somit formulierbar gewordenen Ordnung der Dinge durch die Malerei auf die übrigen Allegorien erfolgt zunächst durch den Nachweis von van Kessels Methode einer Kombination von Motivzitate in der Europa-Allegorie: Die einzelnen Bildkompartimente erweisen sich überwiegend als Entlehnungen aus der flämischen Tradition; die von der Erdteil-Ikonographie vorgegebene Markierung Europas als Herrscherin der Welt wird dabei jedoch durch das Einbringen von Vanitas-Motiven in eine kaum lösbare Diskrepanz überführt.

Das zweite Kapitel untersucht die Allegorien Asiens, Afrikas und Amerikas auf deren Pastiche-Charakter hin. Einerseits werden die einzelnen Objekte auf ihren Zeichenwert hin untersucht, das

Fremde anhand vertrauter Bildmuster zu umreißen und so zum bestimmenden Alteritätsprogramm der Erdteil-Ikonographie zu gelangen. Das grundlegende Modell besteht in einer Paarbildung, bei der der hegemonialen Europa Asien als annähernd gleichwertige Hochkultur gegenübergestellt wird, wohingegen kompositorische Gewichtungen die ‚wilden‘ Kontinente Afrika und Amerika in erster Linie als Interessenfelder europäischer Kolonisation und Ausbeutung erscheinen lassen.

Andererseits zeigt die Identifikation der Bildvorlagen auf, dass sich der eurozentrische Blick dieser Allegorien bei van Kessel nicht auf das gängige ikonographische Repertoire der Erdteildarstellung beschränkt, sondern erst durch die Entlehnung und Neukombination von Einzelmotiven aus einer rein europäischen Bildproduktion in voller Tragweite entfaltet. Als Vorlagen dienten in erster Linie Reiseberichte, deren Bilder jedoch nicht immer auf die geographischen Gebiete angewandt werden, von denen die Berichte handeln. Hinzu kommen naturhistorische Publikationen, Atlanten, aber auch Bildinventare europäischer Sammlungen. Dieses heterogene Material wird erst durch den malerischen Akt zu einem neuartigen Ensemble zusammengefügt.

Das dritte Kapitel untersucht die Randgemälde in analogem Verfahren zu den zentralen Allegorien. Dabei wird der Nachweis erbracht, dass auch diese Gemälde Motive der frühneuzeitlichen Wissenschaft mit Motiven einer rein künstlerischen Tradition vermengen, um so die Malerei der Naturkunde als Methode bereitzustellen. Dadurch entsteht jedoch kein Klassifikationssystem nach dem Vorbild der Naturgeschichte; vielmehr ist auch hier der wissenschaftliche Anschein den ikonographischen Mustern der Gemäldegattungen untergeordnet.

Zu diesem Nachweis werden zunächst die maßgeblichen Gattungen an exemplarischen Gemälden des Zyklus identifiziert und auf ihren allegorischen Gehalt hin untersucht. Diese Untersuchung ergibt, dass die Gattungen maßgeblich zur Abgrenzung der europäischen Hoheit von den übrigen Erdteilen beitragen und die einzelnen Randgemälde durch bestimmte Motivübersprünge wiederholt auf einander reagieren. Dazu trägt neben der Anwendung der gattungsspezifischen Ikonographie in Teilen auch ein in den Tiermotiven versteckter Symbolismus bei.

Anschließend wird die scheinbare Diskrepanz zwischen dem ikonographischen Gehalt der Staffagen und den Stadtansichten durch die Flexibilität der um 1600 entstandenen Bildvorlagen widerlegt: Bereits die im Zusammenhang mit den Inkunabeln moderner Geographie entstandenen Städteansichten weisen über eine reine ‚Beschreibung‘ der Bausituation hinaus bestimmte künstlerische Freiräume auf, die durch variable Darstellungen von klimatischen Bedingungen, ethnographischen Details und regionaler Fauna zur atmosphärischen Charakterisierung der Städte beitragen.

Somit sind die Tiermotive des Vordergrunds auch in über gattungsspezifische Vorlagen hinausgehenden Einzelmotiven als Charakterisierungsmomente bestimmt. An ausgewählten Beispielen folgt die Untersuchung der Bildvorlagen: Zunächst werden mit Dürers Rhinoceros und

Jacob Mathams Wal zwei der berühmtesten Darstellungen exotischer Fauna in der Frühen Neuzeit als Bilder definiert, die über die naturkundliche Dokumentation hinaus als Belege für die künstlerische Fähigkeit erscheinen, das Wesen der Naturerscheinungen durch Stilisierung zu erfassen. Die Ambivalenz dieser Bilder ist prägend für die meisten Formen frühneuzeitlicher Naturdarstellung; zugleich wird nachgewiesen, dass gerade im Fall von Tierdarstellungen durch künstlerische Autoritäten die Exaktheit der Naturbetrachtung hinter einem übergeordneten Zeichencharakter des Exotischen par excellence zurückfällt.

Unter dieser Prämisse folgt die Untersuchung von Bildvorlagen aus dem Bereich der Naturgeschichte sowie deren emblematischen Derivaten. Dabei werden mit Gessner, Aldrovandi, Clusius, Marcgraf und Johnston jene Autoren abgerufen, aus deren Büchern van Kessel die meisten Motive übernahm, und diese Übernahmen jeweils auf ihren neuen Kontext im Zyklus untersucht. Anschließend folgen mit Stradanus und Camerarius zwei Autoren, die die verhaltensphysiologischen Erkenntnisse der Naturgeschichte bereits in Jagdszenen und Sinnbilder verwandelten; gerade hier hat van Kessel jedoch den emblematischen Kontext überwiegend ignoriert.

Dem Bereich der Naturgeschichte wird im letzten Teil des Kapitels die Tradition der Tierdarstellung in der flämischen Barockmalerei als für den Zyklus gleichwertiger Kontext gegenübergestellt. Eine exemplarische Analyse von van Kessels Motivübernahmen erfolgt an Krokodildarstellungen von Rubens sowie dessen *Haupt der Medusa*. Jene versucht das Unterkapitel als Variationen eines deformierten Präparats zu erkennen, die auf van Kessels Gemälde, ihrem eigentlichen Bildkontext entrissen, in einer der Ikonographie der Erdteile entsprechenden Rolle begegnen. Am Beispiel des Medusenbildes kann abschließend nicht nur van Kessels Ökonomie im Umgang mit den Vorlagen, sondern auch die teils konsequente Umdeutung eines emblematischen Bildgehalts nachgewiesen werden.

Das vierte Kapitel sucht ausblickend den in der Forschungsliteratur gängigen Vorwurf von van Kessels Bizarrerie zu entkräften, indem der korrigierend eingewandte Begriff der Augenzeugenschaft in zeitgenössischen Bilddarstellungen außereuropäischer Menschen und Tiere hinterfragt wird. Mit den Marokko-Darstellungen Adriaen Mathams und Albert Eckhouts Zyklus der Einwohner Holländisch-Brasiliens erfolgt dies an zwei Bildserien, aus deren Motivrepertoire van Kessel sich bedient hat. Die Frage nach dem dokumentarischen Wert der Augenzeugenschaft wird dabei durch den Nachweis differenziert, dass selbst vor Ort entstandene Skizzen Muster künstlerischer Bildgewohnheiten aufweisen; selbst völlig unbekannte Objekte und insbesondere Tiere vermochten dabei zu einer Charakterisierung der Sujets beizutragen, die von europäischen Betrachtern als Konstrukte erkannt worden sein dürften. Van Kessels Bilder erheben hingegen als Allegorien nicht den Anspruch einer wirklichkeitsnahen Dokumentation; sie dürften als sinnbildlich richtig aufgefasst worden sein.

Die abschließende Betrachtung liefert einen Ausblick auf ikonographische Nachfolger des Zyklus.

Die massivste Schwierigkeit der Erforschung des Münchner Erdteile-Zyklus besteht in der obskuren Provenienz der Gemälde bis 1719.¹² Die Unkenntnis über Auftraggeber und ursprüngliche Hängung der Gemälde verunmöglicht jeden Ansatz einer über die bildimmanenten Motive hinausgehenden Deutung. Leider bleibt daher auch die in der Forschung durchgehend vorgebrachte Annahme hypothetisch, es handle sich bei den Bildern um spezifische Kunstkammerstücke bzw. der Zyklus sei insgesamt für eine Kunstkammer angefertigt worden. Dennoch sei an dieser Stelle die Freiheit gegeben, diese Hypothese auszuweiten.

Nicht nur der Kostenaufwand für Material und künstlerische Qualität des Zyklus lassen auf einen adligen Auftraggeber schließen; auch das dezidiert an einen Fürsten gerichtete Bildprogramm lässt kaum einen bürgerlichen Auftraggeber zu. Als möglicher Bestimmungsort erscheint dabei der Brüsseler Herrschaftssitz der Habsburger Statthalter nicht nur, weil auch das formale Vorbild des Zyklus, der von Rubens und Breughel gemalte Sinnenzyklus, für den Palais Coudenberg bestimmt war, sondern auch, weil der Zyklus einige Motive aufweist, die explizit auf die Sammlungstradition der Habsburger in den Niederlanden hinweisen.¹³ Manche der gemalten Objekte kann van Kessel nur in Brüssel gesehen haben.¹⁴ Diese Vermutungen bleiben jedoch spekulativ; der Zyklus kann im Folgenden nicht anders als bildinhärent gedeutet werden.

Methodisch versucht die Arbeit, in Anlehnung an Justus Müller-Hofstedes für die Erforschung der flämischen Galeriegemälde grundlegende Deutung der *Allegorie des Gesichts* die Behauptung einer visuellen Erkenntnisstiftung als Kernstruktur der Europa-Allegorie ikonographisch zu entschlüsseln.¹⁵ Andreas Gormans' diagrammatischer Ansatz wird dabei lediglich in Bezug auf die Deutung von Motiven, nicht aber des Bildfeldes herangezogen. Der im Wesentlichen ikonographische Zugang beleuchtet allerdings Victor I. Stoichitas Theorie des selbstbewussten Bilds in deren Nachweis, dass die Bildgattung des Galeriegemäldes im Zusammenspiel von auf einander reagierenden Bildern im Bild

¹² Bis 1719 ist die Provenienz des Zyklus obskur. 1719 wurden die Gemälde im Inventar der Düsseldorfer Galerie Johann Wilhelms von der Pfalz aufgelistet, von 1730 bis 1799 befanden sie sich vermutlich in der Kurfürstlichen Galerie in Mannheim. 1806 gelangten sie schließlich nach München, vgl. KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 4, GORMANS 2004, S. 364.

¹³ Dies trifft in besonderem Maße auf ein prominentes Zitat des *Jacopo Strada* von Tizian in der Europa-Allegorie zu; bereits David Teniers hatte dieses Porträt wenige Jahre zuvor in den Sammlungsporträts für Leopold Wilhelm wohl als Verweis auf die Habsburger Sammlungstradition eingebracht, vgl. WELZEL 1997, S. 183.

¹⁴ Darunter fallen vor allem die beiden Samurai-Rüstungen, die van Kessel auf der Asien- und der Amerika-Allegorie präzise wiedergab, vgl. PFAFFENBICHLER 1999.

¹⁵ Die Bildgattung der gemalten Kunstkammer bzw. des Galeriegemäldes unterlief einer umfangreichen Erforschung und Theoretisierung, von der hier nur die grundlegenden Texte genannt seien: einen Überblick verschafft SPETH-HOLTERHOFF 1957, worin die Bilder allerdings als Sammlungsporträts missdeutet werden. WINNER 1962 führte den schwierigen Begriff der „gemalten Kunsttheorie“ ein. MÜLLER-HOFSTEDE 1984 lieferte eine exemplarische Analyse der *Allegorie des Gesichts*, HÄRTING 1989 ordnete die gemalten Kunstkammern Frans Franckens II. in dessen Werk ein. STOICHITA 1998 interpretierte die „Bilderwände“ auf die Autoreferenzialität der Malerei hin, Barbara Welzel untersuchte in mehreren Aufsätzen die sozialen und inszenatorischen Momente insbesondere der Gemälde David Teniers' d.J. im Kontext der frühneuzeitlichen Sammlungskultur, vgl. WELZEL 1997, WELZEL 2006.

Wechselwirkungen zwischen der allegorischen Aussage und dem visuellen Argumentationsmaterial zu entfachen vermag. Eine im strengen Sinne strukturalistische Bildanalyse wird allerdings nicht angestrebt.

Mit dem Sprung zwischen den innerbildlichen Ebenen ist jedoch auf die Selbstreferenzialität der Bildform hingewiesen, die die Maler als künstlerische Behauptung zur Steigerung von sozialem Prestige anwenden konnten. Um ein Modell künstlerischer Autorität auf van Kessels Gemälde anzuwenden, orientiert sich die Arbeit an Nils Büttners Rubens-Biographie, die die sozialen Aufstiegsmöglichkeiten der Künstler des Barock aufzeigt, die Rubens oft in Ausreizung der Konventionen zu nutzen verstand;¹⁶ Rubens avancierte damit zur Identifikationsfigur der flämischen Maler im 17. Jahrhundert. In Anwendung auf van Kessels Sujet werden die Aufstiegsmöglichkeiten der Künstler mit denen zeitgenössischer Naturforscher und Naturaliensammler verglichen. Grundlegend dafür ist deren Psychologisierung durch Lorraine Dastons, die eine emotionale Gemengelage von Neugierde und Neid als Motivation der frühneuzeitlichen Naturkunde erscheinen lässt, die im Dilemma mündet, zugleich elitär behüten und publizieren zu wollen.¹⁷

Die Anwendung der somit gewonnenen Kenntnisse aus der Kernstruktur auf den Kontext der Europa-Allegorie sowie der übrigen Allegorien zielt weniger darauf ab, am Beispiel von van Kessels Kompositionen den Konsens der Forschung zu bestätigen, dass die Vermittlung des Fremden von einem stereotypen Formenschatz geprägt war, der die eurozentrischen Projektionen der Entdecker- und Reiseliteratur illustrierte. In dieser Hinsicht unterscheidet sich van Kessels Zyklus nur graduell von ikonographischen Vergleichsbeispielen. Relevanter ist die malerische Kombinatorik, mit der van Kessel das Sujet der eigentlichen theoretischen Behauptung des Zyklus dienstbar machte.

Für den Bereich der Darstellung außereuropäischer Ethnien wird dabei das von Sabine Poeschel für die Ikonographie der Erdteile als Basis nachgewiesene Modell einer zivilisatorischen Hierarchisierung mit Studien von Hildegard Frübis, Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Denise Daum abgeglichen, die an den Darstellungen amerikanischer Indigener im 16. und 17. Jahrhundert die Bildstrategien aufzeigen, mit denen das ‚Andere‘ europäischen Sehgewohnheiten assimiliert bzw. unterworfen wurde.¹⁸

¹⁶ BÜTTNER 2006.

¹⁷ Dastons Aufsätze zur Psychologie frühneuzeitlichen Sammelns erschließen sich idealiter als Ergänzung zur grundlegenden Arbeit von Daston und Katherine Park über die Ordnungsverfahren der Natur vom Mittelalter bis zum Ende der Frühen Neuzeit (DASTON/PARK 2002). Es sei bemerkt, dass mit dem Vergleich von Künstlern und Naturaliensammlern keine methodische Vermengung von Kunst- und Wissenschaftsgeschichte angerichtet werden soll; Daston wird lediglich herangezogen.

¹⁸ Zur Vorrangstellung Europas siehe insbesondere POESCHEL 2004. Hildegard Frübis untersuchte die Darstellungen amerikanischer Ureinwohner im 16. Jahrhundert und unterzog diese einer weitgehenden Theoretisierung etwa als Spiegel konfessioneller Auseinandersetzungen in Europa; die Basis ihrer Ausführungen ist jedoch der Nachweis, dass die Bilder durch den Einsatz vertrauter Bildtypen wie dem Wilden Mann und der Vertreibung aus dem Paradies auf visueller Ebene den eurozentrischen Projektionen der Entdecker entsprechen, vgl. FRÜBIS 1995.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff wies in einem grundlegenden Aufsatz zu Albert Eckhouts Brasilien-Bildern die visuelle Konstruktion einer zivilisatorischen Hierarchie in der Kolonialgesellschaft nach (SCHMIDT-LINSENHOFF

Insbesondere sollen die hierdurch erbrachten Erkenntnisse jedoch den Schlüssel zur Entzifferung von van Kessels Motivkombinationen liefern; diese versucht aufzuzeigen, dass der stereotype Bildgehalt der Vorlagen durch die neue Kontextualisierung in den Allegorien jeweils eigensinnige narrative Zusammenhänge stiften konnte.

Analog dazu stehen die Ausführungen zu den Tierdarstellungen unter der Prämisse, dass die Illustrationsverfahren der Naturgeschichte konstruktiv vom Stil der beteiligten Künstler geprägt sind.¹⁹ Nur in geringem Maße kann die Arbeit jedoch einen Beitrag zur Frage nach der Geschichte des wissenschaftlichen Bildes leisten; die entsprechenden Forschungsarbeiten vornehmlich von Angela Fischel sowie Robert Felfe werden denn auch nur hinsichtlich van Kessels Vorlagen aufgenommen.²⁰

Als prinzipiell den Mustern flämischer Gemäldegattungen untergeordnete Motive werden van Kessels Tierdarstellungen hingegen auf der Basis von Susan Koslows Forschung zu Frans Snyders interpretiert, die erstmals einen Überblick über die Gattungen des Vogelkonzerts, der Fabel und des Tiergenres bietet.²¹

2003); zu ähnlichen Ergebnissen gelangte auch Rebecca Parker Briennen in einer ausführlichen Monographie zu Eckhouts Gemälden, vgl. PARKER BRIENNEN 2007. Denise Daums Dissertation zu Eckhout folgt insbesondere im Versuch, an Eckhouts Gemälden eine „Rhetorik der Hautfarben“ nachzuweisen, Schmidt-Linsenhoffs Ansätzen, vgl. DAUM 2009. Dieser Ansatz wird in der folgenden Arbeit nicht verfolgt.

¹⁹ Vgl. BREDEKAMP/SCHNEIDER/DÜNKEL 2008, S. 8-11.

²⁰ Fischel untersuchte den Wert von Zeichnungen und Aquarellen für die Naturerkenntnis bei Gessner und Aldrovandi, vgl. FISCHEL 2009. Felfe wies die Collage von Natur- und Kunstformen in der Physikotheologie Johann Jakob Scheuchzers als sinnstiftende Bildinstanz nach, vgl. FELFE 2003a. Für die folgende Arbeit werden überwiegend in diesem Zusammenhang entstandene Aufsätze über den Raum frühneuzeitlicher Kunstkammern herangezogen, vgl. FELFE 2003b.

²¹ KOSLOW 1995.

Das Bildprogramm als kunsttheoretische Behauptung

Das Rahmenformular

Das charakteristische Rahmenformular der vier Teile von Jan van Kessels Münchner Erdteil-Zyklus, die sich jeweils aus einem zentralen Gemälde und sechzehn kleinformatigen, symmetrisch auf dessen Rahmenleisten verteilten Landschaften zusammensetzen, wurde in der Forschung wiederholt mit barocken Kabinettmöbeln in Verbindung gebracht. Diesem Zusammenhang steht die Herleitung des Rahmenformulars von zeitgenössischen Landkarten gegenüber, bei denen auf Randbordüren verteilte Ansichten von Städten und paarweise dargestellten Bewohnern der auf der zentralen Karte wiedergegeben Gebiete die kartographische Darstellung um topographische und ethnographische Informationen ergänzen.²²

Tatsächlich scheint es sich bei van Kessels Zyklus um eine Synthese beider Formtraditionen zu handeln, denn so nahe die Bilder des Zyklus im Sujet den Karten stehen, verweist das Material mit goldbeschriftetem Ebenholz und Ölgemälden auf Kupfer zunächst auf Kabinettmöbel. Die These, van Kessels Gemälde seien ursprünglich zur Ausstattung eines Kabinettschranks hergestellt worden, kann zwar als falsifiziert gelten; einige berühmte Beispiele des barocken Kunsthandwerks weisen jedoch auch ikonographische Zusammenhänge mit dem Münchner Zyklus auf, die über die materielle Verwandtschaft hinausdeuten.

Als prominentestes Stück muss dabei der Pommersche Kunstschränk gelten. Das dreifach gestaffelte Monumentalmöbel aus Ebenholz, das in seinem Inneren eine eigene Kammer *en miniature* barg und an den Außenseiten ein komplexes Bildprogramm aus Silberbeschlägen sowie einer krönenden Figurengruppe aufwies, wurde von 1610 bis 1617 nach der Konzeption und unter der Leitung des Augsburger Kunstagenten Philipp Hainhofer für Philipp II. von Pommern-Stettin hergestellt. Über die Erbfolge in den Besitz der preußischen Kurfürsten gelangt, verbrannte das Gehäuse 1945 während eines Bombenangriffs auf Berlin. Die weitgehend erhaltene Innenausstattung befindet sich heute im dortigen Kunstgewerbemuseum.²³

Von besonderem Interesse ist ein vierteiliger Zyklus von Kabinettbildern, die der Augsburger Maler Anton Mozart als Ausstattung der Schranktüren an deren Innenseite auf Kupfer gemalt hat. Mozart hat die eigenen Gemälde auf einem Zueignungsbild (Abb. 5) zitiert, das die Übergabe des Schränks durch Hainhofer imaginiert. Der Augsburger Kunstagent bedient hier den Schränk im Beisein Philipps II. in einem Saal von dessen Stettiner Palast; im Hintergrund ist jedoch eine Vedute Augsburgs in den landschaftlichen Ausblick eingetragen, die die Verbundenheit des Hofes mit der Stadt ähnlich nachdrücklich bestätigt wie das Beisein aller an der Herstellung des Schränks beteiligten Handwerker, die auf einer Treppe im rechten Bildteil Spalier stehen. Zentrales Schaumoment ist jedoch der

²² KAT. MUS. MÜNCHEN 1973, S. 10, SCHÜTZ 2004, S. 292, GORMANS 2004, S. 374.

²³ Zur Geschichte des Pommerschen Kunstschränks, den ursprünglichen Bildprogrammen sowie dem Inhalt siehe MUNDT 2009.

Schrank selbst, auf dessen aufgeklappten Türen zwei von Mozarts Elemente-Allegorien deutlich zu erkennen sind. Als Serie der vier Elemente entsprechen diese Gemälde einem zeitgenössischen Ansatz, die universale Welt in emblematischer Verkürzung wiederzugeben, und repräsentieren zugleich das praktische Anliegen von Hainhofers Kunstschränken, Universalsammlungen in einem sinnreichen Möbel zugleich zu verwahren als auch programmatisch zu überhöhen. Die Bilder verbrannten mit dem Gehäuse.²⁴

Die einzelnen Gemälde zeigten die Elemente je als Landschaften mit spezifischen Charakteristika. So wurde das Wasser durch ein Seestück repräsentiert, auf dem mehrere Segelschiffe sowie eine venezianische Gondel vor Anker liegen; weitere Segelschiffe fahren im Hintergrund, vorne schließt eine Mole, auf der einige Fischer stehen, den Bildraum ab.

Die Allegorie der Erde zeigte ein Bergwerk in einem schroffen Felsen, der im Mittelgrund einer waldigen Landschaft in die Höhe ragt. Eine umfangreiche Figurenstaffage aus Bergleuten mit Werkzeug bewegt sich auf das Werk zu; auf einer Anhöhe im rechten Vordergrund lenkt eine edel gekleidete Repoussoirfigur die Blicke auf das Werk.

Ebenfalls als Seelandschaft wurde das Feuer durch von Blitzeinschlägen verursachten Bränden dargestellt: Sowohl ein Segelschiff als auch eine Stadt im Mittelgrund stehen in Flammen; es handelte sich um eine Nachtszene, in der sich über dem aufgebrauchten Meer ein heftiges Gewitter mit Blitzen entlädt.

Die Luft wurde schließlich durch eine Landschaft repräsentiert, in der sich zwischen einem Gewässer, mehreren Gebäuden sowie einer gotischen Kirche einige Vogeljagden abspielen.

Über die Wahl des Materials hinaus – Ölgemälde auf Kupfer, die vor dem schwarzen Hintergrund der Schranktüren durch intensive Leuchtkraft aufgefallen sein müssen – besteht nicht nur im Sujet einer zyklischen Darstellung der Welt als Folge der Elemente eine Ähnlichkeit zwischen Mozarts Gemälden und van Kessels Zyklus;²⁵ Mozart war wie van Kessel stilistisch an der Kabinetmalerei der beiden Jan Breughel orientiert, wiewohl ein direkter Kontakt zwischen Mozart und zeitgenössischen niederländischen Künstlern nicht belegt werden kann.²⁶ Gerade die Allegorie des Wassers stellte eine

²⁴ Mozarts Gemälde wurden jedoch fotografisch dokumentiert; die Fotografien befinden sich heute im Kunstgewerbemuseum Berlin.

²⁵ Dass sich gerade Elemente-Serien ideal als Darstellungsmedien der Universalität der Welt eigneten, wies Christoph Lüthy nach: „Dank der Verquickung von Elemente-Theorie und Schöpfungsgeschichte ist es während Jahrhunderten möglich gewesen, ‚Erschaffung‘ der Welt und deren ‚Beschaffenheit‘ mit den gleichen Konzepten zu beschreiben.“, LÜTHY 2011, S. 166. Zur Tradition der Elemente-Darstellung siehe auch BÖHME/BÖHME 2004. Im Zusammenhang mit Bilddarstellungen aus der Sphäre frühneuzeitlicher Kunstkammern ist überdies die berühmte Elemente-Serie Joris Hoefnagels hervorzuheben, die die Elemente als Abfolge naturnah dargestellter Tiere zeigt, vgl. HENDRIX 1984.

²⁶ Marion Rudelius-Kamolz verweist in diesem Zusammenhang etwa auf eine mögliche Ausbildung Mozarts bei Frederick van Valckenborch in Nürnberg, einen möglichen Italien-Aufenthalt mit Kontakten zu Malern wie Lodewijk Toeput sowie eine Schulung Mozarts bei in Frankenthal ansässigen niederländischen Malern wie Gillis van Coninxloo. All diese Bezüge bleiben allerdings hypothetisch, vgl. RUDELIUS-KAMOLZ 1995, S. 50-55.

weitgehende Kopie nach einem Gemälde Jans d.J. dar; weitere motivische Anlehnungen bestehen zu Gemälden von Lucas van Valkenborch und Joos de Momper.²⁷ Bei den stilistischen und motivischen Anlehnungen Mozarts an die niederländische Malerei fällt jedoch auf, dass der Augsburger Maler keine direkten Kopien nach vergleichbaren Elemente-Serien schuf: „Vielmehr orientierte sich Mozart offenbar an beliebigen Werken Brueghels, die in den Kontext der Elementedarstellung paßten.“²⁸

Weniger hinsichtlich des Materials als der formalen Anlage von kleinen Täfelchen, die ein größeres Bildfeld rahmen, verweist zudem eine um 1660 in Augsburg hergestellte Tischplatte auf die Nähe von van Kessels Zyklus zu Sammlungs- und Kabinettmöbeln. In die Platte aus Ebenholz sind zweiundzwanzig Pietra Dura-Tafeln eingelegt, wobei sechzehn kleine Tafeln sechs symmetrisch im Zentrum eingelegte Tafeln rahmen. Ein ikonographischer Zusammenhang mit van Kessels Bildern besteht insofern, als die Randtäfelchen mit Blumen, Früchten und Konchilien auf Naturalien verweisen. Dieter Alfter hat darauf hingewiesen, dass diese Bildplatte „unmittelbar verwandt mit einer Gemäldeserie der ‚Vier Erdteile‘, die Jan van Kessel [...] in mehreren Wiederholungen ab den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts ausgeführt hatte“, ist.²⁹

Die Ähnlichkeit mit derartigen Kabinettmöbeln rückt van Kessels Zyklus in die Nähe von Sammlungsmöbeln und bekräftigt damit die Hypothese, die Bilder seien ursprünglich für eine Kunstkammer gemalt worden. Als extravagante Beispiele für diesen Zusammenhang können Hainhofers berühmte Kunstschränke genannt werden, die wie der Pommersche Kunstschrank jeweils eine vollständige Universalsammlung aus wissenschaftlichen Messgeräten, kunsthandwerklichen Objekten – darunter etwa auch aufwendig hergestellte Spielbretter und Tafelsilber – sowie Naturalien bargen. An den Gehäusen angebrachte Bildprogramme wie Anton Mozarts Elemente-Serie vertieften das erkenntnistheoretische Modell der frühneuzeitlichen Universalsammlungen, da sie auf die Gesamtheit der Natur als Ursprung der Sammlungsobjekte sowie der verarbeiteten Materialien verwiesen.³⁰

Den engen Zusammenhang zwischen luxuriösen Kabinettschränken und dem frühneuzeitlichen Sammlungswesen bekräftigen überdies neben Inventaren europäischer Kunstkammern, in denen solche Schränke mitsamt ihrem Inhalt aufgelistet werden, auch die allegorischen Darstellungen von universalen Sammlungen wie die *Allegorie des Gesichts* von Rubens und Jan Breughel d.Ä., wo ein mit

²⁷ RUDELIUS-KAMOLZ 1995, S. 55-57, MUNDT 2009, S. 152.

²⁸ RUDELIUS-KAMHOLZ 1995, S. 55.

²⁹ ALFTER 1986, S. 84.

³⁰ In diesem Zusammenhang ist jedoch einschränkend anzumerken, dass gerade der Pommersche Kunstschrank im Gegensatz zu seinen Schwestermöbeln in Florenz und Uppsala kaum Naturalien beinhaltete, vgl. MUNDT 2009, S. 155.

Bildprogrammen in Form von Gemälden ausgestatteter Kabinettschrank in der linken Bildhälfte neben einem Regal voller kostbarer Pokale steht.³¹

Die ikonographische Verbindung von Stadtansichten auf Randbildern mit einem zentralen Bild wurde in der Forschung auf das Vorbild von Karten wie dem *Leo Belgicus* aus der Offizin Visscher zurückgeführt.³² Diese Landkarte der Niederlande wird hier in die Form eines sich aufbäumenden Löwen eingepasst, der in der linken Pranke ein Schwert hält. Dahinter füllt ein Marinestück mit Schiffen, offenbar Verweis auf die wirtschaftliche Bedeutung der Seefahrt für die niederländischen Handelsstädte, das zentrale Rechteck des Druckwerks aus, das links und rechts von Bordüren mit je sechs Veduten bedeutender Städte abgeschlossen wird. Der kompendiöse Eindruck dieses Bilds wird am oberen Rand durch eine Leiste mit Abbildungen von Trachten und am unteren durch eine Aufreihung von Wappen vervollständigt.

Van Kessels Thema der Exotik begegnet auf Kontinentalkarten wie aus der Offizin Blaeu, die die Karte eines Erdteils in Rahmenstrukturen um ethnographische und topographische Bilder ergänzen.

So umgeben eine Afrika-Karte aus dem Atlas Maior von 1662 (Abb. 6) drei Bordüren, von denen die obere mit Tanger, Ceuta, Algier, Tunis, Alexandria, Kairo, Mozambique, Elmina und Canaria nicht nur eine mit van Kessels Auswahl der Stadtansichten weitgehend übereinstimmende Auswahl von topographischen Ansichten beinhaltet. Links und rechts zeigen die Bordüren jeweils paarweise angeordnete Einwohner einzelner Regionen Afrikas in ihren spezifischen Kostümen, darunter Marokkaner, Senegalesen und kongolesische Krieger.³³ Diese paarweise, bisweilen um Kinder ergänzte Darstellungen von ethnischen ‚Idealtypen‘ gehörte zum frühneuzeitlichen Standard in der Darstellung fremder Völker und lässt sich exemplarisch an zeitgenössischen Kostümbüchern nachvollziehen, aus denen auch die Vorlagen für die Figuren der Afrika-Karte stammen dürften.³⁴ Van Kessel entsprach diesem Auswahlverfahren prinzipiell durch die Ergänzung der jeweiligen Erdteil-Personifikation um eine männliche Assistenzfigur. Gerade die Afrika-Karte des Atlas Blaeu bot im Übrigen gleichsam eine Blaupause für die Verbindung von Erdteil-Allegorie und Randgemälden, da sie als erste kartographische Abbildung des Buchs auf ein Frontispiz folgt, das eine Allegorie Afrikas zeigt. Andreas Gormans bewertete van Kessels Übernahme des Rahmenformulars nach dem Vorbild von Landkarten als künstlerische Strategie, den Allegorien autoritäre Wirkung zukommen zu lassen: „Die Übernahme dieser diagrammatischen Bildstruktur aus dem gängigen kartographischen Formenvokabular war thematisch naheliegend, vor allem aber künstlerisches Kalkül. Dieses setzte

³¹ Zur Bedeutung der Kabinettschränke insbesondere in höfischen Sammlungen, wo sie hauptsächlich zur Verwahrung kleinformatiger Objekte dienten, siehe ALFTER 1986, S. 35-41. Zur Aufstellung und Funktion der Schränke in Kunstkammern siehe SPENLÉ 2011.

³² GORMANS 2004, S. 374.

³³ Vgl. KROGT 2005, S. 49.

³⁴ Vgl. BOOGAART 2002, S. 117. Zur Konstruktion kultureller Identität in frühneuzeitlichen Kostümbüchern siehe RUBBLACK 2010.

gerade auf die diagrammatische Bildstruktur, die gewissermaßen Erkennungszeichen für Karten war und von van Kessel bewußt in der Funktion eines formal-strukturellen Signets für Karten der Zeit verwendet wurde. Indem der Flame für seine Erdteilbilder also ausgerechnet die synoptische Struktur zeitgenössischer Kartenbilder rezipierte, die in dieser Zeit jeder – nicht zuletzt wegen ihrer ubiquitären Präsenz – mit einer Karte in Verbindung brachte, unterschob er seinen Bildern automatisch den Anschein jener Objektivität und Exaktheit, die man gemeinhin dem Bildträger Karte, trotz aller möglichen unterschiedlichen politischen Instrumentalisierungen, attestierte. Die Übernahme der kartographischen Bildform verleiht den Bildern van Kessels somit den Anschein eines authentischen, dokumentarischen Exotismus.³⁵

So einleuchtend diese Überlegungen in Bezug auf den Erdteile-Zyklus ausfallen, verliert die These einer Autoritätskonstruktion am Muster zeitgenössischer Karten in Anbetracht eines weiteren Werks an Gewicht, bei dem van Kessel sechzehn kleinformatige Bilder von Insekten auf neutralem Grund im gleichen Rahmenformular um ein größeres Gemälde desselben Sujets gruppierte.³⁶ Auf dieses oder ein gleichartiges Gemälde scheint sich ein Eintrag aus dem Inventar des Jan Gillis zu beziehen, das auch Erdteile-Bilder beinhaltet, die mit dem Münchner Zyklus identisch sein könnten: „Item, een groot stuck van van Kessel, synde in midden een ysruyt in sesthene verdeelt.“³⁷

Als Träger von Insektenbildern büßt das Rahmenformular jedoch seine aus der Kartographie entlehnte Autoritätsbedeutung ein, zumal die dargestellten Tiere in keinerlei mit dem Rahmen zusammenhängenden Gruppierungen untergeordnet sind. Eher scheint auch hier der hypothetische Zusammenhang zwischen derartigen, an Kabinettmöbel erinnernden Gemälden und Kunstkammern eine Erklärung zu liefern, da Insekten zur Entstehungszeit der Bilder van Kessels in einen Fokus wissenschaftlicher Aufmerksamkeit und entsprechender Sammlungsinteressen gerückt waren.

Es sei festgehalten, dass das Rahmenformular der Erdteil-Allegorien durch materialästhetische, auch ikonographische Übereinstimmungen ebenso Verwandtschaften mit zeitgenössischen Kabinettmöbeln aufweist und damit die ideale Ergänzung einer Kunstkammer geboten hätte, wie die Darstellung von Stadtansichten auf den Randbildern der barocken Kartographie entlehnt ist. Die These, dieses Rahmenformular erziele wegen seiner Anlehnung an die Kartographie und damit als Behauptung naturwissenschaftlicher Exaktheit eine autoritäre Wirkung, scheint jedoch nicht nur wegen anderweitiger Einsätze des gleichen Rahmens in van Kessels Werk fragwürdig: Die folgenden Kapitel sollen aufzeigen, dass Autorität und Erkenntnisgewinn nicht nur durch die formale Gestaltung

³⁵ Gormans' enthusiastische Deutung dieses Kartenformulars übergeht hier allerdings den Umstand, dass auch die Darstellungen auf Randbordüren barocker Karten, wegen derer van Kessel doch wohl hauptsächlich auf das Formular zugegriffen haben dürfte, keineswegs mit der wissenschaftlichen Exaktheit der eigentlichen Karten gleichzusetzen sind.

³⁶ Vgl. KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 98.

³⁷ DENUCE 1932, S. 308.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

des Zyklus behauptet werden. Tatsächlich werden sie durch die allegorische Motivkonstellation der Europa-Allegorie erzielt.

Die Europa-Allegorie

Traditionell liefert die Darstellung Europas in der Ikonographie der Erdteile durch die Ausbreitung von symbolischen Verweisen auf die christliche Religion, die Herrschaftsgewalt der europäischen Fürsten sowie auf den hohen Stand der europäischen Kultur nicht nur die identifikationsstiftenden Motive für den europäisch zu denkenden Betrachter, sondern damit auch das die europäische Vorrangstellung legitimierende, visuelle Vergleichsmaterial zu den Allegorien Asiens, Afrikas und Amerikas, die in dieser Reihenfolge durch Cesare Ripas *Iconologia* kanonisiert wurden.³⁸ In dieser Bedeutung muss auch van Kessels Europa-Allegorie als thematischer Kern des Zyklus gesehen werden.³⁹

Das Bild zeigt die Personifikation des Erdteils in der linken Hälfte eines an eine Loggia erinnernden, mit einer umfangreichen Objektstaffage angefüllten Raums. Die Rückwand wird links von einem doppelten Bogen durchbrochen, der einen Ausblick auf die Engelsburg unter leicht bewölktem Himmel gewährt. Rechts vertieft sich der Raum; in den Seitenwänden und der Rückwand stehen Statuen weiblicher Figuren in Nischen, im Zentrum der Rückwand befindet sich zudem ein von salomonischen Säulen flankierter Kamin, über dem das Gemälde einer Seelandschaft hängt. Im Kamingebälk steht auf einer Kartusche die Inschrift „APELL./ ELLU. IDU.“⁴⁰ Zwischen grotesken Ornamenten und einem turtelnden Taubenpaar ist eine weitere Inschrift in die Kaminrückwand eingetragen (VAN VIER EN VRO/AL EVEN SCHOU). Den Bogen und die Nischen der Wände unterteilen ionische Pilaster; über dem Gebälk befinden sich an Rück- und Seitenwänden Gemälde, die Krebse, Tintenfische und andere Meerestiere auf neutralem Grund zeigen.

Europa trägt ein goldgelbes Brokatkleid über einem weißen Unterkleid; ein am Saum des Obergewandes hervorragender Hermelinpelz weist sie ebenso wie eine Krone in ihrem blonden Haar als imperiale Würdenträgerin aus. Zwei Genien sind ihr zur Seite gestellt, deren vorderer Europa ein von Früchten überquellendes Füllhorn herbeiträgt, das sie mit ihrem ausgestreckten linken Arm empfängt; die Rechte ist in zierlicher Geste über die Brust gehalten.

Das Raumzentrum wird von einer Sammlung von Gemälden ausgefüllt; inmitten dieser Bilder steht eine männliche Assistenzfigur in rotem Wams und blauem Mantel und leitet die Blicke mit Weisegestus auf ein kleinformatiges, auf einen Stuhl gestelltes Bild, das sie Europa zu präsentieren scheint; es handelt sich um die streumusterhafte Darstellung einiger Insekten, darunter eine Libelle, mehrere Schmetterlinge sowie eine Vogelspinne. Ein am Stuhl lehndes Gemälde zeigt eine Landschaft, vor deren niedrigem Horizont zahlreiche weitere Schmetterlinge, ein Käfer und eine

³⁸ Vgl. RIPA 1976, S. 356-361.

³⁹ Generell bieten Gemäldezyklen des flämischen Barock in der Regel ein Programmbild, das als kompositorische Vorgabe auch die Ikonographie der übrigen Bilder prägt; beim Thema der Fünf Sinne käme diese Rolle etwa dem Gesicht zu, da der Sehsinn als erstrangig gewertet wurde, vgl. ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 132-139.

⁴⁰ Diese und die folgenden Inschriften werden entsprechend RENGER/DENK 2002, S. 235, wiedergegeben.

Libelle fliegen. Rechts schließt ein großformatiges Blumenstillleben an, beide Bilder überschneidend lehnt davor ein kleinformatiges Gemälde, auf dem sich die Signatur des Künstlers als Komposit aus Raupen, Spinnen und Würmern zusammenfügt. Hinter der Assistenzfigur ragt schließlich ein Porträt Papst Alexanders VII. hervor.

Dieses Bildnis korrespondiert mit der linken Raumhälfte, wo auf einem rot gedeckten Tisch kirchliche Machtinsignien ausgebreitet liegen. Auf einem blauen Kissen ruht die Papsttiara neben den Schlüsseln Petri; unter das Kissen ist eine Bulle geklemmt, von der die päpstlichen Sigel herabhängen.⁴¹ Links neben dem Kissen liegt ein Kardinalshut, vor ihm ein verschlossenes Buch, auf dem ein Helm abgestellt ist. Eine auf der Titelseite aufgeschlagene Bibel schließt das Ensemble links ab;⁴² an der frontalen Tischkante lehnen ein Schwert sowie das Papstkreuz, die sich auf halber Höhe des Tisches überschneiden. Hinter den Insignien trennen jedoch die Kleinskulptur eines Herkules sowie eine Sanduhr, um die Seifenblasen schweben, die päpstlichen Objekte vom anschließenden Ausblick auf die Engelsburg.

Diesem Bereich kirchlicher Würdezeichen steht im rechten Vordergrund ein Arsenal von Rüstungen, einem Schild, zwei Trommeln und zwei Pistolentaschen gegenüber, über das sich teils eine an die rechte Wand gelehnte Standarte breitet. Dahinter lehnen an der Rückwand zwei Speere. Der damit umrissene Bereich der Kriegskunst wird jedoch durch einen ihm zugeordneten Himmelsglobus sowie ein daran lehndes, aufgeschlagenes Buch unterbrochen, das auf der linken Seite weitere Insektenbidler zeigt, auf der rechten französisch beschriftet ist.⁴³

Abschließend verbindet sich im linken Vordergrund eine Reihe von Objekten zu einem heterogenen Durcheinander: Am Bildrand ragt ein weitgehend von einem dunklen Vorhang verdecktes Bild in den Raum, auf dem unter weiteren Insektenstudien drei als „madragora/del naturel“ bezeichnete Alraunenwurzeln gezeichnet sind, die Menschenkörpern ähneln; davor steht eine Korbflasche. Es folgt ein weiterer Schild, ein hochkant aufgestelltes Buch, das eine Inschrift auf dem oberen Schnitt als „PLINIUS“-Text ausgibt, eine metallene Kanne, deren Bügel aus einer grotesken Schmiedearbeit besteht, sowie ein Tric-Trac-Spiel, auf dessen Feld neben den Spielsteinen zwei Weingläser, ein Kartenspiel und eine Farbpalette mit eingesteckten Pinseln nebst einem Malstock liegen. Rechts liegt ein Jeu du Paume-Schläger auf dem Rand. Hinter dem Schläger steht dann ein Römer, auf dessen Rand zierlich geschälte Zitronenhälften stecken, deren Schalen in Spiralen herabhängen. Es folgt eine

⁴¹ Die von Konrad Renger entzifferte Inschrift lautet: ALEXANDER PP VII/ADFUTURAM REI MEMORIAM/omniam saluti/placet ut publicet illu .../Datum Antuerpiae 24/martii 1665 De mand ... primi/... Antuerpae D./V BRut Secrea; Blatt 2: XXIII/APRIL/VOLLEN/AFLAET IM/S IORIS/KERKE DICHEYT AMBROSO/CAPELLO BISS, vgl. RENGER/DENK 2002, S. 235.

⁴² Die linke Seite ist hebräisch beschriftet, die rechte lateinisch: Ad vetustissima/exemplaria/castigata/Quid in horum Biblio/rum castigatione prae/stitum sit subsequens/prae . atio latius indi/cabit, vgl. RENGER/DENK 2002, S. 235.

⁴³ Der Text lautet: PEREGRINES SONT/QUI DANS CES VILLES/POUR LEUR BOURDON/CHERCENT COQUILLES, vgl. RENGER/DENK 2002, S. 236.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

geöffnete Schatulle, aus der neben Schmuck und einer Flöte eine handschriftliche Rechnung ragt. Das an ein Quodlibet erinnernde Ensemble endet rechts daneben mit einem geöffneten Geldbeutel sowie verstreuten Münzen, zwischen denen auch eine Brille liegt.

Die *Allegorie des Gesichts* von Rubens und Jan Brueghel d.Ä. als Vorbild der Europa-Allegorie

Das formale Vorbild für van Kessels Europa-Allegorie besteht in der *Allegorie des Gesichts* (Abb. 7), einem 1617 entstandenen Gemeinschaftswerk von Peter Paul Rubens und Jan Breughel d.Ä., das wie jene den programmatischen Auftakt zu einem Gemäldezyklus bildet; dieser besteht aus Allegorien der fünf Sinne, in deren Hierarchie dem Sehsinn traditionell der erste Rang zukommt.

Das Gemälde zeigt Juno in ihrer speziellen Funktion als Beschützerin der Sehkraft als Juno-Optica in einer Art Kunstkammer: um die in der linken Hälfte des einer Loggia ähnelnden Raums sitzende Juno sind Objekte der Künste und Wissenschaften, mehrheitlich Gemälde, verteilt. Die Göttin ist in den Anblick eines kleinformatigen Gemäldes vertieft, das ein Genius ihr präsentiert. Die Rückwand ist zweifach durchbrochen: links gibt ein Bogen den Ausblick auf einen Architekturtrakt frei, während ein zweiter Bogen rechts in eine anschließende Galerie mit Gemälden und antiken Statuen führt; beide zeigen Ausschnitte des Palais Cuodenbergh, dem Herrschaftssitz der niederländischen Statthalter. Der Vordergrund ist mit Gemälden und Kunstkammerstücken ausgestattet, wobei im rechten Bereich mehrheitlich Gemälde aufgestellt sind, im linken hingegen wissenschaftliche Messgeräte; vor der Rückwand sind unter einem monumentalen Jagdgemälde antike Porträtbüsten aufgereiht, ein Regal vor der linken Seitenwand birgt Werke der Goldschmiedekunst. Die somit zusammengebrachten Sammlungsbereiche von *Artificialia* und *Scientifica* unterliegen jedoch keiner konsequenten Trennung: In die Kompartimenten sind jeweils Einzelobjekte der anderen Bereiche eingebracht. Am unteren Bildrand verstreute Muscheln sowie ein Blumenstrauß auf einem Kabinettschrank, der quer zur linken Wand steht, scheinen darüber hinaus die Sammlung um den Bereich der *Naturalia* zur Universalsammlung zu vervollständigen.

Van Kessel orientierte sich in den wesentlichen Punkten seiner Europa-Komposition an diesem Gemälde: Die Positionierung der Personifikation in der linken Hälfte der Loggia-„Kunstkammer“ vor einem Rundbogen mit Aussicht auf einen Herrschaftssitz – bei van Kessel ersetzt die Engelsburg das Palais Coudenbergh – und das zentrale Moment der Betrachtung eines von einem Genius präsentierten Objekts durch die Personifikation, schließlich die Füllung des Bildraums mit einzelnen, einander jedoch teilweise überschneidenden Sammlungsbereichen, unter denen Gemälde das Zentrum einnehmen. Lediglich mit der Ausbuchtung des rechten Bildraums weicht die Europa-Allegorie vom Vorbild ab; statt eines Regals mit antiken Büsten und einer anschließenden Galerie bilden ein Kamin und Nischen mit Statuen den Hintergrund.

Die *Allegorie des Gesichts* scheint von Albrecht und Isabella Clara Eugenia, den Habsburger Statthaltern der südlichen Niederlande, während eines Antwerpen-Besuchs 1615 in Auftrag gegeben worden zu sein, um mit Rubens und Breughel die beiden prominentesten Maler der Stadt zu ehren.⁴⁴ Zahlreiche Motive der Allegorie adressieren deren Bildgehalt an die Auftraggeber: Links hinter Juno

⁴⁴ MÜLLER-HOFSTEDE 1984, S. 243.

zeigt ein Doppelporträt das Statthalterpaar, rechts vor ihr lehnt auf dem Boden ein Reiterbildnis Albrechts an einem Stuhl; ein Kronleuchter über Juno beinhaltet den Habsburger Doppeladler. Die architektonischen Ausblicke des Hintergrunds verbinden zudem Fassade und Galerie des Palais Coudenberg zu einer allerdings unrealistischen Montage des Brüsseler Sitzes der Statthalter.

Das Palais gerät damit zum Schauplatz einer Meditation über den Umgang mit Kunst und die Würde der Malerei. Die Allegorie stellt keine reale Sammlung dar; das Arrangement der Objekte folgt nur in Ansätzen den Ordnungsstrukturen zeitgenössischer Kunstkammern. Justus Müller-Hofstede zeigte auf, dass das Kunstkammer-Ambiente vielmehr eine komplexe Allegorie bildet, die den Sehsinn als Weg zu metaphysischer Erkenntnis ausweist und die Malerei als Medium sinnlicher Erkenntnis inszeniert.⁴⁵ Die emblematische Kernstruktur bildet dabei die Gruppe von Juno-Optica, dem ihr unterstehenden Genius sowie dem Gemälde, das Juno betrachtet; es zeigt eine Blindenheilung und damit eine für die Gleichung von Sehen und Erkennen zentrale Historie aus dem Neuen Testament. Juno reagiert auf die Bildbetrachtung aus einer melancholischen Haltung heraus mit einer spontanen Geste der rechten Hand: Ihre an der Ikonographie von Dürers Meistersich angelehnte Disposition, deren Schwermut gemäß der antiken Humoralpathologie auch eine genialische Befähigung birgt, wird durchbrochen von einem durch die Bildbetrachtung hervorgerufenen Affekt. Der positive Effekt der visuellen Erkenntnis der Blindenheilung wird dabei von einem Gegenbild kontrastiert, das hinter dem von Juno betrachteten Gemälde an der Wand lehnt und in der räumlichen Staffelung dessen kompositorisches Pendant bildet. Das Gemälde zeigt einen Blindensturz als derbes Genrestück, bei dem eine Reihe blinder Bettler, dem Fehltritt ihres Anführers folgend, eine Böschung hinabzustürzen drohen. Der Sehsinn als Erkenntnispotential erscheint damit als zentrale Bildmetapher: Der von Christus geheilte Blinde wird erlösungsfähig, seinem Gegenstück, das sich auf dem Blindensturz dem falschen Führer angeschlossen hat, droht der Untergang. Die damit verbundene, auf die christliche Heilsgeschichte abzielende Erkenntnis ruft die heidnisch-antike Beschützerin des Sehens aus ihrer melancholischen Erstarrung.⁴⁶

Die Kernstruktur der Allegorie zeigt also die aus der Gemäldebetrachtung erwachende, jedoch auf einen metaphysischen Bereich bezogene Erkenntniskraft des Sehens auf; die Bildargumente liefern dabei je ein Beispiel des Sehens ‚in bono‘ und ‚in malo‘ auf. Dieses Modell ist auf die anderen Sammlungsstücke zu übertragen: So kontrastieren im rechten Vordergrund Genreszenen und ein Bacchanal mit einer großformatigen Madonna im Blumenkranz, die nicht nur das Gegenstück zum heidnischen Trinkgelage sowie einer (frivolen) Marktfrau, sondern auch das kompositorische Gegengewicht zu Juno und eine im Zeitalter der Gegenreformation verbindliche Bezugsfigur konfessioneller Überzeugungen bildet.

⁴⁵ MÜLLER-HOFSTEDER 1984.

⁴⁶ Vgl. MÜLLER-HOFSTEDER 1984, S. 246-254.

Als technische Steigerung des natürlichen Sehvermögens symbolisiert unterhalb von Juno ein Teleskop den Bereich der Wissenschaften, der zugleich kompositorisch dem Thema der religiösen Erkenntnis untergeordnet bleibt. Zwei Äffchen, die sich mit Brille und Fernrohr an einem Seestück abmühen, bilden in diesem Bereich schließlich das Gegenstück zu Juno-Optica, indem sie deren Bildbetrachtung sinnlos und ignorant nachahmen.⁴⁷

Rubens und Breughel schufen mit der Allegorie des Gesichts ein Hauptwerk der flämischen Bildgattung des Galeriegemäldes bzw. der „gemalten Kunstkammer“, also einer Bildgattung, die die typischen Bestände zeitgenössischer Sammlungen als Folie der allegorischen Aussage nutzt.⁴⁸ Als Sonderform des Interieurs zeigen diese erstmals kurz nach 1600 gemalten Bilder Einblicke in Sammlungsräume, deren Wände meist flächendeckend mit Gemälden behangen sind. Architektonische Hervorhebungen wie zentral in die Rückwand eingelassene Kamine heben Hauptwerke der Gemäldesammlungen hervor; darüber hinaus wird durch die Staffelung einer Aufstellung im Vordergrund oft eine weitere Sequenz von Bildern mit einem prominenten Status versehen. Der Vorrang der Malerei gegenüber anderen Sammlungsbereichen ist auf allen Bildern der Gattung deutlich, doch erweitern meist Kleinskulpturen sowie auf Tischen im Vordergrund verteilte Naturalien wie Blumen und Muscheln die Sammlungsbereiche. Als Begründer der Gattung gilt Frans Francken d.J.: „Frans II. muss als ‚inventor‘, als Wegbereiter für diese Gattung gesehen werden, in seiner Nachfolge schufen Jan Brueghel d.Ä. und P.P. Rubens den kaleidoskopischen Zyklus der ‚Fünf Sinne‘ im Prado, dessen erstes Bild der ‚Allegorie des Gesichts‘ gewidmet und 1617 datiert ist.“⁴⁹

Die *Allegorie des Gesichts* kann dabei als Extremfall einer um andere Sammlungsbereiche erweiterten Gemäldegalerie gesehen werden; gerade der umfangreiche Bestand von Prunkpokalen an der linken Wand weist bereits auf eine andere Form der flämischen und vornehmlich von Jan Breughel gemalten Allegorie hin, in der ähnliche Objekte des Kunsthandwerks als Staffage für Themen wie das Feuer oder den Krieg fungieren.⁵⁰ Mit den von Gemälden bestimmten Sammlungskompartimenten der ‚gemalten Kunstkammer‘ eröffnet sich den Blicken ein diskursives Feld, das aus der jeweiligen Kombination der ins Formular eingetragenen Gemäldemotive diverse, in der Regel durch eine Figurenstaffage vorgegebene Themen zur Entstehung der Kunst und dem Umgang mit ihr bedienen kann.

⁴⁷ Vgl. MÜLLER-HOFSTEDE 1984, S. 261-264.

⁴⁸ WETTENGL 2002, S. 129. Der Begriff „gemalte Kunstkammer“ ist in der Forschung gängig (WETTENGL 2002), jedoch nicht ganz zutreffend, da die Bilder kaum das typische Gegenüber von Naturalien und Artifizialien zeigen, das die historischen Kunstkammern ausgemacht zu haben scheint. Eher liegt eine Konzentration auf Gemälde und andere Kunstobjekte vor, so dass die Bilder eher als Galeriegemälde zu bezeichnen sind, vgl. auch MINGES 1998, S. 108-110.

⁴⁹ HÄRTING 1989, S. 82.

⁵⁰ Klaus Ertz rechnete die *Allegorie des Gesichts* in seinem Oeuvrekatalog der Gemälde Jan Breughels d.Ä. dem Bereich solcher Allegorien zu, ohne die „gemalte Kunstkammer“ als eigene Gattung aufzunehmen, vgl. ERTZ 1979, S. 328-421 und insbesondere 332-348.

Die gattungsspezifischen Methoden der Kunstkammer-Allegorie lassen sich an den Details der einzelnen Bildbereiche der *Allegorie des Gesichts* exemplarisch aufzeigen. Der zentrale Gehalt der Allegorie wird durch die Konfiguration der Akteure definiert, in diesem Fall also Junos metaphysische Erkenntnis aus der Betrachtung eines Gemäldes. Diese Struktur wird in den weiteren Bildkompartimenten, die als typische Sammlungsbereiche zeitgenössischer Kunstkammern erscheinen, wiederholt und variiert; die einzelnen Kompartimente sind dabei durch die Einstreuung von Objekten aus anderen Bereichen miteinander vernetzt. Insbesondere den Bildern im Bild kommt dabei eine ambivalente Funktion zu, da sie nicht nur als Gegenstände der Betrachtung durch die Figuren dienen, sondern durch die Darstellung von Figuren auf zweiter Ebene auch auf Figuren der ersten reagieren können; in der *Allegorie des Gesichts* ist es die Madonna im Blumenkranz, die als christliche (katholische) Gegenfigur zur heidnischen Göttin erscheint. Dabei können selbst noch die Bildebenen weiterer dargestellter Gemälde ineinander wirken: So wird das Madonnenbild von einem dahinter lehrenden Gemälde überragt, dessen Engel am Himmel jedoch auf die Figur der Muttergottes gerichtet scheinen. Eine kompositionelle Steigerung der Madonna entsteht zudem von der ersten Gemäldebene aus, da ein Lichtstrahl aus dem Lünettenfenster der hinten angrenzenden Galerie auf das Bild fällt. Mit der Madonna im Blumenkranz ist ein Höhepunkt in der gemalten Sammlung verankert, da das Gemälde selbst bereits zwei Ebenen aufweist, die im Motiv des die Figur umgebenden Kranzes die gemalte Darstellung von Natur in einen spielerischen Bezug zum im Bildformular als Gemälde ausgewiesenen Bild der Muttergottes setzen: „Wir haben einen der wenigen Fälle einer Wiederholung zweiten Grades, die die Kunstgeschichte je gekannt hat, vor uns: die *Blumenkranzmadonna* der *Allegorie des Sehens* im Prado ist ein *Bild-im-Bild-im-Bild*.“⁵¹

Als Fortführung eines Typs religiöser Ikone kommt der Blumenkranzmadonna Victor I. Stoichita zufolge zudem eine für die Sammlungsgeschichte des 17. Jahrhunderts problematische Rolle zu: Das Gemälde erscheint dem Bereich der Andacht, in dem der Typus seinen Ursprung hat, entnommen, um in eine höfische Kunstsammlung integriert zu werden. Rubens und Breughel scheinen die ersten Maler gewesen zu sein, die eine Blumenkranzmadonna in ein Sammlungsbild integriert haben, doch sollte die Madonna im Blumenkranz in der Folge - insbesondere ausgespielt gegen einen auf der Wirklichkeitsebene der Sammlungsbilder dargestellten Blumenstrauß und somit als Zeichen eines Wettstreits zwischen Kunst und Natur - zu einem Topos der gemalten Sammlung avancieren.⁵² Sein neuer Status als Sammlungsstück ist in diesem Zusammenhang vornehmlich in der künstlerischen Qualität begründet, das die Bildebenen von Madonnenbild und gemalter Girlande zueinander in Bezug setzt: „Während die Landschaft, das Stilleben und die Genremalerei in einer Privatsammlung

⁵¹ STOICHITA 1998, S. 104.

⁵² STOICHITA 1998, S. 104.

„zu Hause“ sind, ist die Ikone dort ein Fremdkörper. Nur wenn sie sich als „ihrer Bildlichkeit bewußtes Bild“ definiert, hat sie dort Zugang.“⁵³

Jenseits des Konflikts von sakraler Thematik in der privaten Sammlung gibt der Blumenkranz als gemaltes Gegenstück zum „realen“ Blumenstück im Sammlungsraum allerdings noch eine weitere Metapher für das Sammlungswesen ab, da mit ihm auf die Blumenlese bzw. das Florilegium als Metapher für Anthologien angespielt wird: Als visuelles Pendant substituiert die Blumengirlande als Bild im Bild gleichsam die sie umgebende Gemäldesammlung.⁵⁴

Da es sich bei diesem Bild im Bild der *Allegorie des Gesichts* um die Darstellung eines Gemeinschaftswerks von Rubens und Breughel handelt, ist mit dem Madonnengemälde auch der Aspekt der Autoreferenzialität der Gattung in die Allegorie aufgenommen. Die beteiligten Künstler statteten die gemalte Sammlung zu einem erheblichen Anteil mit Zitaten eigener Werke aus. In der Situation des Auftrags durch Albrecht und Isabella bedeutete dies eine beachtliche Behauptung von Wert und Würde der eigenen Malerei, da die *Allegorie des Gesichts* dem Herrscherpaar den höchsten Sinn des Sehens anhand von eigenen Werken der ausführenden Künstler aufzeigt: Die Malerei und vornehmlich das eigene Werk wird zu einem Leitmedium der Erkenntnis verklärt.

Damit partizipiert die *Allegorie des Gesichts* auf höchster Ebene an den Bestrebungen, mit denen insbesondere niederländische Maler ihre Kunst aus dem Bereich des Handwerks in jenen der *Artes Liberales* zu emanzipieren versuchten, „denn in den Niederlanden ging es noch um die Anerkennung der Malerei als eine freie Kunst“:⁵⁵ „Besonders wichtig ist aber, daß Rubens und Brueghel den Bereich der bedeutungsträchtigen Bilder weit über das bei Frans Francken II. Vorgeprägte hinaus ausdehnten auf alle Themengebiete der Antwerpener Kunst des späten XVI. und frühen XVII. Jahrhunderts, auf biblische Historie und Heiligenbild, mythologische Poesie und Porträt, Genrebild, Jagddarstellung, Landschaft, Marinebild und Stilleben. Sie verliehen dadurch ihrer Madrider Komposition nicht nur die wünschenswerte maximale ‚varietas‘, sondern proklamierten die beherrschende und deklariierende Macht der Werke der Malerei für die gesamte Kunstproduktion ihrer Vaterstadt.“⁵⁶

Als diskursives Feld lieferte die Kunstkammer-Allegorie dazu ein besonders geeignetes Bildformular. So wurde das Thema der Malerei als Medium theologischer Erkenntnis auch von Frans Francken d.J. in einer gemalten Kunstkammer aufgenommen, auf dem *Pictura* als Personifikation der Malerei ihre Inspiration von der Erscheinung des Heilands erfährt und die Malerei damit zur *Imitatio Christi* verklärt wird,⁵⁷ ein anderes Kunstkammer-Bild des selben Künstlers zeigt *Pictura* im Verbund mit

⁵³ STOICHITA 1998, S. 109.

⁵⁴ STOICHITA 1998, S. 152ff.

⁵⁵ ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994, S. 123f.

⁵⁶ MÜLLER-HOFSTEDE 1984, S. 273.

⁵⁷ Vgl. MÜLLER-HOFSTEDE 1984, S. 273, HÄRTING 1989, S. 86.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Personifikationen der Poesie und der Musik, womit ihre Aufnahme in die Freien Künste vorweggenommen scheint; das durch die Hängung über einem Büffet als Hauptwerk der imaginären Sammlung ausgewiesene Gemälde zeigt dabei den Parnass sowie olympische Götter in Anspielung auf den Versammlungsort der Musen als Beschützerinnen der Freien Künste.⁵⁸

Mit der *Allegorie des Gesichts* übernahm Jan van Kessel also ein Gemälde als formales Vorbild, in dessen kompositorischem Schema eine bildimmanente Argumentation über den Wert und die Würde der eigenen Malerei von Rubens und Breughel vorgeprägt war. Van Kessel scheint diesen Gehalt nicht nur bewusst übernommen, sondern forciert zu haben, indem er das Zentrum der Komposition mit einer Assistenzfigur besetzte, die mit der Präsentation eines Gemäldes deutlich auf diesen Themenkomplex hinweist. Tatsächlich ist es diese Assistenzfigur, die auf der Europa-Allegorie nicht nur für den Würdeanspruch der Malkunst einsteht, sondern Europa auch die Erkenntnis der Göttlichkeit der Schöpfung anbietet und damit den Schlüssel zum Verständnis des gesamten Erdteile-Zyklus liefert.

⁵⁸ WETTENGL 2002, S. 136f.

Die Fürstenbelehrung als Kernstruktur gemalter Sammlungen

Mit der Belehrung eines Fürsten durch eine Künstler-Gelehrtenfigur setzte van Kessel eine Konstellation ins Zentrum der Europa-Allegorie, die im Bereich der Visualisierung naturgeschichtlich-encyklopädischen Wissens, wie sie van Kessels Zyklus insbesondere durch die umfangreiche Darstellung der Tierwelt auf den Randgemälden zu sein vorgibt, bereits seit dem Spätmittelalter zu einem Topos ausgeformt war. So verwies Christel Meier in einem Überblick zur Entstehung frühneuzeitlicher Sammlungskonzepte auf die Miniaturen französischer Bartholomeus Anglicus-Handschriften des 15. Jahrhunderts, die Figurengruppen in stark schematisierten Landschaften zeigen, wobei jeweils ein Gelehrter seinen ihn begleitenden Fürsten mit dem Zeigegestus auf Spezifika wie eine Ansammlung von Edelsteinen hinweist.⁵⁹

Im Kontext der flämischen Galeriegemälde des 17. Jahrhunderts gewinnt dieses Motiv der Fürstenbelehrung besonderes Gewicht, da es die Inszenierung von Künstlern als Gelehrten im Umgang mit ihren Fürsten ermöglichte und somit ein starkes Argument für die soziale Aufwertung der Malerei bot. Barbara Welzel wies darauf hin, dass diese Begegnung von Künstlern und Fürsten in der niederländischen Kunstliteratur um 1600 bereits präfiguriert war.⁶⁰ So schrieb Carel van Mander in seiner allerdings stark von Anekdoten strukturierten Biographie des Hendrick Goltzius über Rudolph II., dass dieser einige Künstler zur Expertise herbeizitiert habe, als er die Technik eines von Goltzius' Federkunststücken, einer überdimensionalen und gefirnissten Zeichnung, nicht zu durchschauen imstande war: Er „befahl einige Künstler zu sich, damit sie ihn aufklärten.“⁶¹

Die folgende Unterredung kann für beide Parteien nur Vorteile erbracht haben: Für den frühneuzeitlichen Fürsten gehörte die aktive Erweiterung seiner Kunstkenntnisse zum selbstverständlichen repräsentativen Apparat, für die Künstler hingegen steigerte die Ehrung durch die Nähe zum Herrscher das eigene Prestige. Van Mander konnte bei dieser Anekdote eine in Italien bereits in der Frührenaissance angebahnte Aufwertung der Bildenden Künste auf den nordalpinen Bereich übertragen: Bekanntlich hatte bereits Alberti seine Kunst als intellektuelle Leistung jenseits des handwerklichen Bereichs proklamiert.⁶² In Deutschland ebnete zudem seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts insbesondere die Berufung auf die Nähe des Apelles zu Alexander dem Großen die Aufstiegsmöglichkeiten von Hofkünstlern.⁶³

Die gleiche Konstellation wie bei van Mander ergibt sich in van Kessels Allegorie. Der Status der Assistenzfigur ist dabei ambivalent, da sie zugleich als Künstler, der die Technik zu erklären vermag, als auch als Gelehrter, der über die auf dem Bild dargestellten Insekten spricht, gedeutet werden

⁵⁹ MEIER 2006, S. 33f.

⁶⁰ Vgl. WELZEL 1997, S. 180.

⁶¹ VAN MANDER 1906, S. 249. Dass im Übrigen auch die herbeizitierten Künstler aus dem Bild nicht schlau wurden, muss als Lobestopos der künstlerischen Begabung Goltzius' gewertet werden.

⁶² TÖNNESMANN 2007, S. 18-22, VON ENGELBERG 2004, S. 242-249.

⁶³ PFISTERER 2010, S. 18f.

kann. Tatsächlich ist es diese doppelte Begabung, die den Rang der Figur erhöht: Sie ist zugleich Künstler und Gelehrter und entspricht damit jenem in der Frühen Neuzeit beschworenen Idealbild, das in der künstlerischen Durchdringung der Objektwelt eine fundamentale Methode der wissenschaftlichen Erkenntnis ausmachte. Die Figur ist dabei in die Sphäre des höfischen Kunstbetriebs eingeschrieben, da van Kessel mit ihr Tizians berühmtes Porträt des Jacopo Strada (Abb. 8) zitierte. Dieser stand als Kunsthändler und Antiquar in Diensten der bedeutendsten Fürsten seiner Zeit, darunter Albrecht V., Herzog von Bayern. Ab 1567 war Strada kaiserlicher Berater zunächst Ferdinands I., dann Maximilians II. und schließlich Rudolfs II.⁶⁴ Darüber hinaus scheint das Zitat auch auf den Brüsseler Herrschaftssitz der Niederländischen Statthalter anzuspielen, denn Tizians Porträt, seit 1649 im Inventar des Statthalters Leopold Wilhelm nachgewiesen, befand sich dort bis 1656.⁶⁵ Jan van Kessel mag es im Original gesehen haben: Die Haltung der Figuren ist deckungsgleich, sie sind lediglich spiegelbildlich verkehrt. Darüber hinaus stimmen die physiognomischen Züge der gerunzelten Brauen und der scharf geschnittenen Nase, auch Bart- und Haartracht überein. Beide Figuren tragen einen rotsamtenen Wams mit Rüschen an den Ärmeln und sind mit Goldketten geschmückt, an denen Amulette hängen. Variiert sind lediglich die Mäntel: Tizians Strada trägt einen Pelzüberwurf mit schwarzer Weste; van Kessels Assistent einen pelzverbrämten, blauen Mantel. Andere Vorlagen für die Figur können weitgehend ausgeschlossen werden; die charakteristische Bewegung Stradas blieb in zumindest in der Porträtmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts einmalig.⁶⁶

Tizians Gemälde stellt einerseits eine glänzende Charakterstudie dar; andererseits beinhaltet es auf versteckter Ebene das Rüstzeug der Emporkömmlinge und ergänzt so in negativer Ausformung das Thema des höfischen Aufstiegs, der van Kessels Allegorie zugrunde liegt. Strada ist in dynamischer Bewegung dargestellt: Er hält eine Venus-Statuette mit beiden Händen, hat das Kunstwerk aber weit von sich gestreckt und scheint sich davon abzuwenden. Halb aufgerichtet, hat er sein Haupt in die entgegengesetzte Richtung gedreht. Sein Blick wirkt unter zusammengezogenen Augen kritisch-prüfend, die ganze Bewegung verläuft so plötzlich, dass Strada sein Pelzüberwurf von den Schultern zu rutschen droht. Der Eindruck, der durch die gesamte Bewegung entsteht, pendelt zwischen Scharfsinn und Habgier. Tatsächlich ist die Unnachgiebigkeit Stradas in Geschäftsfragen verbürgt; seine Taktiken wurden in der kunsthistorischen Forschung mit „Streif- und Raubzügen“ verglichen.⁶⁷ Stradas sozialer Rang ist durch seine teure Kleidung und Schmuck markiert, wobei insbesondere die vierfach um den Hals gelegte Goldkette als fürstliche Zuwendung zu deuten sein dürfte. Auch Tizian selbst und später Rubens und van Dyck erhielten Goldketten von ihren Fürsten; alle drei Maler

⁶⁴ KAT. AUSST. WIEN 2007, S. 199.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. FREEDMAN 1999, S. 22.

⁶⁷ ROTH 2000, S. 8.

fertigten Selbstporträts an, auf denen sie damit geschmückt sind.⁶⁸ Ein an Stradas Kette hängendes Amulett mit dem Porträt eines mittelalterlichen Kaisers scheint auf Stradas genealogische Interpretation Maximilians II. anzuspieren.⁶⁹ Der Degen an Stradas linker Seite zeichnet ihn überdies ebenso als Adligen aus wie die Inschrift einer Kartusche an der rechten Rückwand; tatsächlich wurde Strada jedoch erst acht Jahre nach der Entstehung des Porträts in den Adelsstand erhoben. Eine analoge Präntention bedeutet die weitere Kartuschen-Inschrift, die Strada als „COM BELLICI“, als „Kommissär in kriegerischen Angelegenheiten“, ausweist, wiewohl er lediglich einige Zeichnungen mit kriegstechnischen Entwürfen angefertigt hatte.⁷⁰ Tizians Inszenierung des Antiquars liefert somit ein sehr unbescheidenes Beispiel für jene Gesellschaftspräntention, mit der im höfischen Bereich zugleich die Konventionen ausgereizt und eigene Ansprüche formuliert werden konnten.

Van Kessels Zitat der Figur entschärft deren Charakter. Das Tempo ist verlangsamt, so dass die Kleidung nicht in Unordnung gerät: die jähe Aufwärtsbewegung verwandelt sich in eine Präsentationshaltung, statt wie Strada die Statuette dem Bereich eines möglichen Gegenübers zu entwenden, führt van Kessels Assistenzfigur das Insekten-Gemälde dienstbar vor; ihre Haltung ist zugespitzt auf den untertänigen Weisegestus, mit dem sie auf das Bild zeigt. Als wesentliche Gemeinsamkeit bleibt jedoch die Goldkette bestehen, die beide Figuren auszeichnet: Van Kessels Assistenzfigur hat eine fürstliche Zuwendung erhalten und ist damit als eine Leitfigur für die Emanzipationsbestrebungen der Maler im 17. Jahrhundert zu verstehen.

Mit der Darstellung einer Fürstenbelehrung im Zentrum des Gemäldes steht van Kessels Europa-Allegorie nicht nur in einer bestimmten Tradition Antwerpener Galeriemalerei. Gerade die prominentesten Beispiele des Sujets thematisieren an zentraler Stelle die Vorführung von Kunst vor Herrscherfiguren. Auch das Pastiche-Verfahren, Bildnisse berühmter Persönlichkeiten als Akteure einzusetzen, kann an Hauptwerken der Gattung nachvollzogen werden.

1628 malte Willem van Haecht die *Galerie des Cornelis van der Geest* (Abb. 9). Van der Geest zählte zu den bedeutendsten Antwerpener Kunstmäzenen der Rubens-Zeit und seine Sammlung galt als lokale Sehenswürdigkeit. Entsprechend inszenierte van Haecht das Interieur des Saals, der auf seinem Gemälde als Schauplatz eines fingierten Gruppenporträts dient: Die gesellschaftliche Oberschicht hat sich dabei zur Betrachtung von Kunst eingefunden.

Der kastenförmige Raum erscheint wie in Aufsicht auf eine Bühne und dürfte, gemessen an den wirklichen Proportionen von van der Geests Haus, in Höhe und Tiefe erweitert worden sein, um Platz für die zahlreichen Kunstwerke zu bieten, die realiter wohl auf verschiedene Zimmer verteilt waren.

Tische und Regale sind mit Kleinplastiken, wissenschaftlichen Apparaten und Druckgraphiken vollgestellt, doch dominieren nahtlos an der hinteren und rechten Wand aufgehängten Gemälde

⁶⁸ Zur Bedeutung der Goldkette bei Rubens siehe MÜLLER-HOFSTEDER 1992 sowie BÜTTNER 2006, S. 104-108.

⁶⁹ KAT. AUSST. WIEN 2007, S. 203.

⁷⁰ Ebd.

sowie die Reihe von sechs antiken Skulpturen an der rechten Wand, links und rechts neben der darin befindlichen Tür aufgestellt, den Raumeindruck. Die linke Wand hingegen ist weitgehend von einer lichtpendenden Fensterfront durchbrochen, doch auch zwischen den Fenstern sind Bilder aufgehängt. Mottohaft ist als Supraporte rechts, flankiert von zwei antiken Büsten, van der Geests Familienwappen angebracht, darunter der Sinnspruch *VIVE L'ESPRIT*, der auf den Namen des Besitzers anspielt, denn ins Niederländische übersetzt lautet *esprit* gleich *gheest*;⁷¹ die Skulptur rechts des Eingangs, eine Kopie des Apoll von Belvedere, scheint Eintretende mit ausholender Geste in die Tiefe der Sammlung zu leiten.

Eine im Vordergrund versammelte, doch in einzelnen Figuren auch in die Raumtiefe verteilte Personenstaffage lässt den Sammlungsraum als Schauplatz gesellschaftlichen Austauschs über Kunst und Wissenschaft erscheinen.⁷² Zwei Gruppen lassen sich dabei im Vordergrund unterscheiden: Links hat sich das städtische Patriziat um das Statthalterpaar Isabella und Albrecht gruppiert; über Albrechts Schulter gebeugt erscheint Rubens. Als einziger weiterer Künstler erscheint van Dyck in dieser Figurengruppe, die nach rechts von der Figur des Cornelis van der Geest abgeschlossen wird. Der Sammler hat sich über ein Gemälde von Quentin Massys geneigt, das zwei Kinder dem Statthalterpaar zur Betrachtung hinhalten. Damit wird nicht nur das Präsentationsmoment der Albrecht und Isabella zugeeigneten *Allegorie des Gesichts* wiederholt, wobei die Kinder den Genius ersetzen; mit Quentin Massys erfährt eine der Gründergestalten der zeitgenössischen niederländischen Malerei eine Ehrung, womit auch hier deren herausragender Rang betont wird. Die Konzentration der Ehrengäste auf das Kunstwerk wird durch die fiktionale Erweiterung der Gruppe noch verschärft, da unter den Umgebenden auch der polnische Fürst Wladislaw Sigismund steht; dieser hatte van der Geests Kabinett jedoch zu einem anderen Zeitpunkt als Albrecht und Isabella besucht.⁷³

Im Anschluss an die Gruppe der Adligen und Patrizier steht eine Reihe von Kunstsammlern und Liebhabern. Die weiter verteilten Gruppen bestehen hingegen aus Künstlern. Fünf von ihnen, darunter Frans Snyders und Jan Wildens, vermessen rechts an der Wand einen Erdglobus mit einem Zirkel. In der gegenüberliegenden Ecke im linken Hintergrund betrachtet der Bildhauer Jörg Petel ein eine Kleinplastik aus eigener Hand, die von einem Kollegen in die Höhe gehoben wird. Zwei weitere Figuren sind mit den Statuen an der rechten Wand beschäftigt, eine kniet im Vordergrund vor einer Landschaft mit einem Jäger von Wildens.

Ähnlich wie van Kessel für die Assistenzfigur der Europa-Allegorie auf das Vorbild von Tizians Porträt des Jacopo Strada zurückgriff, musste auch van Haecht für die Physiognomien seines

⁷¹ HELD 1982, S. 39.

⁷² Die Mehrzahl der dargestellten Figuren wurde bereits von Julius Held identifiziert, dessen Bestimmungen sich der folgende Text anschließt, vgl. HELD 1982, Abb.V.3.

⁷³ Vgl. HELD 1982, S. 36.

Figurenpersonals auf Vorlagen zurückgreifen, die er im Bild kompilierte; das Zusammentreffen der Beteiligten hat so nie stattgefunden. Julius Held wies nach, dass die meisten Vorlagen, vornehmlich die der versammelten Künstler, aus dem Werk des Antonys van Dyck stammen, dem wohl auch darum als einzigem Künstler neben Rubens ein Ehrenplatz unter den Honoratioren zukommt. In diesem Fall würde van Dycks Figur als Hommage auf Meta-Ebene im Elitebereich der dargestellten Gesellschaft erscheinen: als Maler von Malern, deren Ruhm den seinen potenziert, steht van Dyck gleichsam über seinen Kollegen.⁷⁴

Weniger kompliziert ist der Rang des Peter Paul Rubens zu erklären, der bereits seit 1609 als Hofmaler im Dienst des Statthalterpaares stand und schon darum als Sachverständiger in Kunstfragen zu Rate zu ziehen war. Die Zugehörigkeit Rubens' zur sozialen Elite kann zudem durch seine diplomatische Tätigkeit für die Statthalter gerechtfertigt werden, im Zuge derer sich Rubens mit Spitzen des europäischen Hochadels zu besprechen hatte – und schließlich war Rubens zur Entstehungszeit des Gemäldes bereits geadelt worden: 1624 hatte ihn Philipp IV. nobilitiert.

Rubens' Karriere verdankte sich der gesellschaftlichen Zielstrebigkeit eines Hochbegabten, der seine Kunstfertigkeit zu einer präzisen Selbstinszenierung einzusetzen verstand. Der exponierte Einsatz seiner Figur im Kreis der Prominenz auf van Haechs Gemälde belegt indes, wie Rubens' Selbstdarstellung bereits von Zeitgenossen als Argument für die Aufwertung der Bildkünste im Allgemeinen übernommen wurde. Die Vorlage für van Haechs Rubensfigur lieferte ein Kupferstich von Paulus Pontius, der wiederum ein Selbstporträt reproduzierte, das Rubens 1623 auf persönlichen Wunsch Karls I., des Prince of Wales und späteren Königs von England, angefertigt hatte (Abb. 10). Gerade in diesem Entstehungskontext liefert das Bild ein typisches Beispiel für Rubens' Distinktionsgewinn mit den Mitteln seiner Malerei.

Das Porträt, ein leicht nach unten verlängertes Schulterstück im Hochformat, zeigt Rubens in seitlicher Hinwendung zum Betrachter. Ein schwarzer Hut und ein ebenfalls schwarzes Gewand rahmen das Gesicht, das in dieser dunklen Umgebung durch starken Lichteinfall von links hervortritt. Lediglich ein größtenteils vom Überwurf verdeckter, weißer Spitzenkragen sowie drei kaum sichtbare Glieder einer Goldkette setzen darunter unscheinbare Akzente. So leitet die Komposition die Konzentration unverstellt auf Rubens' Physiognomie, deren Blick unter geringster Regung auf den Betrachter fällt. Einzig die rechte Braue ist leicht gehoben und deutet die Aufmerksamkeit des Porträtierten an; eine Aufmerksamkeit, die allerdings mit einer übergeordneten Intelligenz im Verbund steht, markiert durch die Ausleuchtung von Rubens' Stirn. Die Quelle für dieses Licht bleibt ungewiss. Es handelt sich um keine natürliche Lichtquelle, denn im Hintergrund verglimmt das letzte Abendrot, und so muss es sich um eine andere, nicht nachvollziehbare Erleuchtung handeln. Rubens setzte diesen Kunstgriff wiederholt als Zeichen eines außerordentlichen Geistes ein. Seneca, der

⁷⁴ HELD 1982, S. 40f.

während des Sterbens bis ins Letzte die Prinzipien seiner Philosophie vertritt, ist davon ebenso ausgeleuchtet wie der Heilige Sebastian, der sein Martyrium erduldet.⁷⁵ Dass schließlich auch Rubens' dem Betrachter fast frontal hingehaltenes Ohr im Pegel jenes Lichtes steht, ist eine gestische Bekräftigung des aufmerksamen Eindrucks: Rubens erscheint auf diesem Bild insgesamt als distinguiertes Zuhörer und damit in einer Position, die für den Diplomaten von elementarer Wichtigkeit gewesen sein dürfte, ein Zuhörer zumal, der von sich selbst – so zeigt es der Verzicht auf persönliche Attribute – nichts preisgibt.

Diskrete Informationen der Ikonographie erweitern diesen Aspekt in Rubens' Selbstdarstellung. So konnte Justus Müller-Hofstede in seiner Interpretation des Bildnisses das Abendrot und Felsgestein hinter der Figur als Anspielungen auf Rubens' Person entschlüsseln, wie sie die in Rubens' Werk einmalige Bildunterschrift „se ipsum expressit“ verspricht. Zum einen sind Abendrot und Fels wörtliche Übersetzungen des Namens Peter Rubens, denn *rubens* bedeutet im Lateinischen „rot leuchtend“, *petros* im Griechischen „Fels“. Über diesen rein wörtlichen Sinn hinaus spannt sich indes noch ein weiterer, allegorischer Bezug zwischen Abendrot und Felsgestein, dessen versteckter Symbolismus in der zeitgenössischen Emblematik erklärt wird. Demnach steht der Fels sinnbildlich für das Ideal der *constantia*, der Standhaftigkeit gegenüber den Herausforderungen des Lebens als geistig-seelische Disziplin, die nicht zuletzt im Ertragen der vom Abendrot angedeuteten Vergänglichkeit alles Irdischen besteht. Damit ist ein Grundsatz formuliert, der die Philosophie des Antwerpener Neo-Stoikers Justus Lipsius prägte, als dessen Anhänger sich Rubens wiederum bereits in einem früheren Gruppenbildnis dargestellt hatte.⁷⁶ Auch auf diesem zeichnet kein Deut den Maler als solchen aus, stattdessen ist Rubens im kleinen Kreis intellektueller Freunde zu sehen, der sich um den Mentor Lipsius bildet. Ein Ausblick auf den Palatin in Rom deutet auf die Romreise hin, die alle Dargestellten absolviert hatten; eine Seneca-Büste bezeugt die Verbundenheit zur stoischen Philosophie, als deren Neuinterpretation Lipsius' Schriften europaweit wirkten.⁷⁷

Doch tragen nicht nur diese Anspielungen auf das intellektuelle Milieu zur Distinktion der Selbstdarstellung von 1623 bei. Dem betont schlichten Anschein zum Trotz – dies konnte Nils Büttner belegen – reizt das Porträt durchaus die Grenzen des guten Tons aus, und dies zunächst an einem unscheinbaren Requisit der Komposition, dem Hut. Dieser dürfte kaum, wie wiederholt vermutet, lediglich zum Kaschieren von Rubens' hoher Stirn zum Einsatz gekommen sein; bereits im Gruppenbild mit Lipsius hatte Rubens seine Halbglatze ohne Not zur Schau gestellt. Kopfbedeckungen sind im Porträt des 17. Jahrhunderts unüblich; Kronen, Helme und Hüte liegen als Attribute zumeist neben den Figuren, und so dürfte Rubens auf ein Merkmal spekuliert haben, das

⁷⁵ Beiden Bildern gemein ist überdies die Veranschaulichung stoischer Duldsamkeit, die Rubens im Selbstporträt auch auf sich selbst bezogen zu haben scheint, vgl. NOLL 2001, S. 121, 123.

⁷⁶ MÜLLER-HOFSTEDER 1992, S. 375ff.

⁷⁷ SIMSON 1996, S. 155f.

sein Bildnis unter den übrigen Porträts in der Sammlung des Prinzen hervorhebt: „So deklariert denn der Hut mehr noch als die kaum sichtbare Kette, die er um den Hals trägt, Rubens' Anspruch auf aristokratische Dignität.“⁷⁸ Diese in topischer Pseudo-Bescheidenheit nur halb und halb verdeckte Kette war die Auszeichnung, die Rubens vom Statthalterpaar empfangen hatte, und die er als Hinweis auf seine Meriten ebenfalls nicht ganz weg lassen mochte.⁷⁹ Mit derartigen Bildnissen prägte Rubens eine Attitüde, die ihn zum prototypischen Malerfürsten und – unter der begeisterten Aufnahme durch Kollegen und Sammler – zum Garanten für die Würde und den intellektuellen Anspruch seines Faches machte. Stets inszenierte sich Rubens als Adliger und Intellektueller und zudem – so in der *Geißblattlaube*, aber auch im *Spaziergang im Garten* (1630) - im Ambiente finanzieller Unabhängigkeit, nie jedoch mit den handwerklichen Attributen der Malerei.

Das Selbstbildnis von 1623 wurde von Paulus Pontius als Kupferstich reproduziert, allerdings erst sieben Jahre nach der Entstehung, also 1630 (Abb. 11). Anlass dieser Reproduktion dürfte Rubens' Erhebung in den Adel durch den ursprünglichen Auftraggeber Charles I. gewesen sein. Im Kontext dieser zweiten Nobilitierung Rubens' gewinnt das Selbstbildnis einen weiteren Würdegrad, der die druckgraphische Verbreitung des Porträts des Künstlers als distinguiertes Intellektueller gelohnt haben dürfte.⁸⁰ Dementsprechend konnte Nils Büttner durch den Vergleich der vier erhaltenen Druckvarianten das Bemühen der beteiligten Künstler nachzeichnen, alle Schattierungen der Physiognomie soweit auszumerzen, dass auch der Kupferstich eine von allen Affekten freie Makellosigkeit des Porträtierten aufweist.⁸¹ Zu diesen Künstlern muss im Übrigen auch der auf dem Blatt nicht als Mitwirkender verzeichnete Rubens persönlich gezählt haben. Die endgültige Fassung zeigt Rubens' Figur seitenverkehrt zum Gemälde und unter Verzicht auf den Hintergrund von Abendrot und Fels, stattdessen vor neutralem Dunkel. Die Gewichtung klassischer Mustergültigkeit erfährt das Porträt durch eine architektonische Rahmung, die den Gezeigten monumentalisiert.

Wie der Galaauftritt nach der Strenge diplomatischer Unterredung mutet im Vergleich dazu ein ebenfalls von Pontius gestochener Kupferstich an, der für das Bildnis des Rubens in der *Iconographia* des Anthonys van Dyck Verwendung fand und auf den auch van Haecht für *Die Kunstkammer des Cornelis van der Geest* zurückgriff. Rubens erscheint hier erheblich bewegter und durch die leichte Neigung zum Betrachter in Verbund mit der vor die Brust gehaltenen Hand in aufwartender Geste.

⁷⁸ BÜTTNER 2006, S. 106.

⁷⁹ Rubens reizte auf diesem Gemälde nicht zum ersten Mal die Grenzen des Dekorums in einer Selbstdarstellung aus. Bereits 1609 hatte sich der Maler auf dem *Selbstbildnis mit Isabella Brant in der Geißblattlaube* mit Adelsattributen ausgezeichnet, in diesem Fall zum einen durch die Formatwahl des eigentlich nur hohen Würdenträgern vorbehaltenen Ganzkörperporträts, zum anderen – wie Strada auf dem Tizian-Porträt – durch die Bewaffnung seiner Figur mit einem Degen. Nils Büttner wies darauf hin, dass Rubens' Sozialprätention auf der Geißblattlaube nur im privaten Rahmen, für den das Bild bestimmt war, nicht das Dekorament verletzen konnte, vgl. BÜTTNER 2007, S. 41. Zur Geißblattlaube siehe auch WARNKE 2006, S. 12-16.

⁸⁰ BÜTTNER 2006, S. 106.

⁸¹ Vgl. BÜTTNER 2006, S. 107.

Die Kleidung bleibt die gleiche, doch ist der Spitzenkragen hier vollständig zu sehen, die Goldkette breiter und der Mantel infolge der Bewegung aufgebauscht. Der bemerkenswerteste Unterschied in der Bekleidung besteht jedoch im Verzicht auf den vorher so bestimmenden Hut, doch tritt nun gerade nicht Rubens' Halbglatze zum Vorschein, sondern ein Schopf Haare, der die Stirn verdeckt.

Vorlage dieses Blattes war wiederum eine Grisailleskizze von van Dyck, doch dürfte Rubens diesem kaum Modell dazu gesessen haben. Van Dyck muss stattdessen auf Entwürfe zum Selbstbildnis von 1623 zurückgegriffen haben, die in dessen Entstehungskontext gemalt worden waren und dem auch für van Dyck tätigen Pontius zur Verfügung standen.⁸² Offensichtlich hat van Dyck diese Vorlagen adaptiert und den programmatischen Interessen der *Iconographia* angeglichen. Bei dieser handelte es sich um eine Serie von Porträtstichen berühmter Persönlichkeiten unter besonderer Berücksichtigung von Zeitgenossen. Auch die *Iconographia* zeugt vom gesellschaftlichen Emporstreben der Bildenden Künstler in Flandern. Das Buch gliedert sich in drei Abschnitte, deren erster Fürsten und Feldherren, der zweite Gelehrte und Diplomaten, der dritte aber Künstler und Kunstliebhaber beinhaltet. In der so entstehenden druckgraphischen Galerie stellen letztere mit einem Verhältnis von 16 : 12 : 52 in der ersten Ausgabe bei weitem die Mehrheit. Unter den Künstlern und Kunstliebhabern bilden wiederum die Flamen die Mehrheit: „Antwerpen erscheint so als der Nabel der künstlerischen Welt nördlich der Alpen.“⁸³

Für die *Iconographia* entwickelte van Dyck einen bestimmten Modus zur Darstellung von Künstlern und Kunstliebhabern, dem auch das Bildnis des Rubens folgt. Als hauptsächliche Merkmale dieses Modus sind die Annäherung der Figur an den Betrachter durch enge Rahmung und tiefen Augenpunkt, Bewegungsfreiheit und der weitgehende Verzicht auf Künstlerattribute wie Pinsel und Staffelei festzustellen.⁸⁴ Der Effekt dieser Gestaltung besteht im Eindruck dynamischer Intellektueller mit verfeinerten Manieren, den die Künstler in der *Iconographia* auf den Betrachter machen. Dieser rein kompositorisch erzielte Anschein höchsten geistigen Niveaus hat zur Folge, dass kein Bruch zwischen den Fürsten- und Gelehrtenbildnissen und jenen der Künstler entsteht. Künstler und Kunstliebhaber erscheinen kraft ihrer *virtus*, dem vom Humanismus geprägten Bewusstsein der eigenen Geisteskapazitäten, wesensmäßig den Fürsten und Gelehrten gleichrangig.⁸⁵ Rubens' Status als Präzedenzfigur dieser Emanzipationsbestrebungen belegt seine Sonderbezeichnung in der zweiten, erweiterten Ausgabe der *Iconographia*. Dort ist jedem Bildnis eines Künstlers eine an antiker Kunsttheorie orientierte lateinische Inschrift beigefügt, die das jeweilige Spezialgebiet angibt, so z.B. „pictor humanorum figurarum“ für Historien- und „pictor iconum“ für Porträtmaler. Rubens

⁸² BÜTTNER 2004, S. 19.

⁸³ RAUPP 1984, S. 59.

⁸⁴ RAUPP 1984, S. 71.

⁸⁵ RAUPP 1984, S. 72ff.

erscheint geradezu als Personifikation dieser Angleichung zeitgenössischer Kunst an das Vorbild der Antike, indem er als „aevi sui Apelles“ bezeichnet wird.⁸⁶

Ebenso deutlich manifestiert sich der Antwerpener Rubenskult in einem Memorialblatt, das die Porträts von Rubens und van Dyck aus der *Iconographia* in einem allegorischen Rahmen neben einander stellt (Abb. 12). Dieser Rahmen preist in Verbindung mit einem als Unterschrift angebrachten Lobgedicht die Leistungen der beiden Maler für ihr Heimatland, verbildlicht durch den Leo Belgicus. Dieser ruht, von den Genien der Malerei gezähmt, zwischen den Bildnissen und hat seine Pranke auf den Erdball gelegt. Unter dem Schutz einer Hermathene über dem Löwen weist das Rahmenprogramm den beiden Hauptvertretern der flämischen Malerei jeweils bezeichnende Attribute zu, so das Blitzbündel des Zeus und ein Hermesstab für Rubens und in Analogie einen Ölzweig und ein Paar Turteltauben für van Dyck.⁸⁷ Der Einsatz einer Hermathene lässt annehmen, dass zur Gestaltung des Memorialblatts Elemente aufgenommen wurden, mit denen Rubens sich auch selbst gesellschaftlich darstellte. Ein Skulpturenpaar von Hermes und Athene bekrönte den Portikus von Rubens' nach dem Vorbild italienischer Stadtpaläste gestaltetem Haus in Antwerpen, dessen Rang als Sehenswürdigkeit bereits im 17. Jahrhundert zwei Kupferstiche mit Ansichten von Haus und Garten belegen.⁸⁸ Das Memorialblatt betont schließlich auch den Ritterstand sowohl von Rubens als auch van Dyck in den symmetrisch eingesetzten Inschriften des Rahmens, die jeweils das Wort „EQUES“ in die Mitte, just über die dargestellten Häupter setzen. Die soziale Barriere zwischen Künstlern und Adligen wird als überwunden gekennzeichnet.

Dieser an Rubens' Wirken orientierten Sozialstolz der Antwerpener Kunstszene findet auch Niederschlag in van Haechts Bild der Kunstsammlung van der Geests, wo Rubens als Mitglied der Oberschicht, Vertrauter der Fürsten, Kunstexperte sowie überragender, mit eigenen Werken in der Sammlung vertretene Maler gezeigt wird. Van Dycks Porträtvorlage erfährt dabei eine Variation, da die Aufwartungsgeste der Rubensfigur nun nicht mehr dem Betrachter, sondern der Figur Erzherzog Albrechts gilt, auf die Rubens' Blick fällt. Zudem verwandelt sich die Geste der vor die Brust gelegten Hand von der Höflichkeitspose in den Weisegestus. Sie aktiviert gleichsam van Haechts Rubens, wohingegen Albrecht passiv bleibt: Rubens belehrt, Albrecht setzt sich der Belehrung aus.

Dieses Vertrauensverhältnis zwischen Künstler und Herrscher beinhaltet Elemente des auch in der *Iconographia* vorgebrachten Lobestopos, Rubens als den Apelles seiner Zeit zu titulieren. Die u.a. von Plinius überlieferten Anekdoten aus dem Leben des berühmtesten Malers der Antike lieferten dem erwachenden Selbstbewusstsein frühneuzeitlicher Künstler ideale Projektionsmöglichkeiten, da Apelles nicht nur als überragender Maler seiner Zeit die besondere Zuneigung Alexanders des Großen genoss, die in der berühmten Schenkung von Alexanders Favoritin Campaspe gipfelte;

⁸⁶ RAUPP 1984, S. 69.

⁸⁷ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 118.

⁸⁸ MULLER 1989, S. 27ff.

Apelles galt darüber hinaus als ungewöhnlich geistreicher Mensch.⁸⁹ Eine durch die zentrale Position auf der Kante des vorderen Tisches hervorgehobene Druckgraphik liefert den Vergleich zwischen Gegenwart und klassischem Vorbild. Es handelt sich um einen Kupferstich des Jan Wierix, der Apelles beim Malen der Campaspe zeigt.⁹⁰ Der Anekdote zufolge habe Alexander der Große aus Begeisterung über das Porträt dem verliebten Maler Campaspe überlassen; das Kunstschöne übertrifft die Reize der Natur, vor allem aber zeugt der Damentausch von Intimität zwischen Künstler und Herrscher. In der Realität der Diplomatie mag Rubens ein handfestes Standesproblem an den Höfen gehabt haben,⁹¹ in der Kunstrepräsentation ist der hohe Rang des Künstlers, den die antiken Anekdoten verheißen, wiederhergestellt. Der Apelles-Topos sollte von van Haecht in einer Variation des Geest-Bildes monumentalisiert werden, das den Gemäldebestand der Sammlung van der Geests um Stücke aus Rubens' Antikensammlung erweitert und als Staffage statt der zeitgenössischen Maler Apelles beim Malen der Campaspe im Beisein Alexanders zeigt.⁹²

Van Kessel scheint den Apelles-Topos in die Europa-Allegorie integriert zu haben. In etwas riskantem Latein ließe sich die Inschrift „APELL. ELLU. IDU“ in der Kartusche des Kamingebälks als „Apelles ellum eido“ – Apelles selbst ist hier in diesem Bild – identifizieren. Der Konnex von Fürstenbelehrung und Berufung auf das antike Idealbild von Apelles und Alexander würde dadurch eine deutliche Konsolidierung erfahren.

Die zentrale Bildkonstellation eines Malers im Gespräch mit einem Fürsten in einer Kunstsammlung zeichnet auch eine Reihe von elf Gemälden aus, auf denen David Teniers d.J. zwischen 1651 und 1655 die Gemäldegalerie Erzherzog Leopold Wilhelms darstellte.⁹³

Das berühmteste dieser Bilder hängt heute im Kunsthistorischen Museum, Wien (Abb. 11). Es zeigt den frontalen Einblick in einen kastenförmigen, hohen Raum, wo Leopold Wilhelm im Gespräch mit Teniers im linken Vordergrund einer Gemäldesammlung steht, deren einzelne Exponate flächendeckend eine Rückwand bilden; weitere Bilder sind im Vordergrund an Stühle gelehnt. Neben Leopold Wilhelm und Teniers haben sich fünf weitere Männerfiguren um einen Tisch versammelt, dessen Platte von Druckgraphiken bedeckt ist; links auf dem Tisch steht die Kleinkulptur eines Reiterbildnisses Leopold Wilhelms. Einen nur geringen Anteil der Sammlung machen des Weiteren drei Büsten sowie eine Venus-Statuette aus, die auf einem Wandvorsprung im linken Hintergrund aufgestellt sind. Zu Füßen des Erzherzogs und seines Hofmalers haben sich zwei Hunde in einen Stock verbissen.

⁸⁹Vgl. KAT. AUSST. MÜNCHEN 2002, S. 206-231.

⁹⁰ Vgl. VAN BENEDEN 2009, S. 71.

⁹¹ Rubens' Selbstinszenierung büßte gegenüber dem alteingesessenen Adel erheblich an Wirkung ein, vgl. SIMSON 1996, S. 300.

⁹² Vgl. KAT. AUSST. ANTWERPEN/DEN HAAG 2009, S. 74-83.

⁹³ Leopold Wilhelms Gemäldesammlung wurde im Anschluss an die niederländische Statthalterschaft des Fürsten nach Wien transportiert und gelangte schließlich in das Kunsthistorische Museum, wo sie einen Grundstock der Gemäldegalerie bildet, vgl. WELZEL 2006, S. 633.

Teniers' Sammlungsporträts entstanden im Auftrag Leopold Wilhelms als Geschenke an befreundete und verwandte Höfe; das Wiener Bild dürfte ursprünglich für Kaiser Ferdinand III. bestimmt gewesen sein. Mit diesem Kontext ist der hohe Rang der dargestellten Gemälde als Repräsentationsobjekte auf höfischer Ebene angedeutet. Leopold Wilhelm scheint während seiner 1647 angetretenen Statthalterschaft in Brüssel mit dem Sammeln von Malerei angefangen zu haben; abgesehen vom Ankauf zahlreicher flämischer und holländischer Werke konnte er seine Galerie mit dem Ankauf der Sammlung des 1649 im englischen Bürgerkrieg enteigneten und hingerichteten James Hamilton schlagartig um eine exquisite Auswahl italienischer Renaissance-Malerei erweitern. Es sind vornehmlich diese Bilder, die auf Teniers' Gemälden gezeigt werden, und Leopold Wilhelm muss sie für so repräsentativ erachtet haben, dass er sein Porträt in diversen Arrangements der Gemälde an die vornehmsten Höfe Europas versendete.⁹⁴

Die Arrangements wurden von Teniers allerdings nicht wirklichkeitsgetreu komponiert. Insbesondere die Gemälde der Rückwand wurden in ihren Formaten angeglichen, wodurch Teniers eine homogene Wirkung erzeugte. Dass es sich dabei auch nicht um eine Anlehnung an die tatsächliche Hängung der Bilder in Brüssel handelt, geht überdies aus den Variationen von Hängung und Bildraum in den elf Gemälden hervor.⁹⁵

Leopold Wilhelm scheint sich durch die prominente Position einiger Werke, die auf Teniers' Bildern mehrmals wiederholt werden, in die Habsburger Tradition des Sammelns eingereiht zu haben. So handelt es sich bei dem Tisch im linken Vordergrund um die Kombination einer florentinischen Pietra Dura-Tafel mit einem Sockel von Adriaen de Vries aus dem Besitz Rudolphs II., der damit als einer der intensivsten Kunstsammler der Dynastie in Erinnerung gerufen wird.⁹⁶ Ein ebenfalls wiederkehrendes Motiv ist zudem eben jenes Porträt des Jacopo Strada von Tizian, mit dem hier deutlich auf die Kunstgeschäfte der Habsburger im späten 16. Jahrhundert verwiesen wird.⁹⁷

Bieten diese Motive also einen Verweis auf die Tradition der Habsburger Kunstsammlungen, so liegt der Fokus doch deutlich auf Leopold Wilhelms Neuankäufen, von denen insbesondere die Gemälde im Vordergrund als Meisterwerke ausgezeichnet werden. Besonders ins Auge fallen dabei Veroneses großformatige *Esther vor Ahasver* sowie Raffaels *Heilige Margarete*. Beide Gemälde sind durch Vorhänge markiert, die sie in Wirklichkeit wohl vor Licht und Staub schützen sollten, hier aber zunächst als kompositorische Hervorhebung gegenüber den einheitlichen, goldenen Rahmen der Rückwand wirken.

⁹⁴ Vgl. WELZEL 1997, S. 182.

⁹⁵ Vgl. VAN SUCHTELEN 2009, S. 40.

⁹⁶ Vgl. WELZEL 1997, S. 183.

⁹⁷ Hier könnte ein Schlüssel zum Verständnis von van Kessels Adaption der Figur in der Europa-Allegorie versteckt sein; womöglich zielte der Maler auf die Tradition der Gemäldesammlungen am Brüsseler Hof ab.

Reduziert das kompositorische Übergewicht der Bilderwände die Figuren im Vordergrund beinahe auf den Eindruck bloßer Staffage, so lassen sich an den Figuren Leopold Wilhelms und seines Hofmalers doch einige Motive erkennen, die den jeweiligen sozialen Status der Dargestellten anzeigen und die aus Rubens' Selbstporträt und van Haechts *Galerie des Cornelis van der Geest* bekannten Motive variieren.

So ist zunächst Leopold Wilhelm durch einige kompositorische Kniffe gegenüber den anderen Figuren hervorgehoben: Hinter ihm trennt ein schmaler Durchgang die Bilderwand vom linken Wandvorsprung, so dass der großgewachsene, das übrige Personal überragende Erzherzog durch einen Spalt in der Komposition betont wird. Zudem weisen ihn Adelsattribute aus, die den übrigen Figuren nicht zukommen: Der Erzherzog trägt eine Goldkette mit dem Orden vom Goldenen Vlies sowie als einzige Figur Degen, Mantel und Hut, der Leopold Wilhelms hohen Wuchs noch steigert.⁹⁸

Teniers steht dem Erzherzog barhäuptig und ohne attributive Auszeichnungen gegenüber. Der Hofmaler hat seinen Blick zu Leopold Wilhelm erhoben und folgt mit einem Weisegestus seiner rechten Hand einer Bewegung, mit der dieser einen Stock auf das vor beiden aufgestellte Gemälde, das Porträt eines Mannes mit Buch von Vincenzo Catena, richtet.⁹⁹

Das Kernstück dieses Galeriemalerei präsentiert also den Erzherzog als Connaisseur, der sich mit seinem Hofmaler über ein Meisterwerk austauscht. Leopold Wilhelm erscheint dabei als souveräner Gesprächsleiter, dem der Spezialist Teniers lediglich in der Assistenz beisteht. Die Intensität ihrer Unterhaltung wird durch das Hundepaar vor ihnen emblematisch verdeutlicht, denn die Hunde deuten auf ein niederländisches Sprichwort hin: „Twee honden an een been/kommen seldom overeen.“¹⁰⁰ Die fünf übrigen Figuren befinden sich ebenfalls im Austausch über Bilder. So erscheint Leopold Wilhelms Galerie über ihren repräsentativen Wert hinaus als produktiver Raum für den zeitgenössischen Kunstdiskurs.

Dem Erzherzog gelang mit diesen Aufträgen an Teniers die Entwicklung eines innovativen Herrscherporträts, das wie ein Reflex auf die vorgegebene Ikonographie der gemalten Sammlung anmutet. Pries diese das repräsentative und Erkenntnispotential der Malerei an, um zugleich das Prestige der als wesensmäßig Adligen dargestellten Künstler zu steigern, so machte sich Leopold Wilhelm die Repräsentationskraft der Bilderwand zu eigen, um sich selbst als Kunstkenner zu stilisieren; die Maler, in deren Kreise er sich eintragen ließ, werden jedoch durch die Hervorhebung der Fürstenfigur auf ihre gesellschaftlichen Ränge verwiesen. Als Reminiszenz traditioneller Herrscherikonographie erscheint dabei das kleinformatige Reiterbildnis Leopold Wilhelms, das allerdings als kompositorischer Auftakt nicht zu unterschätzen ist, überträgt es doch die traditionell

⁹⁸ Vgl. VAN SUCHTELEN 2009, S. 40.

⁹⁹ Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. GG 87.

¹⁰⁰ WELZEL 1997, S. 182.

mit dem Reiterbildnis verbundene Vorstellung von Lenkkraft und Willensstärke auf den Bereich der Kunst.

Auffällig ist schließlich das weitgehende Fehlen jener flämischen Barockmalerei, die das kompositorisch-ikonographische Formular nicht nur entwickelt, sondern zur Anpreisung der eigenen Leistung perfektioniert hatte; unter die mehrheitlich venezianischen Meister, deren Bilder Teniers darstellte, gelangt nur in einigen Versionen der Gemäldegalerie Leopold Wilhelms ein Antwerpener Maler – selbstverständlich ist es Rubens.¹⁰¹

Die Konstellation von Künstlern als Gelehrten im Gespräch mit Fürsten nahm also in den Galeriegemälden des flämischen Barock eine zentrale Bedeutung ein. Der implizite Anspruch, durch diese Darstellung den sozialen Rang der Maler zu erhöhen, hat dabei offenbar eine Vorbildfunktion auf van Kessels Darstellung der Assistenzfigur der Europa-Allegorie ausgeübt.

Diese steht der imperialen Europa als quintessenzieller Herrscherfigur gegenüber und erscheint selbst als Zitat von Tizians Porträt des Jacopo Strada. Mit diesem Zitat scheint van Kessel dezidiert auf die Tradition der Habsburger Kunstsammlungen und insbesondere den Brüsseler Hof angespielt zu haben, wo das Gemälde nicht nur wenige Jahre vor der Entstehung des Erdteile-Zyklus hing, sondern in den Darstellungen der Gemäldegalerie Leopold Wilhelms auch als Verweis auf die Habsburger Kunstankäufe des späten 16. Jahrhunderts kopiert wurde. Mit dem Verweis auf Apelles in der Kartusche der Rückwand scheint van Kessel überdies einen weiteren prägenden Bildtopos der flämischen Galeriegemälde in seine Allegorie aufgenommen zu haben.

Dass es sich bei der Assistenz-Figur im Übrigen nicht, wie Karl Schütz vermutete, um ein Selbstporträt handelt,¹⁰² geht aus einem Vergleich der Figur mit dem Porträt van Kessels in Cornelis de Bies *Het Gilden Cabinet vande Edel Vry Schilder-Const* hervor. In der Tradition sowohl der Künstlerviten van Manders als auch van Dycks Künstlerporträts versammelt dieses 1662 veröffentlichte Buch die Biographien niederländischer Maler in Form von Lobgedichten nebst den Porträts in Kupferstichen. Die Publikation bekräftigt damit noch einmal nachdrücklich den Anspruch der Maler auf die Aufwertung ihrer Kunst in den Bereich der *Artes Liberales*. De Bies Porträt von Jan van Kessel zeigt den Künstler entsprechend zeitgenössischer Mode mit schulterlangem, mittig gescheiteltem Haar und dünnem Schnurrbart; als Verweis auf van Kessels Spezialität hält die Figur eine Blume in der rechten Hand.¹⁰³ Das Porträt weist damit keine Ähnlichkeit mit der Assistenzfigur der Europa-Allegorie auf, die mit Vollbart und kurzem Haar auch kaum in die Reihe der modisch gekleideten Künstler bei de Bie gepasst hätte.

¹⁰¹ Dabei handelt es sich um Rubens' monumentale *Beschneidung Christi*, die etwa auf dem heute im Prado, Madrid, befindlichen Gemälde Teniers allerdings einen der Ehrenplätze im rechten Vordergrund gleich hinter Raffaels *Heiliger Margarete* einnimmt, vgl. SUCHTELEN 2009, S. 41.

¹⁰² SCHÜTZ 2004, S. 302.

¹⁰³ DE BIE 1662, S. 411.

Kunstkammer-Ambiente als Folie der Allegorie

Die Ausstaffierung von van Kessels Erdteil-Allegorien mit typischen Sammlungsstücken frühneuzeitlicher Kunstkammern hat immer wieder zu der Annahme verleitet, die Bilder als authentische Darstellungen von Sammlungsräumen zu deuten. Svetlana Alpers interpretierte etwa die in der Amerika-Allegorie vollzogene Umdeutung von Albert Eckhouts Figur eines Tapuya-Indianers zur europäischen Idealfigur nach dem Vorbild von Michelangelos David zwar überzeugend als Symptom europäischer Besitzansprüche am Exotischen, bezog diese Deutung aber ohne Beleg auf die vermeintlich dargestellte Sammlungsform: „All this in turn is presented in the form of the collectibles of a court because the room van Kessel depicts is a ‚Kunstkammer‘.“¹⁰⁴

Paula Findlen ging so weit, die Europa-Allegorie als „one of the most comprehensive images of Italy as the site of collection“ zu bezeichnen, und deutete die Assistenzfigur als Sammler, wobei die Briefe und Münzen auf dem Gemälde auf die Gelehrtenkorrespondenzen und das finanzielle Vermögen verweisen sollten.¹⁰⁵ Zudem schlug sie eine Identifikation der Figur mit einer der prominentesten Sammlerpersönlichkeiten des 17. Jahrhunderts vor: „We might even speculate that, despite the secular dress of Van Kessel’s collector, it was Kircher whom the artist had in mind when he created this image of Baroque Rome.“¹⁰⁶

Tatsächlich entsprechen weder van Kessels Erdteil-Allegorien noch die *Allegorie des Gesichts* von Rubens und Breughel als deren formales Vorbild den Räumen von Kunstkammern. Diese sind infolge der sukzessiven Auflösung praktisch aller Sammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts heute schwer rekonstruierbar, doch vermitteln Darstellungen von Sammlungsräumen, die als Frontispize Inventaren und Beschreibungen prominenter Sammlungen beigefügt waren, zumindest einen Eindruck von den historischen Anlagen. Dabei ist eine vom sozialen Status der Sammler abhängige Ausformung der einzelnen Sammlungen zu beachten: Zielten die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandenen fürstlichen Kunstkammern in erster Linie auf die Repräsentation von Herrschaftsanspruch ab, so bildeten die gleichzeitig aufgebauten Naturalienkabinette bürgerlicher Ärzte und Apotheker hauptsächlich die Zusammenstellung von Naturprodukten, die auf ihren Wert als Arzneien hin untersucht werden konnten. Diesen beiden maßgeblichen Formen frühneuzeitlicher Sammlungskultur scheint dasselbe Konzept übergeordnet gewesen zu sein, eine universelle Repräsentation der Schöpfung durch die Zusammenstellung möglichst ungewöhnlicher Natur- und Kunstobjekte zu erzielen, dessen Erkenntnispotential für den Betrachter durch die Gleichung des mikrokosmischen Menschen mit dem ihm umgebenden Makrokosmos umrissen werden kann.¹⁰⁷

¹⁰⁴ ALPERS 1983, S. 163.

¹⁰⁵ FINDLEN 1994, S. 44.

¹⁰⁶ FINDLEN 1994, S. 46.

¹⁰⁷ Die Analogie von Makro- und Mikrokosmos ist ebenso wie die entsprechende Vorstellung der „Welt in der Stube“ zu einem grundlegenden Bild der Forschung geraten. Auf sie spielen bereits die Titel der grundlegenden

Es ist auffällig, dass sich kaum bildliche Darstellungen fürstlicher Sammlungen erhalten haben; die meisten erhaltenen Bilder zeigen stattdessen Einblicke in bürgerliche Naturalienkabinette. Sie sind jedoch als Kontrast zu Jan van Kessels Allegorien aufschlussreich, da die prominente Platzierung von Tieren bzw. deren Präparaten und Bildern sowie ethnographischem Material insbesondere afrikanischer und süd-amerikanischer Ethnien auf den Gemälden den Sammlungsbereichen der Naturalienkabinette ebenso entspricht wie denen fürstlicher Kunstkammern. Zudem führten Sammlungsmoden ebenso wie wissenschaftliche Interessen im Verlauf des 17. Jahrhunderts zu einer erhöhten Konjunktur von Naturalien im Vergleich zu Kunstobjekten.¹⁰⁸ Es wird zu zeigen sein, dass mit den Naturaliensammlungen auch ein bestimmter Anspruch auf soziales Prestige formuliert werden konnte, der dem der flämischen Maler ähnelte und die Bedeutung der Konstellation der Herrscherin Europa und ihrer Assistenzfigur auf van Kessels Europa-Allegorie bekräftigt.

Die Schwierigkeit, die historischen Raumkonstellationen der Naturalienkabinette nachzuvollziehen, kann durch die erhaltenen Inventarfrontispize nur in Ansätzen gemindert werden, denn diese „erinnern [...] stets, so abbildhaft sie auch erscheinen, eher an schematisierte Theaterkulissen“.¹⁰⁹ Die auffallend große Ähnlichkeit der erhaltenen Frontispize des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts gibt Anlass zu der Annahme, dass diese Bilder einem kompositorischen Usus folgten und nicht unbedingt den realen Sammlungsbestand zeigen. Robert Felfe wies in einer Untersuchung dieser Sammlungsansichten denn auch auf eine zunehmende Allegorisierung und Theatralisierung des dargestellten Raums hin, wobei die frühen, um 1600 entstandenen Bilder noch einen Immersionseffekt auf den Betrachter auslösen, die späteren, ab der Mitte des 17. Jahrhunderts entstandenen hingegen eine Bildbarriere zwischen Betrachter und Sammlungsraum setzen, die von allegorischen Figuren belebt wird.¹¹⁰

Es sind also die frühen Frontispize, die die größtmögliche Annäherung an die historischen Räume zu gewähren scheinen. Exemplarisch ist die Darstellung des Museums des Veroneser Apothekers Francesco Calzolari von 1622, die als Kupferstich dem Katalog der Sammlung beigelegt war, aber auch unabhängig davon gekauft werden konnte (Abb. 12).¹¹¹

Das Bild zeigt einen Einblick in einen kastenförmigen Raum, dessen Seitenwände von Regalen und Repositorien verkleidet sind. Nur die Rückwand ist von zwei Fenstern durchbrochen, zwischen denen ein Kabinettschrank mit Ädikula-Motiv steht. Von der Holzvertäfelten Decke hängen flächendeckend Tierpräparate, der mit in Schachbrettmuster angeordneten Fliesen belegte Boden bleibt hingegen

Literatur an, so der 1992 erschienene Ausstellungskatalog „De Wereld binnen Handbereik“ (KAT. AUSST. AMSTERDAM 1992) und der 1994 von Andreas Grote herausgegebene Tagungsband „Macrocosmos in Microcosmo“ (GROTE 1994).

¹⁰⁸ BERKEL 1992, S. 169.

¹⁰⁹ BESSLER 2003, S. 237.

¹¹⁰ FELFE 2003.

¹¹¹ KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 26f.

leer. Die strenge Symmetrie der Anlage bewirkt jenen Tiefensog und Immersionseffekt, durch den der Betrachter in den Bildraum gezogen zu werden scheint.

Zugleich entspricht sie den Vorschlägen der späteren Sammlungstraktate, den Raum selbst weitgehend karg zu belassen; von erstrangiger Bedeutung sei die Übersichtlichkeit über die Exponate, von denen keinerlei Ornamentik abzulenken habe. Zudem sei der Raum gleichmäßig auszuleuchten und womöglich gleichmäßig zu temperieren. Nachdrücklich weist etwa Leonhard Christoph Sturm auch darauf hin, man müsse den Raum „wieder alle Nässe wieder Schaben/Motten und Mäuse/auch wieder Staub wohl verwahren.“¹¹²

Der Immersionseffekt der Darstellung von Calzolaris Sammlung erschwert zunächst die Konzentration auf einzelne Objekte. Erst nach und nach erschließt sich die Ordnung der Sammlung: In den Regalen sind zahllose Gefäße wie Urnen und Pokale aufgestellt, aber auch Teile von Tierkörpern wie Hörner und das Rostrum eines Sägefischs, zudem Präparate von kleinen Tieren wie getrocknete Seesterne und Muscheln. Eine auf Hüfthöhe verlaufende Front teils geöffneter Schubladen beinhaltet mineralogische Proben, die Repositorien unterhalb weitere Gesteinsproben sowie Korallen und dazwischen weitere Gefäße, vor der Rückwand Herbarien und Bücher. Auf den Regalen steht ein Spalier von Tierpräparaten, das mehrheitlich aus Vögeln besteht, doch auch ein Kugelfisch, eine Echse und ein teils entfleischter Haikopf haben hier ihren Platz gefunden. In der Hängung von der Decke sind schließlich solche Tierpräparate angebracht, die für die Regale zu groß zu sein scheinen: Neben mehreren Haien hängen hier ausgestopfte Schlangen, Fische, Vogelbälge sowie ein deformierter Menschenkopf.¹¹³

Diese Naturaliensammlung wird programmatisch von drei Kunstwerken unterbrochen: Die Fassade des Kabinettschranks bildet den perspektivischen Fluchtpunkt der Komposition; das Ädikula-Motiv scheint dabei als antikisierende Würdeformel zu verstehen zu sein. Auf halber Höhe der Seitenwände stehen sich außerdem zwei Skulpturen gegenüber: links der die Himmelskugel schulternde Atlas, rechts Minerva. Dieses Ensemble scheint die Absicht der Sammlung programmatisch zu umreißen, indem Atlas „als Mikrokosmos die gesamte Welt“ repräsentiert, Minerva hingegen „als Göttin der Weisheit den Anspruch des Intellekts, über diese ganze Fülle von Zeugnissen der Natur und Kunst zu herrschen.“¹¹⁴

Der Status der Kunstwerke in Calzolaris Sammlung ist jedoch fragwürdig. Die zahlreichen Gefäße in den Regalen erfüllen kaum den typischen Anspruch zeitgenössischer Kunstkammerstücke, von besonders verfeinerten Techniken zu zeugen oder Objekte der Natur durch ästhetischen Überbau zu veredeln; eher scheinen sie dem Zweck zu dienen, Proben der Naturobjekte, etwa in Pulverform,

¹¹² STURM 1705, S. 19. Beschreibungen von idealen Sammlungsräumen lieferten zudem auch Johann Daniel Major und Caspar Friedrich Neickel.

¹¹³ Vgl. KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 26.

¹¹⁴ Ebd.

aufzunehmen, deren Herstellung zu den geläufigen Aufgaben von Apothekern gehörte. Im Zusammenhang mit den Mineralien der unteren Repositorien könnten sie überdies als Beispiele für die Verarbeitung der Stoffe gedient haben.¹¹⁵

Nach demselben Kompositionsschema wie die Darstellung des Museum Calzolari ist auch das Frontispiz zu einer Publikation des dänischen Gelehrten Olaus Worm von 1655 angelegt (Abb. 13). Auch hier ist also ein kastenförmiger Immersionsraum zu sehen, der den Betrachter mit einer Vielzahl kleinteiliger Ausstellungsobjekte konfrontiert. Im Gegensatz zum Calzolari-Frontispiz wird der Bildraum jedoch von einem Tisch im Zentrum des vorderen Bildrands verfremdet, auf dessen Platte Titel, Verlag und Jahr der Publikation geschrieben stehen. Überdies zeugt das Frontispiz vom engen Konnex zwischen Naturalien und den Ethnographika von Naturvölkern, die hier gleichwertig nebeneinander präsentiert werden. So befindet sich unter den von der Decke hängenden großformatigen Tierpräparaten auch ein Kanu; an der Rückwand sind exotische Waffen ausgestellt, an der linken Seitenwand fremdländische Kostüme, darunter ein Gewand aus Leopardenfell. Kann außerdem die Anordnung der Naturalien auf dem Calzolari-Inventar nur ansatzweise erschlossen werden, so befinden sich im Bild des Museum Wormianum beschriftete Laden, die den jeweiligen Inhalt erschließen lassen: Unter anderem bergen sie „ANIMALIUM PARTES“, „CONCHILIATA“, „LAPIDES“ und „MINERALIA“.

Der Zweck des Frontispizes, einen umfassenden Eindruck von der in der Publikation beschriebenen Sammlung zu vermitteln, kommt bei diesem Bild anschaulich zur Geltung, da die versammelten Objekte im Buch einzeln abgebildet und beschrieben sind; Worms Text kann als „eines der Hauptwerke über Sammlungen des 17. Jahrhunderts“ gelten.¹¹⁶ Mit der systematischen Anordnung der Objekte in drei Bände über die Reiche der Natur sowie einem Band über Stücke des Kunsthandwerks und außereuropäische Objekte, geordnet nach ihren Materialien, nimmt das Buch zudem Tendenzen der erst später erscheinenden Sammlungstraktate etwa Johann Daniel Majors und Leonhard Christoph Sturms vorweg.¹¹⁷

Auffällig bleibt jedoch, dass das Frontispiz die Ordnung der Objekte im Buch keineswegs repräsentiert: Die einzelnen Stücke sind bei aller Übersichtlichkeit der beschrifteten Laden in einem durchaus pittoresken Durcheinander positioniert. So bilden etwa am rechten Bildrand die Kleinskulptur einer manieristischen Raptus-Gruppe, eine vierfach verästelte Koralle, ein

¹¹⁵ Vgl. DILG 1994, bes. S. 454, 465.

¹¹⁶ KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 31. Zugleich aber deutet Worms Text besonders stark auf den schematisierten Charakter der Frontispize hin, da längst nicht alle im Text beschriebenen Objekte auf dem Bild zu sehen sind.

¹¹⁷ Sturm etwa bezieht sich in den Beschreibungen einzelner Sammlungstücke wiederholt auf die von Worm publizierten Kenntnisse, wenn er z.B. über Worms erfolgreichen Versuch berichtet, eine Zibetkatze zu domestizieren, vgl. STURM 1705, S. 97.

Taschenglobus sowie weitere kleine Naturobjekte ein Ensemble, das weder hinsichtlich seiner Materialien noch der Naturbereiche Heterogenität aufweist.¹¹⁸

Den menschenleeren Räumen der Frontispize zu den Sammlungen von Calzolari und Worm steht eine andere Gruppe von Inventarfrontispizen gegenüber, die den Sammlungsraum von Figuren bei der Besichtigung belebt zeigen.¹¹⁹ Der theatrale Charakter der Bilder kommt hier weit stärker zur Geltung als auf den Darstellungen leerer Räume, da ein „betonter Aufführungscharakter“ den Raum als „dynamische[s] Ensemble von Exponaten und Betrachtern“ erscheinen lässt.¹²⁰

So zeigt die Ansicht des Naturalienkabinetts von Ferrante Imperato, mit der Veröffentlichung 1599 „die älteste erhaltene Abbildung einer Sammlung der Frühen Neuzeit“,¹²¹ einen in der Disposition der Objekte den leeren Räumen gleichen Sammlungsraum, in dem jedoch vier Männerfiguren die an der Decke befestigten Naturalien betrachten (Abb. 14). Im Gegensatz zu den leeren Räumen ist das Museum Imperatos dabei nicht in längsseitiger Tiefenerstreckung wiedergegeben, sondern mit einer breiten Rückwand, wodurch der Immersionseffekt jener Bilder durch den Eindruck einer Bühne ersetzt wird.¹²²

Die Akteure des bühnenhaften Geschehens sind in der linken Raumhälfte verteilt; am äußersten Bildrand steht ein junger Mann, der, seinen Hut lüftend, mit einem Zeigestab auf eines der Deckenobjekte hinweist. Ihm zur Seite steht eine Rückenfigur, die der Zeigebewegung mit dem Blick zu folgen scheint. Auf halber Höhe des Raums folgt ein weiterer Mann, der die Zeigebewegung mit entsprechendem Gestus wiederholt und den Blick ebenfalls zur Decke gewendet hat. An der Rückwand lehnt schließlich ein vierter Mann mit überschlagenen Beinen, der in gelassener Pose kaum den Kopf zu heben scheint. Dieser und der junge Mann wurden als Imperato selbst und sein Sohn Francesco identifiziert.¹²³ Ihre Sammlung wird von adligem Besuch beehrt, womit nicht nur die aufwartende Geste Francescos korrespondiert: Die Beiden tragen Degen. Nicht zuletzt wird diese Figurengruppe schließlich von zwei Hündchen im rechten Vordergrund vervollständigt, die als Adelsattribute den Besuchern zuzurechnen sein dürften.

Durch diese Konstellation ist ein deutlicher Zusammenhang zwischen den Inventarfrontispizen und den flämischen Galeriegemälden hergestellt, deren berühmteste Exemplare – und insbesondere die *Kunstkammer des Cornelis van der Geest* von Willem van Haecht – ebenfalls die besonders

¹¹⁸ Es mag in diesem Zusammenhang offenbleiben, ob derartige Ensembles in den Kunstkammern auch einen über die Repräsentation der Stoffe hinausgehenden Eindruck vermitteln sollten und z.B. als stillebenhafte Arrangements auf Themen wie die Vanitas verweisen mochten; die entsprechende Übernahme von typischen Sammlungsstücken in zeitgenössische Stilleben ist vielfach nachweisbar, vgl. KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 60-109.

¹¹⁹ FELFE 2003, S. 228.

¹²⁰ FELFE 2003, S. 231.

¹²¹ KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 28. Die Darstellung ist in mehreren Versionen, teils spiegelverkehrt und mit Inschrift, erhalten. Im Folgenden wird die Version des Kunsthistorischen Museums Wien behandelt.

¹²² FELFE 2003, S. 235.

¹²³ KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 28.

auszeichnenden Momente der Geschichte der einzelnen Gemäldesammlungen durch adligen Besuch zeigen. Tatsächlich müssen sich die Bemühungen um gesellschaftlichen Distinktionsgewinn der nordeuropäischen Künstler und der bürgerlichen Naturaliensammler geähnel haben; so konnte Paula Findlen nachweisen, dass Spezialisten wie Aldrovandi und Kircher ihre Kenntnisse auf dem Gebiet der Naturgeschichte gezielt zum gesellschaftlichen Prestigegewinn einzusetzen verstanden.¹²⁴ Robert Felde bezeichnete die frühneuzeitlichen Sammlungen als Repräsentationsorte „eines gehobenen sozialen und intellektuellen Selbstbewusstseins.“¹²⁵

Damit eng verbunden scheint die von Lorraine Daston nachgezeichnete Psychologie frühneuzeitlicher Naturaliensammler gewesen zu sein, die ihre durchaus Habgier und Geiz ähnelnde Aufmerksamkeitsspanne für die besonders kleinen und ungewöhnlichen Naturobjekte, aber auch deren verborgene Wirkmächtigkeit als eine Virtuosität auswies, kraft derer sie sich über die ‚Vulgarität‘ des ungelehrten Volks hinwegsetzten. Dieses elitäre Selbstverständnis beinhaltete allerdings nicht nur das Bewusstsein der eigenen intellektuellen Kapazitäten, sondern auch die als selbstverständlich vorausgesetzten finanziellen Mittel, eine Sammlung anzulegen und ungestört die Studien zu verfolgen.¹²⁶ In den Sammlungstraktaten des späten 17. Und frühen 18. Jahrhunderts sollte dieses Selbstverständnis der Naturaliensammler als „Ausdruck des erwachenden Wertbewusstseins eines Berufsstands“ zur Geltung kommen, „der sich betont von Handwerkern einerseits und von Hofbediensteten der unteren Ränge andererseits unterscheiden will.“¹²⁷

Die ‚Virtuosi‘ des 17. Jahrhunderts zielten also mit ihren Studien nicht zuletzt auf eine soziale Aufwertung ihrer Tätigkeit ab, die den Emanzipationsbestrebungen der flämischen Maler auch darin ähnelte, dass Forschungsergebnisse in der Regel Fürsten zugeeignet wurden und durch die Widmung noch symbolisch überhöht werden konnten; beispielhaft ist etwa die berühmte *Melissographia* der Academia dei Lincei, die als erste Veröffentlichung druckgraphischer Darstellungen von mikroskopischen Befunden die Biene, das Wappentier des Barberini-Papstes Urban VIII., zum Thema der wissenschaftlichen Studien machte. Die Publikation durch die private Initiative italienischer Naturforscher erschien gezielt zum Jubiläumsjahr 1625: „The Linceans’ pride and their desire to promulgate the results of their achievement had turned the *Melissographia* into propaganda for themselves as much as for the pope.“¹²⁸

Einen idealtypischen Kämmerer entwarf Leonhard Christoph Sturm in seinem 1705 erschienenen Sammlungstraktat *Die Geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer*. Vornehmlich der „Galanten

¹²⁴ FINDLEN 2003, bes. S. 293-345.

¹²⁵ FELDE 2003, S. 191.

¹²⁶ DASTON 1994, bes. S. 42f., 52f. Lorraine Daston hat das Thema der Neugierde als epistemologischer Empfindung weiterhin bearbeitet in DASTON 2002. Eine Differenzierung der grundlegenden Begriffe von curiositas/Wunder/Neugierde etc. unternimmt anhand von Einzelstudien EVANS/MARR 2006.

¹²⁷ ENNENBACH 1983, S. 259.

¹²⁸ FREEDBERG 2002, S. 162.

Jugend“ als Anleitung zur Besichtigung von Sammlungen auf Reisen anempfohlen, besteht der Text im Wesentlichen im Entwurf eines idealen Museums.¹²⁹ Er folgt damit Samuel Quiccebergs Modell einer vollständigen Kunstkammer nach, das dieser 1565 im Zusammenhang mit dem Bau der Münchner Kunstkammer Herzog Albrechts V. unter dem Titel *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi* verfasst hatte. Die *Inscriptiones* bilden eine Abfolge verschiedener Abteilungen, die u.a. Objekte des Kunsthandwerks, der drei Naturreiche, Messinstrumente, aber auch Ölgemälde und Kupferstiche beinhalten und somit eine Werkschau menschlichen Gestaltungsvermögens ebenso aufzeigen wie Naturformen. Quiccebergs Plan zielt jedoch in erster Linie auf die Kunstkammer als Repräsentationsort des Fürsten ab, dessen Dynastie und Territorien in der einleitenden ersten Abteilung als Reihen von Porträts und Karten veranschaulicht werden, die überdies in Korrespondenz zur Heilsgeschichte stehen.¹³⁰ Konsolidierend enden die *Inscriptiones* mit einer Porträtgalerie berühmter Männer sowie Wappen adliger Familien und Trophäen großer Feldzüge.¹³¹

Sturms Sammlungstraktat unterscheidet sich von Quiccebergs Vorläufer in erster Linie darin, dass er das Sammlungswesen von der höfischen auf die bürgerliche Ebene ausweitet.¹³² Sturms Bestimmung der Kunstkammer zielt nicht auf die Repräsentation der dynastisch-territorialen Gewalt eines Fürsten ab, sondern auf das Abbild der Naturgeschichte in einem zusammenhängenden Ausstellungssystem, das sich über einen eigens dafür errichteten Bau mit Gärten und Menagerien erstreckt. Anstelle der Fürstenpersönlichkeit, die von den höfischen Sammlungen idealiter reflektiert werden soll, tritt dabei mit dem Kunstkammerer eine Instanz auf, die sowohl die Disposition der Objekte und die Wartung der Sammlung als auch deren wissenschaftliche Aufarbeitung vollziehen soll. In der Konstruktion dieser Autorität liefert Sturms Theorie einen beachtlichen Hinweis auf Jan van Kessels zentrale Funktion der männlichen Assistenzfigur der Europa-Allegorie.¹³³

Sturms erste Anforderung an den Kämmerer besteht in dessen Begabung zur regelmäßigen öffentlichen Diskussion über die Sammlungsstücke, durch die erst der wissenschaftliche Wert der Sammlung erzeugt würde¹³⁴. Eine Steigerung der öffentlichen Vorführung sieht Sturm in

¹²⁹ Der vollständige Titel lautet *Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer/Worinnen Der Galanten Jugend / andern Curieusen und Reisenden gewiesen wird / wie sie Galerien, Kunst- und Raritäten-Kammern mit Nutzen besehen und davon raisoniren sollen. Wobey eine Anleitung / wie ein vollständiges Raritäten-Haus anzuordnen und einzurichten sey / Samt angefügten Sehr nützlichen Observantionibus vor die Anfänger dieses Studij. Verfertigt von einem Liebhaber Curieuser Sachen.*

¹³⁰ Vgl. ROTH 2000, S. 41-47 BREDEKAMP 2007, S. 34f.

¹³¹ Vgl. ROTH 2000, S. 73-75.

¹³² Bereits Quicceberg hat in den Anhängen der *Inscriptiones* mit einer *Exempla ad lectorem* überschriebenen Auflistung prominenter Sammler auch den bürgerlichen Bereich in seinen Traktat aufgenommen, ohne ihn jedoch im Entwurf des Ideal Museums zu berücksichtigen, vgl. ROTH 2000, S.

¹³³ Wie weit allerdings van Kessels traditionelle Forderung nach der Aufnahme der Maler in den Bereich der Artes Liberales von der Sammlungsrealität des 17. Jahrhunderts entfernt war, lässt ein Passus bei Sturm erahnen, in dem inkompetenten Kämmerern eine Absage erteilt wird, zu denen Sturm auch die „Mahler“ zählt, STURM 1705, S. 11.

¹³⁴ Ebd.

regelmäßigen Tagungen von Gelehrten in der Sammlung: „Kähme es nun dazu/daß zuweilen der Besitzer/im Fall ihn Gott mit Vermögen dazu ausgerüstet/*arbitraire praemia* vor die jenigen ansetzte/die vor Andern einen mercklichen Beytrag neuer *Obersavtionen* thun würden/wer wolte zweiffeln/daß löbliche und nützliche Incrementa schöner und zu GOTTes Ehren gereichender Wissenschaften daraus erwachsen könnten.“¹³⁵ Als besonders würdevolles Beispiel nennt Sturm die Anstellung Leibniz' am preußischen Hof.

Leibniz' besondere Begabung scheint denn auch als Vorbild für die nun folgenden Anforderungen an die Kompetenzen gedient zu haben: „(1.) muß er *Physicam eclecticam* und *experimentalem*, und aus der *Mathesi*, *Arithmeticom*, *Geometricam Practicam*, *Astronimiam mechanicam*, *Opticam*, *Sciotericam*, *Architecturam militarem & Civilem*, *Pirobolicam & Mechanicam* wohl gefasset und geübet haben. (2.) *Geographicam* soll er gar *special* durch fleißige Durchlesung der Topographien und Reise=Beschreibungen in Gedächtniß gefasset haben. (3.) Sprachen zu verstehen ist ihm höchstnöthig/indem die meisten vorkommenden *Termini* Griegisch/die Sachen aber in den besten Büchern/Lateinisch/Französisch Italienisch oder Englisch vorgetragen sind. Teutsch haben wir noch zur Zeit nicht viel davon. (4.) Will es fast nöthig seyn/daß er wohl Zeichnen und *Illuminieren* könne/sonst wird er tausend Hindernisse in seinem Amte verspühren.“¹³⁶

Dem Kämmerer sei als Diener ein Drechsler oder Uhrmacher zur Seite zu stellen, der sich auf die mechanische Verarbeitung von Holz und Metall verstehe. Die wissenschaftliche Ausbildung des Kämmerers habe überdies mit einem heiter-bescheidenen Charakter und freundlichen Umgangsformen zu korrelieren; im Übrigen müsse er sich auf das Verfassen von Briefen verstehen, denn „eine fleißige Correspondenz hilfft zur Aufbringung und Verbesserung einer Raritäten Cammer unaussprechlich viel.“¹³⁷

Mit diesen Qualitäten ist die Instanz des Kämmerers umrissen. Ihr obliegt mit der Verwaltung der Sammlung zugleich der methodische Zugang zur Sphäre des Wissens, auf die die einzelnen Sammlungsobjekte lediglich verweisen. Christoph Becker bezeichnete diesen Vorgang ausgehend von Sturms Definition der Rarität als Anwendung der „spezifischen Legende“: Sturms heterogener Begriff der Rarität, der im Bereich der Naturalien etwa die Herkunft aus fernen Ländern mit den damit verbundenen logistischen Mühen, Abweichungen von der Norm in Form und Größe, bildhafte Eigenschaften, aber auch verborgene, erst im Experiment hervorzubringende Eigenschaften und Ähnliches beinhalten kann, muss durch das Wissen des Kämmerers begrifflich (und begrifflich) gemacht werden: „wie selbstverständlich werden dabei wesentliche Eigenschaften durch die Sprache vermittelt.“¹³⁸ Die Vermittlung der Qualität, die ein Objekt als Rarität erscheinen lässt, geschieht

¹³⁵ STURM 1705, S. 13.

¹³⁶ STURM 1705, S. 13.

¹³⁷ STURM 1705, S. 15.

¹³⁸ BECKER 1996, S. 34.

durch die spezifische Legende: „Die ‚Rarität‘ besteht also aus einer visuellen (oder haptischen) und einer nicht sichtbaren Komponente, und nur beides zusammen weist einen Gegenstand aus und prädestiniert ihn damit für die Raritätensammlung.“¹³⁹

Die bereits beinahe ein Jahrhundert früher einsetzende druckgraphische Verbreitung von Sammlungsansichten, in denen adlige Besucher die Objekte bewundern, kann in Zusammenhang mit Sturms umfassenden Ansprüchen an die Sammler als Medienstrategie zur Konsolidierung des eigenen Gesellschaftsanspruchs gewertet werden. Das Verfahren war dabei nicht auf den italienischen Raum begrenzt, der allerdings – wie im Fall der Aufwertung der Bildkünste in den Bereich der Artes Liberales – vorbildlich gewirkt zu haben scheint: Auch das Frontispiz der zwischen 1616 und 1622 erschienenen Beschreibung des Naturalienkabinetts des Basilius Besler in Nürnberg zeigt den Sammlungsraum als bühnenhafte Anordnung, die links durch den Eintritt des Kämmerers selbst und eines offenbar adligen Besuchers aktiviert wird (Abb. 15).¹⁴⁰ Das eigentliche Schauspiel vollzieht sich allerdings im Zentrum des Bildes, wo ein assistierender Knabe in devoter Haltung einen Krokodilschädel präsentiert und somit zum „Scharnier zwischen den reflektierenden Betrachtern und den Exponaten aus Natur und Kunst“ gerät.¹⁴¹ Auch dieser Bildraum wird ähnlich dem des Wormianum-Frontispizes durch die Integration der schriftlichen Angaben zu Titel, Autor und Jahr verfremdet, die auf einem Banner im Hintergrund integriert sind. Der Zweck des Frontispizes als visuelle Einleitung zur Publikation kommt anschaulich zur Geltung, da die porträthafte Figur Beslers mit dem üblichen Weisegestus auf das Banner zeigt und so die Gesamtheit der Sammlung als Inhalt des Buchs erscheinen lässt.

Dieser Zusammenhang wird noch dadurch vertieft, dass es sich bei der Zusammenstellung der Exponate im Bild des Sammlungsraums um Objekte handelt, die im Buch selbst als Einzeldarstellungen wiedererkennbar sind.¹⁴² Stärker als bei den übrigen Ansichten von Kabinetten entsteht dadurch allerdings auch der Eindruck, dass es sich bei diesem Bild um das aus Einzelmotiven kompilierte Konstrukt einer idealen Sammlung handelt, und der sich zunächst in einigen Größenverhältnissen auswirkt; so wirkt etwa das Chamäleon rechts des Banners ebenso riesenhaft wie der darüber hängende Hummer. Überdies erweckt die ungewöhnliche Zusammenstellung einiger großer Tierpräparate auf dem Boden den suggestiven Eindruck, als kröchen dort die lebendigen Exemplare. Dieser Effekt wird durch die servile Haltung der Knabenfigur gesteigert, die

¹³⁹ BECKER 1996, S. 35.

¹⁴⁰ KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 28.

¹⁴¹ FELFE 2003, S. 231.

¹⁴² FELFE 2003, S. 231, Anm. 7.

kompositorisch die Haltung der umgebenden Präparate aufnimmt und variiert, „als würden sich die eigentlich leblosen Exemplare in seiner Darbietung selbst zur Schau stellen.“¹⁴³

Mögen die druckgraphisch verbreiteten Ansichten der prominenten Sammlungen von Imperato, Calzolari, Worm und Besler auf einen idealisierenden Eindruck abgezielt haben, so belegt die Ansicht der Kunstkammer der Regensburger Familie Dimpfel, die Joseph Arnold 1668 als Aquarell anfertigte, dass zumindest die Disposition streng symmetrisch arrangierter Tische und Regale der zeitgenössischen Sammlungspraxis entsprochen hat.¹⁴⁴ Dieser Raum ist wie das Naturalienkabinett Calzolaris in längsseitiger Tiefenerstreckung und menschenleer wiedergegeben; die Seitenwände sind von Gemälden sowie einem Regal links und einem Kabinettschrank rechts bedeckt, die Rückwand von zwei Fenstern durchbrochen. Auf grün gedeckten Tischen sind entlang der Seitenwände Natur- und Kunstobjekte sowie Messinstrumente aufgestellt, auf einem längsseitig aufgestellten Tisch in der Mitte neben Büchern und einem weiteren, kleinen Kabinettschrank ein zentrales Kruzifix. Die auf dem Boden aufgereihten Kanonen scheinen auf den traditionellen Beruf der Dimpfels zu verweisen, die mit Eisenwaren handelten. Zum Bereich der Kriegskunst gehört überdies eine im rechten Vordergrund aufgestellte Rüstung, die mit einer weiteren Kanone, zwei Trommeln und Feldzeichen ein den Bildraum abschließendes Ensemble bildet.

Ähnlich den Statuen auf dem Calzolari-Frontispiz scheinen auch auf diesem Aquarell einige Objekte auf einen programmatischen Sinnzusammenhang hinzuweisen, wobei insbesondere das zentrale Kruzifix die Sammlung einem gottgefälligen Zweck unterstellt; mit ihm bildet das Familienwappen auf der Tischdecke darunter eine zentrierende Längsachse.

Durch den Vergleich mit diesen Darstellungen tritt der allegorische Charakter von Jan van Kessels Bildern deutlich hervor: Die Aufstellung der Objekte entspricht auf den Gemälden nicht im Ansatz der historischen Aufstellung in Kunstkammern und Naturalienkabinetten. Die Räume selbst bieten weder den symmetrisch gegliederten Überblick, der alle historischen Ansichten von Sammlungsräumen bestimmt, noch gewährleiten sie als Loggien die Schonung der Objekte vor Licht und Witterung, wie sie die Traktatliteratur nahelegte. Jan van Kessel stellte das Ambiente zeitgenössischer Kunstkammern und Naturalienkabinette dar, nicht deren tatsächliche Ordnung. Die Übersprünge zwischen van Kessels Allegorien und den Kunstkammer-Ansichten bleiben als Faszinosum bestehen: So entspricht etwa das Ensemble von Rüstungen und Feldzeichen im rechten Vordergrund der Europa-Allegorie weitgehend den gleichen Objekten auf Joseph Arnolds Aquarell der Kunstkammer

¹⁴³ FELFE 2003, S. 231. Hierbei ist allerdings anzumerken, dass Robert Felde das Objekt in den Händen des Knaben fälschlich für einen Delphinschädel hält; Margot Rauch identifizierte es hingegen korrekt mit einem Krokodilschädel (KAT.AUSST. WIEN 2006, S. 29). Der theatrale Charakter wird dadurch noch vertieft, da die Bewegungen des Knaben in der folglich anatomischen Darbietung das unter ihm liegende Krokodilpräparat tatsächlich zu duplizieren scheinen.

¹⁴⁴ Vgl. SPENLÉ 2011, S. 71.

der Familie Dimpfel; die Suggestion von im Sammlungsraum kriechenden Echsen auf der Ansicht des Besler-Kabinetts wiederholt sich hingegen im Vordergrund der Amerika-Allegorie.

Darüber hinaus aber zeigen die Sammlungsansichten des 17. Jahrhunderts auf, welche Tiere und anderen Naturobjekte in den Naturalienkabinetten zum obligatorischen Bestand zählten: An jeweils zentraler Stelle erscheinen etwa Präparate von Krokodilen, die dort in ihrer Übergröße die exotische Natur *par excellence* zu repräsentieren scheinen; ähnlich oft sind ausgestopfte Haie zu sehen. Auf beinahe allen Bildern sind außerdem Kugelfische, Schlangen, Gürteltiere und Chamäleons vertreten. Die häufigsten Präparate, die Tiere nur in Form von deren Körperteilen repräsentieren, sind die Rostren von Schwertfischen und Narwalzähne.¹⁴⁵ Außer einem Gürteltier auf der Amerika-Allegorie und einem Hammerhai auf der Afrika-Allegorie stellte van Kessel keines dieser Bildmotive auf den Sammlungsräumen der Zentralgemälde dar, sondern lagerte sie in allerdings erschöpfender Redundanz auf die Landschaften der Randgemälde aus. Dort begegnen sie nicht im ‚Natura Morte‘-Charakter der Darstellungen zeitgenössischer Naturalienkabinette, sondern im Anschein lebhafter Interaktion; umso deutlicher ist van Kessels Gemäldezyklus von den Sammlungsdarstellungen abgesetzt.

Mit dem Abzielen auf die Erkenntnis der Natur in der zentralen Darstellung eines Insektenbilds vermochte van Kessel überdies den Autoritätsanspruch der Assistenzfigur zu verdoppeln, da diese als idealtypischer Künstler-Gelehrter über die präsentierte Malerei hinaus auch als Spezialist der Naturkunde im Sinne der Kämmerer erscheint, wie Sturm sie beschreiben sollte.

¹⁴⁵ Einen Überblick über die im 16. und 17. Jahrhundert am häufigsten in Sammlungen vertretenen Tiere gibt GEORGE 1985.

Insekten

Karl Schütz bewertete die Auswahl des Insektenbildes, der Landschaft mit Schmetterlingen und des Blumenstücks in Verbund mit der Künstlersignatur, die auf Jan van Kessels Europa-Allegorie der Personifikation des Kontinents durch ihren Assistenten zur Betrachtung angepriesen werden, als Kostproben von van Kessels Spezialität und benannte ihre ikonographische Tradition: „Die prominent betonte Rolle dieser Bilder verwundert nicht weiter, es sind Kessels eigene Werke, sie gehen auf die Kabinettsminiaturen von Joris Hoefnagel als Vorbilder zurück, die um 1600 entstanden und die in der Kupferstichserie der *Archetypa* von Jacob Hoefnagel verbreitet wurden.“¹⁴⁶

So wichtig aber Schütz' Hinweis auf die Vorbildfunktion Hoefnagels ist, geht die Bedeutung der Insektenbilder in der Europa-Allegorie doch über die hervorstechende Platzierung von Selbstzitate hinaus. Mit diesen Gemälden aktivierte van Kessel nicht nur eine Bildtradition, in der der für das Selbstverständnis der flämischen Barockmaler grundlegende Anspruch auf den wissenschaftlichen Wert ihrer Kunst formuliert wurde; die minutiöse Darstellung der Kleintiere birgt darüber hinaus einen versteckten Sinn, der die Malerei wie auf der *Allegorie des Gesichts* von Rubens und Breughel als Medium metaphysischer Erkenntnis erscheinen lässt. In der metaphorischen Verdichtung der umgebenden Sammlung zum Insektenbild gerät dieser Sinn zum Programm des gesamten Zyklus.

Schütz' Identifikation der Gemälde in der Europa-Allegorie mit anderen Werken van Kessels ist einleuchtend, denn im Werk Jan van Kessels nehmen Darstellungen von Insekten einen breiten Raum ein. Als Streumuster auf neutralem Grund verteilt, mit Pflanzen zu Stilleben arrangiert oder in – oft exotische – Landschaften integriert, begegnen wiederholt die gleichen Falter, Käfer, Libellen, aber auch Spinnen und Reptilien aus einem allerdings reichhaltigen Musterrepertoire.¹⁴⁷ Die Menge der erhaltenen Bilder belegt das Sammlerinteresse an diesem Sujet, als dessen konkurrenzloser Meister van Kessel in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erscheint. Jeweils nur marginal erscheinen vergleichbare Stilleben in den Werken Jan Brueghels d.Ä., Georg Flegels und Balthasar van der Aste.¹⁴⁸ Diese Insektenbilder entwickelten sich aus einer bestimmten Bildtradition. Die schiere Präsenz zweier Ameisen, einer Biene, einer Spinne, einer Gottesanbeterin, vierer Käfer sowie eines Schmetterlings, die auf neutralem Grund ein loses Muster bilden, radikalisiert einen Motivbereich des Stillebens, der bereits in der Buchmalerei des Spätmittelalters wurzelt (Abb. 16).

In Stundenbüchern der Gent-Brügge-Schule tauchen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts vereinzelt die ersten Insektendarstellungen der Neuzeit auf. Es sind vornehmlich Schmetterlinge und Raupen, aber auch Libellen und Marienkäfer, die zwischen auf den Seiten verstreuten Blumen zu kriechen scheinen und diese beleben. In großer Naturnähe ausgeführt, stellen diese Arrangements

¹⁴⁶ SCHÜTZ 2004, S. 296.

¹⁴⁷ KAT. AUST. ESSEN/WIEN 2002, S. 94-101, KAT. AUST. FRANKFURT/BASEL 2008, S. 66.

¹⁴⁸ Vgl. KAT. AUST. OSAKA/SYDNEY 1990, Kat. Nrn. 26, 36.

frühe Beispiele einer Trompe-l'oeil-Malerei dar. Die Grundlage zu diesen Motiven bildete eine innovative Seitenorganisation der spätmittelalterlichen Buchmalerei, die der Bordüre mehr Fläche zur Rahmung von Miniatur und Schrift zukommen ließ und sie so zum Träger visueller Informationen machte, die nicht immer den Text illustrieren. Wo die Bordüren mit Blüten bemalt sind, scheinen diese nicht nur florale Ornamente des Hochmittelalters aus der Abstraktion zu entzerren, sondern auch mariologische und christologische Andeutungen zu beinhalten. Dementsprechend können auch die Insekten in symbolische Bezüge zum Heilsgeschehen gesetzt werden, so etwa der entpuppte Schmetterling als Hinweis auf die Auferstehung Christi.¹⁴⁹

Thomas DaCosta Kaufmann interpretierte den zunehmenden Illusionismus in den Miniaturen der Gent-Brügge-Schule als Reaktion auf eine bestimmte Funktion der Gebetbücher, die als Reisebegleiter auf privaten Pilgerfahrten Einsatz fanden und dabei zugleich als Repositorien gewisser ‚Souvenirs‘ wie Pilgerabzeichen dienten. Diese Andenken an heilige Orte konnten später Anlass zur Andacht geben; die spirituelle Energetisierung durch die heiligen Pilgerstätten betraf dabei im Verständnis des Spätmittelalters selbst unscheinbare Naturobjekte wie Blüten und Insekten. Um die kostbaren Bücher zu schonen und zugleich ihren künstlerischen Wert zu erhöhen, der als Ausweis der Frömmigkeit der Besitzer galt, hätten als trompe-l'oeil gemalte Imitationen der realen Stücke ihren Platz auf den Buchseiten gefunden.¹⁵⁰

Die Hebelwirkung, durch die diese zunächst spirituell motivierten Bilder von Naturobjekten in den profanen Bereich der Naturbetrachtung gerieten, sieht DaCosta Kaufmann im Werk Joris Hoefnagels. Hoefnagels Rezeption der niederländischen Miniaturtradition ist belegt, der Maler fügte selbst älteren Stundenbüchern Malereien hinzu. Zugleich übertrug er die Bildpraxis der illuminierten Gebetbücher auf profane Gebiete, indem er etwa das ebenfalls bereits zuvor entstandene Schriftmusterbuch des ungarischen Kalligraphen Georg Bocskay mit Bildern von Pflanzen und Insekten ausschmückte (Abb. 17).¹⁵¹ In diesem Werk, entstanden im Auftrag Rudolfs II., dem Besitzer von Bocskays Schriftmustern, feiert sich die Feinmalerei von Blumen und Insekten erstmals selbst. Seite um Seite stehen Hoefnagels Miniaturen in Konkurrenz zu den kalligraphischen Vorgaben Bocskays, in denen das Schriftbild nicht als praktikable Verkörperung von Text, sondern als individueller Ausdruck geistiger Regsamkeit durch ästhetische Virtuosität erscheint. Hoefnagels Bilder bleiben frei von jeglichem Textbezug und stehen so den Schriftproben als autonome Werke gegenüber. Lee Hendrix interpretierte diese Gegenüberstellung als Paragone zwischen Schrift und Bild um die Erstrangigkeit als Erkenntnisträger, den Hoefnagels Beiträge gewinnen: Der Blick als unmittelbare Methode der Erkenntnis veranlasse den Betrachter zur aktiven Teilnahme an der Durchdringung der kleinen

¹⁴⁹ VIGNAU-WILBERG 2007, S. 220.

¹⁵⁰ Vgl. DACOSTA KAUFMANN 1993, S. 11-48.

¹⁵¹ Ebd. Zum Schriftmusterbuch siehe auch HENDRIX/WIGNAU-WILBERG 2003.

Objekte, in denen sich fundamentale Strukturen der Natur entfalten, wohingegen die Schrift nur zur passiven Aufnahme bereits vorhandenen Wissens führe.¹⁵²

Hoefnagels Trompe-l'oeil-Malerei irritiert den Betrachter durch ein Spiel mit den Ebenen: auf vielen Seiten des Schriftmusterbuchs scheinen die kleinen Objekte teils im Bildraum, teils aber auf der Trägerebene zu sitzen, zugleich also als Bild zu erscheinen und in Entlarvung des Bildes darauf zu sitzen.

Nur bedingt kann allerdings Hoefnagels Naturinteresse gelöst von überkommener Frömmigkeit gesehen werden. Hoefnagels Serie der vier Elemente, eine umfangreiche Folge von Tierbildern, die jeweils dem Feuer, der Erde, dem Wasser und der Luft zugeordnet werden, weist stark emblematische Strukturen auf. Anders als im Schriftmusterbuch sind die Bilder hier an Sinnsprüche gebunden, die ebenso humanistischer Literatur entnommen sind wie der Bibel. Gerade die zahlreichen Bilder von Insekten, dem Feuer zugeordnet, werden mehrheitlich in Zusammenhang mit Bibelzitate gebracht, wobei die Textmenge des *Ignis*-Bandes hinter der drei übrigen Bände zurückbleibt – dies mag auf die um 1600 erst entstehende Erfassung von Insekten durch die Wissenschaft hinweisen.¹⁵³

Wie als Motto für Hoefnagels Interesse an der Insektenwelt ebenso wie für die Summe der gleichzeitigen Ansätze der Insektenkunde kann der Psalm stehen, unter dem Hoefnagel mehrere Spinnen zeichnete (Abb. 18): „Magnus Dominus noster, et magna Virtus eius/Et sapientia eius non est numerus“. In einer ovalen Linie, wie sie alle Miniaturen der Elemente-Serie rahmt, hängt mittig eine Tarantel, deren hinterstes Beinpaar mit einem Bändchen an den Rahmen gebunden zu sein scheint; auch hier wird der Bildraum also durch Trompe-l'oeil-Motive verunklärt. Links scheinen zwei, rechts eine weitere Spinne an ihren Fäden von der Rahmenlinie ins Bildzentrum herunterzuhängen. Dass die Tarantel hingegen mit einem Bändchen fixiert ist, dürfte Hoefnagels Sachkenntnis belegen, denn Taranteln bzw. Wolfsspinnen jagen nicht mit Fangnetzen, hängen also auch nicht an Fäden, sondern lauern ihrer Beute auf, um sie in einem günstigen Augenblick anzuspringen und mit den von Hoefnagel minutiös wiedergegebenen Kieferklauen zu packen.

Die Zuordnung des Psalms zu diesem Bild ist die Variation einer um 1600 als Topos in der Naturkunde verbreiteten Annahme, der zufolge sich das Wesen der göttlichen Schöpfung gerade im Ungewöhnlichen, Winzigen und Abseitigen am deutlichsten offenbare. Die besonders tiefe Erkenntnis der Natur, die die Beschäftigung mit Insekten verheiße, hatte bereits Plinius vorgegeben:

¹⁵² HENDRIX/VIGNAU WILBERG 1993, S. 49.

¹⁵³ HENDRIX/VIGNAU WILBERG 1993, S. 387. Die Zuordnung der Insekten zum Feuer mag sich im Übrigen aus der zeitgenössischen Annahme erklären, dass einige Insektenarten im Feuer lebten, vgl. BODENHEIMER 1928, S. 284.

„Nusquam alibi spectatiore naturae rerum artificio [...] Sed turrigeros elephantorum miramur umeros...cum rerum natura nusquam magis quam in minimis tota sit.“¹⁵⁴

Motiviert von der humanistischen Antikenrezeption gelangten zu Hoefnagels Lebzeiten erstmals auch Insekten in den Fokus wissenschaftlicher Aufmerksamkeit. Sämtliche Vertreter dieser frühen Entomologie bezogen dabei das von Plinius konstatierte Erkenntnispotential der Insektenforschung auf die tiefere Erkundung der Schöpfung und legitimierten so den neuen Zweig der Naturgeschichte. So schrieb Ulysse Aldrovandi in seinen prototypischen *De animalibus insectibus libri septem*, erschienen 1602: „Tanta in his profectu elucet Die sapientia , tanta sui (ut ita dicam) demonstratio, ut ob id Camelis, Elephantis, nedum Leporibus et Cuniculis meritò sint praeferenda.“¹⁵⁵

Wie Hoefnagels Bild der Tarantel in emblematischer Verkürzung suggeriert, exemplifizieren Insekten auch nach Ansicht des epochalen Naturforschers Aldrovandi die Weisheit Gottes; beide Texte benutzen den Begriff von Gottes „sapientia“. Die Vorrangstellung für die Erkenntnis der Natur als Zeichen der göttlichen Weisheit gegenüber größeren Tieren wie Kamelen und Elefanten, die Aldrovandi nach dem Vorbild Plinius' den Insekten zuschrieb, sollte in Jan van Kessels Europa-Allegorie ihren visuellen Ausdruck finden, wo Insekten im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, große Säugetiere aber auf den Bereich der Randgemälde verteilt werden. Van Kessel übernahm auch die Tarantel nach Hoefnagels Vorbild. Das Emblemtier für die unermessliche Weisheit Gottes taucht im Streumustergemälde im Zentrum der Europa-Allegorie neben der Hand des Assistenten auf.

Damit kommt dem zunächst unscheinbar anmutenden Bild im Bild eine Kernbedeutung im Zyklus zu: Im Zentrum der Europa-Allegorie steht die Idee der Erkenntnis von Gottes Weisheit aus der Betrachtung der Natur, die durch das Medium der Malerei ermöglicht wird. Wie in der *Allegorie des Gesichts* von Rubens und Breughel, dem formalen Vorbild von van Kessels Komposition, wird also die Malerei als Medium einer letztlich metaphysischen Erkenntnis ausgewiesen.

Van Kessels Bildidee von Insekten, in feinsten Malerei als Thema einer Fürstenbelehrung der im Sinne der Allegorie höchsten Herrscherin der Welt, der personifizierten Europa, vorgeführt, findet ihren Kronzeugen in Gestalt des englischen Naturforschers Thomas Mouffet. Im typischen Zueignungsverfahren naturkundlicher Werke des 17. Jahrhunderts widmete Mouffet sein bereits um 1589 konzipiertes, doch erst posthum 1632 veröffentlichtes *Theatrum Insectorum*, neben Aldrovandis Insektenkunde das zweite epochale Werk der frühen Entomologie,¹⁵⁶ Königin Elisabeth. Die Zueignung lautet: „He thought it no indignity to Dedicate to the greatest princess the miracles of

¹⁵⁴ Zitiert nach VIGNAU-WILBERG 1994, S. 42, 43, Anm. 11, 13.

¹⁵⁵ Zitiert nach VIGNAU-WILBERG 1994, S. 42, Anm. 2.

¹⁵⁶ F.S. Bodenheimer bezeichnete Mouffets Werk in seiner grundlegenden Geschichte der Entomologie als „einziges Werk, das [Aldrovandis] ‚De Animalibus Insectis‘ einigermaßen an die Seite gestellt werden kann“, BODENHEIMER 1928, S. 276.

Nature, which are most conspicuous in the smallest things, and raises the mindes of Princes who are all children of the most Highest, to the cause of all causes...¹⁵⁷

Nach dem Vorbild des Plinius preisen sowohl Aldrovandi als auch Mouffet die Insektenkunde als radikalsten Zweig der Zoologie, der von den kleinsten Dingen zu den letzten Fragen führe und die Betrachtung der übrigen Natur gleichsam in den Schatten stelle.

Van Kessels zentrale Positionierung eines Insektenbildes in der Europa-Allegorie scheint auf diesen Substitut-Charakter der Insektenkunde für die Naturkunde abgezielt zu haben und damit jene Blumenmetapher zu variieren, die in der Tradition des flämischen Galeriegemäldes für die umgebende Sammlung steht.¹⁵⁸ Im rechts anschließenden Bild der Gemäldesammlung ist diese Metapher noch einmal gegeben, da es sich um ein Blumenstück handelt; die darunter stehende Landschaft mit Insekten scheint den Bedeutungsgehalt der Bilder von Sammlungen im Bild einer Sammlung noch einmal zu bekräftigen und auf eine weitere Bildgattung zu übertragen. Vor allem aber ist es das diesen Bildern vorgelagerte Gemälde mit der Signatur des Künstlers, das die Sammlungsmetapher nicht nur aufnimmt, sondern die Bedeutung der Malerei als Erkenntnismedium gezielt vertieft.

Das Bild zeigt den Namen des Künstlers als Abfolge von Buchstaben, die sich jeweils aus gekrümmten Raupen und Schlangen zusammensetzen. Den so auf neutralem Grund erscheinenden Schriftzug umgeben oberhalb und unterhalb weitere Insekten und Spinnen, die ähnlich wie bei Hoefnagel teils auf der dargestellten Fläche, teils auf der Bildfläche selbst zu sitzen scheinen. Dadurch entsteht eine Verdreifachung der Bildebenen, da das Bild im Bild selbst zwei Ebenen aufweist und somit der von Victor Stoichita definierten Bedingung des Metabilds und insbesondere der Blumenmetapher eindrücklich entspricht.¹⁵⁹ Vor allem aber kommt der Künstlersignatur hier eine ungewöhnliche Stellung zu, indem sie nicht als semantische Bruchstelle der Bildwirklichkeit erscheint, sondern als Bild im Bild in diese eingebunden bleibt; der Name Jan van Kessels wird dadurch gleichsam als Synonym der präsentierten Malerei ausgewiesen. Diese Verschmelzung von Bildthematik und Künstlersignatur ist auf einem früheren Gemälde van Kessels noch bruchloser nachzuvollziehen, das im gleichen Rahmenformular wie dem der Münchner Erdteil-Allegorien ausschließlich streumusterhaft angeordnete Insekten und weitere Kleintiere zeigt; die aus Raupen und Schlangen entstehende Signatur befindet sich dabei in der Mitte der unteren Randgemälde.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Zitiert nach VIGNAU-WILBERG 2007, S. 237.

¹⁵⁸ STOICHITA 1998, S. 152ff.

¹⁵⁹ Vgl. STOICHITA 1998, S. 109.

¹⁶⁰ Inwieweit sich van Kessel mit der Spezialität von Insektendarstellungen identifizierte, zeigt im Übrigen auch die 1667 bis 1672 entstandene Gemeinschaftsarbeit Antwerpener Meister auf, bei der jeder beteiligte Künstler das Miniaturzitat eines eigenen Gemäldes in das Galeriegemälde einfügte und dieses signierte: Van Kessel malte hier eine Landschaft mit Insekten im Vordergrund, ohne das Bild zu signieren, vgl. KAT. AUSST. ANTWERPEN/DEN HAAG 2009, S. 136.

Mit dieser Verdichtung der Sammlungsmetapher auf den Namen van Kessels ist eine Rezeptionsvorgabe an den Betrachter gegeben, die auf den gesamten Zyklus ausgeweitet werden kann: Das epistemologische Modell einer Erkenntnis der Weisheit Gottes aus den kleinsten Lebewesen bezieht sich zwar zunächst auf das zentrale Insektenbild; da dieses jedoch als Metapher für die umgebende Sammlung zu verstehen ist, kann das Modell auch auf alle übrigen Motive der Gemälde angewandt werden, die jeweils der Vermittlungscharakter von van Kessels Präzisionsmalerei eint. Als serielles Element, das dieses Modell auf die übrigen Allegorien überträgt, erscheinen dabei die auf den Allegorien Europas, Asiens und Amerikas jeweils am unteren rechten Bildrand positionierten Bilder von Insekten; lediglich in der Afrika-Allegorie ist diese Verknüpfung unterbrochen, doch erscheinen dort an der entsprechenden Stelle lebende Insekten im Bildraum.

Es bleibt allerdings festzuhalten, dass van Kessels Anpreisung der eigenen Kunst als besonders geeignetes Erkenntnismedium gerade im Bereich der Insektenkunde eine spezielle Form jener Präentionsmaßnahmen darzustellen scheint, mit denen die flämischen Maler von Galeriegemälden und Kunstkammer-Allegorien ihre künstlerischen Fähigkeiten als Ausdruck wissenschaftlichen Arbeitens darzustellen suchten, denn die Ölmalerei war niemals eine übliche Form zur Repräsentation naturkundlicher Erkenntnisse. Es wird zu zeigen sein, dass gerade Forscher wie Aldrovandi zwar Künstler engagierten, um möglichst naturnahe Bilder der Studienobjekte herzustellen, diese Bilder jedoch stets mit graphischen Techniken als Zeichnungen oder Aquarelle angefertigt wurden.

Das Medium, das wie kein anderes zur Verbreitung wissenschaftlicher Bilder eingesetzt werden sollte, war schließlich der Kupferstich: „Der Kupferstich stand in der Feinheit der Zeichnung nicht nach und wurde die Grundlage der gleichermaßen künstlerisch wie wissenschaftlich einen unerreichten Höhepunkt bedeutenden großen Illustratoren des 18. Jahrhunderts (Merian, Rösel).“¹⁶¹

Ein prominentes Beispiel dieser Entwicklung bereits im 17. Jahrhundert bieten neben der *Melissographia* der Accademia dei Lincei die berühmten Darstellungen mikroskopischer Befunde von Samen, Pflanzen und insbesondere Fliegen und Flöhen, die Robert Hooke 1665 als Sammlung von Kupferstichen in der *Micrographia* veröffentlichte. Zumindest das elitäre Ambiente, das van Kessels Europa-Allegorie beschwört, blieb jedoch im Entstehungskontext beider Werke gewahrt, denn war die *Melissographia* als Aufwartung an Urban VIII. entstanden, so war Hookes Werk als Beleg für den wissenschaftlichen Wert der Tätigkeit der Royal Society an Karl II. adressiert und ging letztlich sogar aus dessen Wunsch hervor: angetan von einigen mikroskopischen Befunden Christopher Wrens hatte Karl II. um weiteres Material für seine Sammlung gebeten.¹⁶²

¹⁶¹ BODENHEIMER 1928, S. 271.

¹⁶² NERI 2008, S. 85-94.

Die Ikonographie der Erdteile

Mit der Präsentation eines Insektengemäldes im Zentrum der Europa-Allegorie durch die Assistenzfigur ist also eine emblematische Struktur gegeben, die nach dem Vorbild der *Allegorie des Gesichts* von Rubens und Jan Breughel d.Ä. eine Rezeptionsvorgabe für den Betrachter zu beinhalten scheint. Diese Struktur bezieht sich auf die einzelnen Bildkompartimente, die in ihrer Gesamtheit als attributive Ausweisung des Erdteils Europa fungieren und zugleich die Vergleichsmomente bilden, anhand derer die Allegorien Asiens, Afrikas und Amerikas gegenüber Europa abgesetzt werden.

In ihrem grundlegenden Aufsatz zu Erdteil-Darstellungen bezeichneten Erich Köllmann und Karl-August Wirth van Kessels Zyklus als „Extremfall“ einer Ausprägung, die die vier Kontinente durch Attribute zoologisch, botanisch und ethnographisch differenziert: „Wie durch die Beifügung von geographischen und (oder) zoologischen Bildern die E.-Schilderung gelegentlich zu einem natur- und landeskundlichen Lehrstück gemacht werden kann (ein Extremfall dürften die vier Gem. des Jan van Kessel in den St.Gem.Slgn. München sein: um jedes der ohnedies schon überreich mit Beigaben aller Art ausgestatteten E.-Bilder ist ein Rahmen von 16 Städteansichten gelegt – wie es häufig auf Landkarten anzutreffen ist – , und im Vordergrund einer jeden wimmelt es von Tieren aller Art (...)), konnte sie dadurch, daß man jeder E.-Personifikation ein bald mehr, bald weniger figurenreiches Gefolge gab, zum kostüm- und sittenkundlichen Schaustück erweitert werden.“¹⁶³

Hugh Honour und in seiner Nachfolge Sabine Poeschel zeigten auf, dass diese differenzierte Darstellungsweise der vier Erdteile als charakteristisches Merkmal der neuzeitlichen Ikonographie eine zivilisatorische Abstufung birgt.¹⁶⁴ Personifikationen der im Mittelalter bekannten Kontinente Europa, Asien und Afrika sind in der abendländischen Kunst bereits seit dem 8. Jahrhundert nachweisbar und erfuhren in der Bildkunst der Romanik und Gotik eine weite Verbreitung; sie zeigen die Erdteile jedoch als gleichwertige Figuren etwa in Gestalt der drei Söhne Noahs oder der als deren Nachfolger aufgefassten drei Magier.¹⁶⁵ Erst mit der Entdeckung und Kolonisierung des amerikanischen Doppelkontinents erfolgte eine kulturelle Hierarchisierung, die die vier nun im Wesentlichen an den Vorbildern römisch-antiker Provinzpersonifikationen orientierten Erdteile in ‚Wilde‘ und ‚Zivilisierte‘ unterschied und dabei das Verhältnis der Gesellschaft zur Natur zu einem wesentlichen Merkmal geraten ließ. Mit dem Herrschaftsverband sich dabei ein Besitzanspruch: „Die relativ mühelosen Eroberungen Amerikas und die überseeischen Besitzungen vor allem in der Neuen Welt, aber auch an der afrikanischen und indischen Küste sowie auf den ostasiatischen Inseln, steigerten das Selbstbewusstsein der Europäer enorm und führten zur Entwicklung der Idee der europäischen Weltherrschaft.“¹⁶⁶

¹⁶³ KÖLLMANN/WIRTH 1967, Sp. 1163.

¹⁶⁴ Vgl. POESCHEL 1985, S. 69.

¹⁶⁵ KÖLLMANN/WIRTH 1967, Sp. 1127-1133, KOHL 2011, S. 200.

¹⁶⁶ POESCHEL 2004, S. 272.

Alle vier Personifikationen der frühneuzeitlichen Erdteil-Ikonographie sind nach antikem Vorbild, das die Geschlechtszuschreibung der allegorischen Figuren vom Genus des zu veranschaulichenden Begriffs abhängig machte, in der Regel als Frauenfiguren konzipiert. Generell erscheint Europa dabei in der Vorrangstellung als Herrscherin der Welt, die über fruchtbares Land, eine einmalig hohe Entwicklung der Wissenschaften und Künste sowie ausgefeilte militärische Mittel verfügt. Ihr annähernd gleichwertig wird Asia dargestellt, die vornehmlich über großen Reichtum an natürlichen Bodenschätzen sowie die Technik für deren Veredelung verfügt. Diesen beiden ‚zivilisierten‘ Figuren stehen die ‚wilden‘ Personifikationen Afrikas und des ‚neuen‘ Kontinents Amerika gegenüber, wobei jene in der Regel einem von vielfältiger Fauna belebten und heißem Klima bestimmten Land vorsteht, für diese hingegen, als einzige Personifikation ohne antikes Vorbild, das aus den Illustrationen von Reiseberichten bekannte Bild der nackten, mit Pfeil und Bogen bewaffneten Kannibalin übernommen wurde, dem allerdings in Gestalt der militanten Amazone ebenfalls vage ein antiker Vorgänger zugeordnet werden kann.¹⁶⁷ Besonders bei der Darstellung Amerikas vermochte allerdings die Ausschmückung des Hintergrunds mit blühender Natur auf den Reichtum an Bodenschätzen hinzuweisen; wie bei den Asien-Allegorien rückte damit rasch das europäische Interesse an wirtschaftlicher Nutzung der fremden Kontinente in einen vor allem spätere Darstellungen bestimmenden Fokus.¹⁶⁸

Mit der Aufnahme der Erdteil-Personifikationen in Cesare Ripas für die Kunst des 17. Jahrhunderts maßgebliche *Iconologia* sollte sich eine für die europäischen Bildkünste kanonische Darstellungsweise etablieren.¹⁶⁹ Dabei ist zu bemerken, dass Ripa auf nordalpine Vorlagen reagiert zu haben scheint, denn mit den Bilderfolgen von Jan Sadeler, Étienne Delaune und Adriaen Collaert (nach Entwürfen von Marten de Vos) stammen die frühesten, als Druckgraphiken weit verbreiteten und vielfach rezipierten Erdteil-Darstellungen aus Frankreich und den Niederlanden.¹⁷⁰

Sabine Poeschel bezeichnet Ripas Aufnahme der vier Personifikationen in die *Iconologia* als die „zweifelloso folgenreichste Serie von italienischen Erdteil-Allegorien“.¹⁷¹ Ripas textliche Erläuterungen waren es auch, die über die visuelle Suggestion früherer Darstellungen das zivilisatorisch-hierarchisierende Moment als bestimmendes Programm fixierten, demzufolge Europa der Vorrang in der Welt – unter dem Lemma „Il Mondo“ werden die vier Typen in der *Iconologia* aufgeführt – zukommt und Asien den zweiten Platz einnimmt; Afrika und Amerika stehen diesen ‚kultivierten‘ Teilen der Erde als ‚wilde‘ Varianten gegenüber.

¹⁶⁷ Zur Entstehung des neuzeitlichen Amazonenbegriffs vgl. KOHL 2011, S. 206.

¹⁶⁸ Exemplarisch sei auf den Rokokosaal des Schaezlerpalais in Augsburg verwiesen, wo die vier Erdteil-Personifikationen dem Welthandel huldigen.

¹⁶⁹ POESCHEL 1985, S. 89.

¹⁷⁰ Vgl. KÖLLMANN/WIRTH 1967, Sp. 1186-1181.

¹⁷¹ POESCHEL 1985, S. 99.

Diese Abstufung erfolgt anhand der Attribute, die den Figuren hinzuzufügen sind. Dabei wird vor allem die kulturelle Vorherrschaft Europas über die Welt hervorgehoben und über die Autorität antiker Quellen hinaus durch die Angabe religiöser und politischer Überlegenheit begründet; so habe bereits Plinius Europa als „prima, & principale parte del mondo“ bezeichnet. Eine Krone auf dem Haupt der reich gekleideten Personifikation solle dazu dienen, „mostrare, che Europa è stata sempre superiore, & Regina di tutto il mondo“. Ein Tempietto-Model in der rechten Hand der Figur verweise auf „la perfetta, & verissima Religione, & superiore a tutte l'altre“; dieser Überlegenheit entspreche die europäische Staatsmacht, die durch Machtinsignien kenntlich zu machen sei, verfüge Europa doch über die mächtigsten weltlichen und kirchlichen Herrscher, die „piu potenti Principi del Mondo; come la Maestà Cesarea, & il sommo Pontefice Romano“. Die europäische Superiorität wirke sich im hohen Stand der Künste und Wissenschaften, zu denen auch die hochtechnisierte Kriegskunst zählt, aus, für die Ripa als Attribute wissenschaftliches Instrumentarium und Malgeräte, schließlich Waffen und ein Pferd angibt. Als verbindliches Attribut dieser intellektuellen und technischen Errungenschaften solle eine Eule erscheinen.

Eine abschließende Bemerkung zur europäischen Religion lässt das für die Serie prägende Sendungsbewusstsein der europäischen Kultur als Vormacht in der Welt erkennbar werden: Ripa verweist hier noch einmal auf die „Santissima, & Catholica Fede Christiania, laquale per gratia del Sig. Iddio hoggi è pervenuta fin al nuovo mondo“.¹⁷²

Dieser Hinweis auf die gottgewollte europäisch-katholische Missionierung der Neuen Welt ist umso folgenreicher, als er auf die wilde Erscheinung, die Ripa Amerika zuschreibt, bereits ein zähmendes Licht wirft.

In der Ausstattung Asiens ähneln Ripas Bestimmungen jenen Bildformulierungen, die nordeuropäische Künstler wie Delaune und Collaert bereits gefunden hatten: Die Personifikation habe als reich gekleidete Figur zu erscheinen, deren Blumenkranz im Haar, Gewürzstrauß in der rechten und Weihrauchfass in der linken Hand hauptsächlich auf den Reichtum an Naturschätzen hinweisen und damit recht unverhohlen europäische Handelsinteressen aufzeigen; auf das etwa von Collaert ins Bild gebrachte Moment der kulturell-religiösen Bedrohung durch die Türkengefahr verzichtet Ripa hingegen.

Auch Ripas Beschreibung Afrikas weist wesentliche Ähnlichkeiten zu den bereits existierenden Bilddarstellungen auf, zumal auch Ripa unter Berufung auf antike Quellen den Kontinent vornehmlich als Heimat wilder Tiere auffasst; lediglich ein Füllhorn mit Getreide in der rechten Hand der Personifikation weist – ebenfalls nach antikem Vorbild - auf gewisse wirtschaftliche Kapazitäten hin.¹⁷³ Als Vorstand der afrikanischen Fauna und hauptsächlich Begleittier der Afrika-Figur solle „un

¹⁷² RIPA 1976, S. 356.

¹⁷³ Vgl. POESCHEL 1985, S. 106.

ferocissimo leone“ ins Bild gesetzt werden; die übrigen Tiere seien durch „alcune vipere, & serpenti venenosi“ zu repräsentieren. Diese „dimostrano che nel’ Africa di tali animali ve n’ è molta copia, & sono infinitamente venenosi...“¹⁷⁴ Den Einklang der Figur mit der umgebenden Fauna stellt Ripa durch deren Ausschmückung mit Naturalien her: Afrika habe Elefantenexuvien als Kopfschmuck sowie eine Korallenkette zu tragen; in ihrer rechten Hand halte sie einen Skorpion. Bemerkenswert ist darüber hinaus die Diskrepanz zwischen der Behauptung einer dunkelhäutigen Figur und der bildlichen Umsetzung, denn Ripa beschreibt sie zwar als „una donna mora, quasi nuda“; die Illustration dazu zeigt die Figur jedoch zwar weitgehend unbekleidet, jedoch hellhäutig.¹⁷⁵

Amerika schließlich erscheint als Amazone: Eine halbnackte Figur, die ein lediglich die linke Brust bedeckendes Kleid sowie einen Federkopfschmuck trägt und einen Pfeil in der einen, einen Bogen in der anderen Hand hält. Zu ihren Füßen liegt ein pfeildurchbohrter Menschenkopf, der an einem Krokodil, ihrem Begleittier, lehnt. Der Text erläutert den Konnex der Figuren, bei dem das Krokodil nicht nur als Vertreter einer horrenden Fauna einzubringen sei, sondern noch mehr wegen seiner Bedeutung als Menschenfresser: „La lucerta, overo liguro sono animali fra gli alti molto notabili in quei paesi, perioche sono così grandi, & fieri, che devorano non soli li altri animali: ma gl’huomini ancora“.¹⁷⁶

Die Attribute visualisieren vornehmlich ein aus der Reiseliteratur übernommenes Stereotyp: Von Anfang an war der europäische Amerika-Diskurs von dem Versuch bestimmt, die Kenntnisnahme der nackten und naturverbundenen Ethnien, von denen Kolumbus und Vespucci berichteten, durch den Abgleich mit geläufigen Vorstellungen des ‚Wilden‘ und ‚Primitiven‘ dem eigenen Weltbild einzuebnen. Changierte die Vorstellung von den amerikanischen Indigenen zunächst zwischen dem antiken Mythem glückseliger Völker, der ebenfalls heidnisch-antiken Annahme monströser Mischwesen in der Peripherie der Welt sowie der biblischen Überlieferung von den Nachkommen von Noahs Sohn Ham und dem Motiv des Wilden Mannes aus mittelalterlichen Ständemodellen, so besiegelte das zunächst von Vespucci gefällte und im Verlauf des 16. Jahrhunderts von Jean de Lery und Hans Staden zwar differenzierte, aber dennoch bestätigte Verdikt über den vermeintlichen Kannibalismus in der Neuen Welt das Klischee vom grausamen Wilden.¹⁷⁷

Ripas Vorlagen sowie die bereits zuvor etablierten Attribute der einzelnen Personifikationen konnten bisweilen wahllos variiert werden, wobei lediglich die Vorrangstellung Europas jeweils durch die entsprechende Ausstattung mit Attributen wie Szepter, Krone, Erdkugel oder Hermelinpelz gewahrt bleibt: „In dieser Fülle verliert das einzelne Attribut an Bedeutung: es ist nicht mehr ikonographisch

¹⁷⁴ RIPA 1976, S. 359.

¹⁷⁵ Vgl. POESCHEL 1985, S. 106.

¹⁷⁶ RIPA 1976, S. 361.

¹⁷⁷ An keinem anderen Typus der Erdteil-Darstellung lässt sich die Ausprägung der Figur so stringent nachvollziehen wie am Bild der Amerika, vgl. FRÜBIS 1995, S. 17-31, FRÜBIS 2003, KOHL 2011, S. 204-206.

qualifizierend wie früher, sondern Teil eines Ensembles, das im ganzen die E.-Charakterisierung leistet. Der Versuch, alle Beigaben solcher Bilder als signifikante Attribute zu werten, würde nur zu einer regellosen Fülle von Überschneidungen führen.¹⁷⁸

Exemplarisch für diese Durchmischung von Attributen und den damit verbundenen imperialen Anspruch Europas ist ein Kupferstich von Joachim von Sandrart, der 1634 als Frontispiz für die von Matthäus Merian herausgegebene *Neuwe Archontologia Cosmica* des Johann Ludwig Gottfried veröffentlicht wurde (Abb. 19): Europa thront hier, mit Helm und Hermelinpelz ausgestattet, auf der Weltkugel und schwingt ein Banner mit der Inschrift „EVROPA“. Ihr zugeordnet sind zwei Putten, deren linker ein aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift „RELIGIO CHRISTIANA“, der rechte Äskulapstab und Fanfare der Fama als legitimierende Attribute der europäischen Weltherrschaft darreichen.

Unterhalb stehen auf einer bühnenhaften Sockelzone die Personifikationen Asiens und Amerikas, jene halb entblößt und mit Turban und Bogen ausgestattet, diese nackt bis auf einigen Federschmuck; als Begleittiere fungieren ein Löwe und ein Elefant. Zwischen ihnen sitzt die ebenfalls nackte, dunkelhäutige Afrika auf einem Krokodil. Inschriften auf dem Sockel weisen die Figuren aus, die durch ihre Blicke verbunden und in ihrer Unterordnung unter Europa noch einmal betont werden: Asien blickt hinab auf Afrika, diese hinauf zu Amerika, Amerika zu Europa.

Die Ikonographie der Erdteile hatte sich also im 17. Jahrhundert zu einem Bildprogramm entwickelt, das anhand einer Abstufung der zivilisatorischen Entwicklung die Vorherrschaft Europas in der Welt legitimierte; diese Abstufung erfolgte durch die Verteilung von Attributen, wobei jenseits der Herrschaftsinsignien und anderer Würdezeichen Europas eine Durchmischung von Motiven erfolgen konnte, die Fremdheit und Inferiorität andeuten. Es gilt nun aufzuzeigen, inwiefern das Kunstkammer-Ambiente von Jan van Kessels Allegorien diese Attribute versammelt.

¹⁷⁸ KÖLLMANN/WIRTH 1967, Sp. 1163.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Kunst der Kombinatorik: Die Bildkompartimente der Europa-Allegorie

Während das wohl von Rubens konzipierte Vorbild der *Allegorie des Gesichts* in allen wesentlichen Bereichen der dargestellten Sammlung mit dem Kerngedanken korrespondiert, die Bildkünste als Erkenntnismedien christlicher Moral zu zeigen, ergibt die Anordnung von vermeintlichen Kunstkammer-Objekten als Attribute der Herrscherin der Welt auf van Kessels Europa-Allegorie einen heterogenen Eindruck. Als wesentliche Methode der Darstellung erscheint die Kombination tradierter Motive aus der niederländischen Barock-Malerei sowie der Druckgraphik. Diese Methode bildet zugleich die Basis für die übrigen Allegorien sowie die mehrheitlich aus naturgeschichtlichen Publikationen übernommenen Tiermotive der Randgemälde.

Van Kessels Kunst der Kompilatorik ist zumindest indirekt von der barocken Künstlerbiographik verbürgt: In seinen 1724 veröffentlichten *Levens-Beschryvingen der nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen* berichtet Jacob Campo Weyerman über seinen Lehrer, Jans Sohn Ferdinand van Kessel, dass dieser für den polnischen König Jan Sobieski einen Zyklus von Erdteil-Allegorien nach dem Vorbild seines Vaters angefertigt habe; ein heute fragmentarisch im Kunsthistorischen Museum im Wien erhaltener Zyklus könnte mit diesen Bildern identisch sein.¹⁷⁹

Weyermann umreißt nicht nur den Motivbestand der Gemälde, sondern gibt auch Ferdinands Methode an, zunächst Skizzen seines Vaters zu verarbeiten, um dann Druckgraphiken heranzuziehen: „Op die voet malde hy insgelyks op vier groote kopere plaaten de vier gedeeltens der aarde, en op ieder konststuk verscheyde persoonnaagien der beyde sexen, alsmede eenige kindertjes; en hy schilderde een oneyndig tal vrugten, dieren, vogels, visschen als andere zeldzaamheeden, dewelke ieder deel voortteelde, op die vier konsttafereelen, waar toe hy zich voornaamelyk bediende van duyzende getêkende, en by zyn Vader *Jan van Kessel* uytvoeriglyk geschilderde modellen: en als hem iets ontbrak nam hy de Kruydboeken, der dieren, visschen en vogelbeschryvingen tot zyn behulp [...]“¹⁸⁰

Als Jans Schüler dürfte Ferdinand van Kessel auf die vom Vater erlernte Weise vorgegangen sein, als er den Erdteil-Zyklus malte; vor allem aber verdeutlicht Weyermanns Passus, dass die Kompilation von Bildmotiven eine geläufige, dem Publikum der Gemälde wohl auch bekannte Methode war.

Auf Jan van Kessels Münchner Europa-Allegorie entsprechen über die obligatorische Personifikation hinaus drei Sammlungskompartimente in nahezu redundanter Fülle den Vorgaben der Erdteile-Ikonographie, wie Ripa sie in der *Iconologia* beschrieben hatte: Die päpstlichen Macht-Insignien stehen für den einzig wahren Glauben, die Militaria gegenüber für die kriegstechnische

¹⁷⁹ Ferdinand van Kessels Zyklus zeigt dabei noch einmal die Variationsbreite des Formulars der Kunstkammer-Allegorie auf, denn statt mit der Präsentation von Malerei die Kunst zum Hauptthema der Europa-Allegorie zu erheben, setzte der Maler ein Habsburger Bildprogramm ein, offenbar um die Rolle seines Auftraggebers bei der Entsatzung von Wien zu verherrlichen, vgl. KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 102-105.

¹⁸⁰ WEYERMANN 1724, S. 293f.

Überlegenheit Europas, die Gemälde für den hohen Stand kultureller Erzeugnisse. Die Stauen der Rückwand differenzieren überdies die Verteilung der europäischen Territorien.

Bereits bei diesen Kompartimenten übernahm van Kessel zahlreiche Motive aus der Antwerpener Malertradition. So stammen die Fahne, die Trommeln, die Pistolentaschen sowie die vorderste Rüstung in der Gruppe der Kriegsgeräte aus einer Wachtstuben-Szene von David Teniers d.J. (Abb. 20). Diese zeigt eine Gruppe rauchender und spielender Soldaten in einem kellerartigen Gewölbe; eine weitere Gruppe hält sich im Hintergrund auf, wo soeben ein Soldat mit geschulterter Muskete den Raum verlässt. Die stillebenhafte Ansammlung von Rüstungen und Feldzeichen, die van Kessel kopierte, steht im linken Vordergrund vor einem Wandvorsprung. Teniers bediente mit diesem Gemälde ein modisches Genre des 17. Jahrhunderts, das vor allem in Holland beliebt war.¹⁸¹

Van Kessels Übernahme verdeutlicht, dass der Rang der dargestellten Objekte als Kunstkammerstücke in der Europa-Allegorie durchaus unterwandert werden konnte, denn Teniers hatte Gebrauchsgegenstände des militärischen Alltags ins Bild gesetzt; Waffen, Rüstungen und Feldzeichen, die in zeitgenössischen Sammlungen aufgenommen wurden, mussten jedoch den Kategorien einer Kuriosität entsprechen. Bei einem typischen Sammlungsstück handelte es sich in der Regel entweder um ein Objekt von besonders aufwendiger Technik oder ein Stück aus dem Besitz eines historischen Kriegshelden.¹⁸²

Scheinen die versammelten Papst-Insignien in der linken Bildhälfte als Sammlungsstücke diesen Anspruch ebenso selbstverständlich einzulösen, wie sie im Sinne der Erdteil-Ikonographie auf den christlichen Glauben anspielen, so wirft die Kombination von Tiara, Papst-Kreuz und Bibel mit einer Sanduhr und Seifenschale andere Fragen auf, denn die Verbindung der Insignien mit Vanitas-Symbolen, die im barocken Stilleben weit verbreitet waren, zielt offenkundig auf die Vergänglichkeit selbst der kirchlichen Macht ab: „Van Kessel [...] bezieht die päpstlichen Insignien in die Vergänglichkeit ein.“¹⁸³ Kontrastieren gewöhnlich barocke Vanitas-Stilleben das Vergänglichkeitsmotiv mit symbolischen Verweisen auf das christliche Heilsversprechen, so scheint der Glaube hier zumindest institutionell keinen Ausweg zu bieten. Ebenso sonderbar wie die Zusammenstellung von Papst-Insignien und Vanitas-Motiven ist die Erweiterung dieses Kompartiments um eine Kleinskulptur links neben der Sanduhr, die auf dem als „Knollenmann“ berühmt gewordenen Herkules-Kupferstich von Hendrick Goltzius basiert.¹⁸⁴

¹⁸¹ Vgl. KAT. MUS. NEUBURG 2005, S. 304.

¹⁸² Ein berühmtes Beispiel einer Rüstungssammlung ist die Heldenrüstkammer Ferdinands II. auf Schloss Ambras, deren Bestand von Ferdinands Sekretär Jakob Schrenck von Notzing inventarisiert und 1601 publiziert wurde, vgl. KAT. AUSST. WIEN 2001, S. 37f.

¹⁸³ RENGER/DENK 2002, S. 236.

¹⁸⁴ Diese Graphik Goltzius' wurde als Allegorie auf das besondere Staatsgefüge der holländischen Republik gedeutet; es ließe sich darüber spekulieren, ob van Kessels Allegorie durch die Kombination des „Knollenmanns“, der Papst-Insignien und der Vanitas-Motive eine verschlüsselte anti-katholische Aussage enthält; zu Goltzius' Graphik siehe KAT. AUSST. HAMBURG 2002, S. 86.

In den Bereich der Gemäldesammlung, von diesem jedoch durch die Auslagerung auf den Platz über dem Kamin abgetrennt, gehört das Gemälde einer Seelandschaft mit aufgewühltem Meer, das „an Bonaventura Peeters erinnert.“¹⁸⁵ In der Ikonographie der Galeriegemälde bezeichnet die Hängung über einem Kamin oder Schreibtisch in der Regel den Ehrenplatz für ein Meisterwerk; bei van Kessel nimmt das Bild hingegen kompositorisch den zweiten Rang hinter den Bildern im Zentrum ein. Als Meeresdarstellung scheint es primär einen Reflex auf die umgebenden Darstellungen von Meerestieren über dem Gebälk der Rückwand zu bilden; darüber hinaus mag es aber auch einen Hinweis auf die Seewege liefern, über die exotische Objekte, die Hauptthemen der übrigen Allegorien des Zyklus, nach Europa gelangten. Das Bild zeigt zwei Segelschiffe, die in stürmischen Wellen vor einem Eiland manövrieren, auf dem sich ein festungsartiger Architekturkomplex in die Höhe türmt. Auf einem vorspringenden Stück felsigen Landes im linken Vordergrund betrachten einige Figuren das Geschehen. Bonaventura Peeters malte mehrere derartiger Seestürme, wobei die Landstücke im Vordergrund durch Staffagen nackter, mit Federn geschmückter Figuren als süd-amerikanische Küsten ausgewiesen werden.¹⁸⁶ So könnte das Gemälde auf die europäischen Handelswege hinweisen und damit die Europa-Allegorie thematisch mit den Allegorien Asiens, Afrikas und Amerikas verbinden; zumindest aber auf die Herkunft der Meerestiere, die auf den umgebenden Gemälden dargestellt sind, und die zum üblichen Bestand frühneuzeitlicher Naturalienkabinette zählen.

Konrad Renger identifizierte die Statuen der Rück- und Seitenwände mit Personifikationen europäischer Reiche: „In den Wandnischen des Raumes stehen gekrönte Frauen mit Szepter und Schilden, wohl Personifikationen europäischer Königsreiche, die zweite von rechts verweist mit dem Lilienschild auf Frankreich. Die Frau links vom Kamin ist mit dem Reichsapfel ausgestattet und vertritt das Heilige Römische Reich.“¹⁸⁷

Diese Deutung einer in der Erdteil-Ikonographie ungewöhnlichen Differenzierung des geographischen Gebiets in Binnenreiche erhält durch den Vergleich mit einem Gemälde von Frans Francken d.J. an Gewicht, der überdies die Bedeutung der imperialen Europa als Herrscherin der Welt bekräftigt.¹⁸⁸

In den dreißiger Jahren des 17. Jahrhunderts malte Francken eine Allegorie auf die Abdankung Karls V. Als zentraler Bezugspunkt im Mittelgrund thront der Kaiser mit ausgebreiteten Händen unter einem Baldachin vor einer Rückwand, die links einen Ausblick auf landschaftlichen Hintergrund gewährt, rechts von einem Rundbogen durchbrochen ist. Von links tritt Ferdinand I., von rechts Philipp II. je mit Gefolge an Karl heran, den Vordergrund bildet hingegen eine Staffage mehrheitlich

¹⁸⁵ RENGER/DENK 2002, S. 235.

¹⁸⁶ Vgl. KAT. AUSST. BOSTON 1993, S. 478.

¹⁸⁷ RENGER/DENK 2002, S. 235.

¹⁸⁸ Zur Ausformung der imperialen Europa als grundlegender Typus in der Ikonographie der Erdteile siehe POESCHEL 2004.

mythologischer und allegorischer Figuren, deren Aufwartung Karl in einer Pyramidalkomposition zukommt. Mit Tritonen und Nereiden auf der linken und den Personifikationen Asiens, Afrikas und Amerikas wird dabei nicht nur auf die weltweite Erstreckung des Habsburger Reichs hingewiesen, sondern auch Karls Devise „PLVS VLTRA“ entsprochen, die auf einem an einer Säule des Herkules befestigten Banner auch in das Gemälde eingeschrieben ist.¹⁸⁹

Von besonderer Bedeutung ist die Verteilung der Erdteil-Personifikationen: Während die Verkörperungen der außereuropäischen Welt Karl kniend huldigen und ihm ihre spezifischen Schätze anbieten – alle drei Figuren tragen Schmuckkästchen, die mit Preziosen gefüllt sind –, bleibt die bekrönte Europa ihnen übergeordnet und blickt, Schwert und Reichsapfel haltend, den Betrachter an. Ihr beigestellt sind vier weitere weibliche Figuren in fürstlichen Gewändern und Kronen, die als Bannerträgerinnen „die Wappen der 17 niederländischen Provinzen und der spanischen und italienischen Besitzungen tragen.“¹⁹⁰

Sind damit zwar nur die Habsburger Besitzungen Europa untergeordnet, so belegt Franckens Gemälde doch, dass die Differenzierung Europas in der Erdteil-Darstellung des flämischen Barock schon vor van Kessels Bildern ausgeprägt war. Ebenso zeigt das Bild die Subordination Asiens, Afrikas und Amerikas auf, deren Funktion in der Allegorie auf das Verfügbarmachen von Reichtümern reduziert bleibt.

Weder den Standards zeitgenössischer Sammlungen noch den Vorgaben der Erdteil-Ikonographie entsprechen die Objekte, die im linken Vordergrund von van Kessels Europa-Allegorie ausgebreitet sind. Das halb verdeckte Bild am linken Rand nimmt mit den Mandragora-Figuren zumindest noch einen Bereich der Naturaliensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts auf, da die dargestellten Alraunenwurzeln wegen ihrer Ähnlichkeit mit menschlichen Körpern als Beleg für ein freies Formenspiel der Natur gehalten werden konnten.¹⁹¹ Überdies wurden diesen Wurzeln magische Kräfte zugeschrieben;¹⁹² das direkte Vorbild für van Kessels Darstellung scheinen dementsprechend einige Hexenszenen von Frans Francken d.J. zu sein, auf denen die Wurzeln wiederholt im Zusammenhang mit schwarzmagischen Praktiken zu sehen sind, so auf einem Gemälde im Kunsthistorischen Museum, Wien, auf dem die von van Kessel links dargestellte Figur im linken Vordergrund aus dem Boden zu wachsen scheint.¹⁹³

¹⁸⁹ Francken nutzte eine weitgehend deckungsgleiche Komposition zu einer Allegorie *Die Welt huldigt Apoll*, in der der politische Gehalt der Abdankung jedoch vor einer Huldigung der Künste zurückweicht, vgl. HÄRTING 1989, S. 349 (Kat. Nr. 377).

¹⁹⁰ HÄRTING 1989, S. 343.

¹⁹¹ Die Beschreibung von Alraunen findet sich bereits in Kräuterbüchern des 16. Jahrhunderts, wo allerdings auch schon vor den mit Alraunenmännlein getriebenen Betrügereien gewarnt wird, KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 60-62.

¹⁹² Konrad Renger sieht in einer Darstellung von Kessels, auf der ein Affe eine Mandragora betrachtet, eine Absage des Künstlers an diesen Aberglauben, vgl. RENGER/DENK 2002, S. 236.

¹⁹³ Vgl. HÄRTING 1989, S. 360.

Insbesondere das Ensemble aus einem Tric Trac-Brett, auf dem Spielkarten, Weingläser und eine Malerpalette lose verstreut liegen und an dem ein Jeu de Paume-Schläger lehnt, kann weder auf die typischen Bestände zeitgenössischer Kunstkammern noch auf die Erdteil-Ikonographie verweisen; zwar konnten Spielbretter zu den Beständen frühneuzeitlicher Kunstkammern zählen, jedoch nur unter derselben Prämisse der Kuriosität wie Kriegsgerät; in der Kunstkammer Ferdinands II. auf Schloss Ambras befand sich etwa ein vollständig aus Glasstäbchen angefertigtes Schachbrett, das allerdings wohl wegen der hochverfeinerten Verarbeitung des Materials in die Sammlung aufgenommen worden sein dürfte.¹⁹⁴ Tatsächlich legt die ikonographische Geschichte des Spielbretts eher einen Zusammenhang mit Leichtsinn und Müßigkeit nahe als mit den Hoheitszeichen der imperialen Europa.

Sowohl Norbert Schneider als auch Konrad Renger führten das gesamte Ensemble auf ein im 17. Jahrhundert verbreitetes Emblem von Roemer Visscher von 1614 zurück, das unter dem Lemma „Pessima placent pluribus“ einen Trinker neben Spielutensilien zeigt.¹⁹⁵ Gerade das Motiv des Spielbretts kann dabei als Symbol von Lasterhaftigkeit noch weiter verfolgt werden: In nächster Nähe zu Spielkarten und einem Tisch mit Weingläsern ist es bereits im vorderen rechten Bildrand von Pieter Breughels berühmtem *Triumph des Todes* zu sehen;¹⁹⁶ eine eher humoristische Wendung gab abermals Frans Francken d.J. dem Motiv in einer Affenszene, in der fünf Affen mit höchst menschlichem Minenspiel um ein Tric Trac-Brett versammelt sind: „Spiel um Geld und Weingenuß sind flüchtige Freuden triebhafter Menschen...“¹⁹⁷

Beinahe scheint es also, als sollte mit der Objektansammlung im Vordergrund ein negatives Gegenbild zur wissenschaftlichen Beschäftigung mit Kunst im Zentrum der Allegorie angelegt werden. Damit würde die Europa-Allegorie vage der *Allegorie des Gesichts* mit ihrer Konfrontation von Beispielen des Sehens im Guten und im Bösen entsprechen. Diesem Eindruck widersprechen jedoch zwei Motive, die mit den ikonographischen Verweisen auf Lasterhaftigkeit kaum in Einklang zu bringen sind: Zum einen steht links neben dem Spielbrett die gewichtige Plinius-Ausgabe. Die *Historia Naturalis* von Plinius kann in ihrer grundlegenden Bedeutung für die frühneuzeitliche Naturkunde kaum überschätzt werden; überdies bildet das Buch als Auseinandersetzung mit der Natur ein Pendant zur Betrachtung der Gemälde im Bildzentrum. Ebenso wenig scheint die Malerpalette in den Kontext von Müßiggang zu gehören, verweist sie doch auf die technischen Bedingungen für die Entstehung der Gemälde und – auf einer Meta-Ebene – des gesamten Zyklus.

¹⁹⁴ KAT. AUSST. WIEN 2001, S. 84.

¹⁹⁵ SCHNEIDER 1989, S. 159, RENGER/DENK 2002, S. 235.

¹⁹⁶ Auf diesem Gemälde scheinen die Utensilien für einen liederlichen Zeitvertreib eine von vielen drastischen Situationen zu umreißen, in denen der Tod die Menschen ereilen mag, vgl. ROBERTS-JONES 1997, S. 98-104.

¹⁹⁷ HÄRTING 1989, S. 72.

Auch dieses Motiv hat van Kessel im Übrigen exakt aus der zeitgenössischen Antwerpener Malerei übernommen; es begegnet in einem 1663 entstandenen Prunkstilleben von Pieter Boel, wo die Palette neben einer Fülle kostbarer Gegenstände der durch einen bekränzten Schädel symbolisierten Vanitas unterliegt. Aus diesem Kontext könnte sich eine Deutung des Motivs bei van Kessel ergeben, dass – analog zu den Papst-Insignien unter der Sanduhr – alle irdischen Dinge nichtig sind und das Heil nur in der Erkenntnis ihrer Zeichenhaftigkeit für die unermessliche Weisheit Gottes liegt, wie sie anhand der Bildbetrachtung im Zentrum vorgeführt wird.

Diese Interpretation erhält weiteres Gewicht, da van Kessel auch die übrigen im Vordergrund verstreuten Objekte einer Vanitas-Allegorie entnommen zu haben scheint, die Jan Breughel d.J. um 1650 gemalt hat.¹⁹⁸ Das Bild zeigt ebenfalls eine Kunstkammer-Allegorie in einem einer Loggia ähnelnden Raum. Der im linken Zentrum sitzenden Personifikation der Vergänglichkeit assistiert ein Seifenblasen blasender Genius. Ein weiterer Genius hält den Blicken im linken Vordergrund ein Christus-Bild entgegen, das als Gegengewicht zu der umfangreichen Objektstaffage zu wirken scheint, in der die irdischen, der Vergänglichkeit anheimfallenden Objekte aufgereiht sind. Unter diesen befinden sich über die von van Kessel übernommenen Münzen, die Schatulle sowie den Geldbeutel hinaus auch ein Spielbrett nebst Jeu de Paume-Schlägern sowie am rechten Bildrand Rüstungen und eine Standarte.¹⁹⁹

So sehr diese Komposition aber van Kessels Europa-Allegorie ähnelt, bleiben an der Deutung von van Kessels Bild als Verbindung von Europa- und Vanitas-Allegorie doch Zweifel bestehen; die Hinweise auf die Vergänglichkeit sind im Vergleich zu Breughels Gemälde zu undeutlich gesetzt und müssten überdies dem grundlegenden Gedanken der Erdteil-Ikonographie widersprechen, Europa als erstrangigen unter den Erdteilen darzustellen.

Die Schwierigkeit einer Deutung der Europa-Allegorie zwischen Vanitas und Erdteil-Ikonographie verschärft sich noch durch den Vergleich mit einer weiteren Darstellung Europas, die Jan van Kessel 1665/67 mit Erasmus Quellinus malte (Abb. 21). Das Bild zeigt das oval gerahmte Grisaille-Gemälde einer weiblichen Figur mit Herrschaftsinsignien in einer mit verschiedensten Objekten behangenen Girlande vor dunklem Hintergrund; dieses Arrangement scheint an eine Holzleiste am oberen Bildrahmen aufgehängt zu sein, wohingegen unten eine nach hinten ragende Fläche das Bild wie ein Tischbrett abschließt, auf der weitere Gegenstände verteilt sind. Diese räumliche Organisation ähnelt spanischen Bodegons ebenso wie die scheinbare Hängung der Girlande einen *trompe-l'oeil*-Effekt bewirkt.

Die Deutungen der Grisaille-Figur differieren: Wegen der typisch mariologischen Komposition eines Frauenbildnisses in einer Girlande interpretierte Konrad Renger die Figur als *Maria Regina Coeli*,

¹⁹⁸ RENGER/DENK 2002, S. 236.

¹⁹⁹ Zur Einordnung dieses Gemäldes ins Werk Jan Breughels d.J. sowie einiger Variationen desselben Themas siehe ERTZ 1984, S. 68-70, 399, 400.

umgeben von Vanitas-Motiven.²⁰⁰ Wolfgang Prohaska folgte hingegen der Deutung Jean-Pierre De Bruyns, wonach es sich um eine Personifikation Europas handle. Beide begründeten dies mit dem Verweis auf die Objektstaffage, die Jan van Kessel auch in seinen Europa-Allegorien einsetzte.²⁰¹ Diese Interpretation ist zweifellos die richtige, denn es gibt ein Pendant-Gemälde in der Pinacotheca des Castello Sforzesco in Mailand, das im selben Kompositionsschema eine Allegorie Asiens zeigt.²⁰² Tatsächlich liefert diese Europa-Allegorie ein weiteres Beispiel für van Kessels Kunst der Kombinatorik, denn beinahe alle Objekte gleichen ihren Pendants in der etwa zeitgleich entstandenen Münchner Allegorie, ergeben hier jedoch durch ihre Neupositionierung einen anderen ikonographischen Zusammenhang. An oberster Stelle, in der Mitte der Girlande und über den Holzbalken ragend, befindet sich ein auf dem Münchner Bild zwar nicht eingesetztes Kruzifix, dem aber die dort vertretenen Papstinsignien zugeordnet sind: Auf einem vorgelagerten, roten Samtkissen sind die Tiara, der Kardinalshut und der Helm abgelegt, außerdem die Schlüssel Petri und die Bulle. Papstkreuz und Schwert kreuzen sich dahinter, die auf der zweisprachigen Titelseite aufgeschlagene Bibel lehnt vor dem Kruzifix. Hinzu kommt hier ein Kelch mit Hostie als Zeichen der Eucharistie links des Kreuzes, dem rechts die Sanduhr mit Seifenblasen gegenübersteht.

Die fallenden Stränge der Girlande sind jedoch mit Objekten verknüpft, die auf dem Münchner Bild nicht vorkommen: Links bilden Musikinstrumente sowie ein Notenbuch eine eigene Abteilung der Allegorie. Ihnen stehen rechts Objekte der bildenden Kunst gegenüber, wobei ein Torso, eine Büste und mehrere Zeichnungen nebst Hammer, Zollstock und Meißel sowie ein aufgeschlagenes Exemplar von Cornelis de Bies *Het Gulden Cabinet* sowohl auf die praktischen als auch theoretischen Aspekte künstlerischer Produktion verweisen.

Auf dem Boden folgt schließlich das Spielbrett in derselben Objektkombination wie auf der Münchener Allegorie, also erweitert um Palette und Malstock sowie Karten und Jeu de Paume-Schläger, daran angrenzend Weingläser und eine Korbflasche nebst einem Römer mit geschälten Zitronen. Rechts schließt dieselbe Gruppe aus Standarte, Schild, Trommeln, Pistolentaschen und Rüstung wie auf dem Münchner Bild das Gemälde ab; ihr sind wie dort ein Himmelsglobus sowie ein aufgeschlagenes Buch mit Insektendarstellungen und der Inschrift PELEGRINES SONT... zugeordnet. Selbst im Vergleich zur Münchner Allegorie bleibt diese Komposition besonders heterogen und sogar paradox. Die Schwierigkeit der Deutung setzt schon mit dem kompositorisch übergeordneten Thema der Heilsgeschichte ein: Zwar verweist das Kruzifix, dessen Querbalken vom rahmenden gemalten Holzbalken wiederholt wird, auf die Erlösertat Christi und der zugeordnete Kelch auf die Eucharistie als symbolische Bekräftigung des Glaubens an die Heilsgeschichte. Diesen Zusammenhang kontrastiert jedoch das Stundenglas als kompositorisches Pendant des Kelchs, das hier nicht mehr

²⁰⁰ KAT.AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 144f.

²⁰¹ KAT.AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 344.

²⁰² ERTZ 2012, S. 358, Nr. 624.

nur als Mahnung verstanden werden kann, dass auch die päpstliche Herrschaft auf Erden der Vergänglichkeit bestimmt ist.²⁰³ Allenfalls könnte die Sanduhr mit den darüber schwebenden Seifenblasen als Pendant zum Kelch mit darüber schwebender Hostie die Überwindung der Sterblichkeit durch die Auferstehung Christi andeuten, womit eine für das flämische Stilleben nicht unübliche Gegenüberstellung von Eucharistie und Vanitas erfolgte; Jan Davidsz. de Heem etwa setzte den Messkelch mehrmals ins Zentrum von Stilleben mit Girlanden, die van Kessels Komposition ähnlich sind.²⁰⁴

Sollte es sich bei van Kessels Gemälde aber um eine Vergänglichkeitsmahnung handeln, so fiel das Bild als Europa-Allegorie pessimistisch aus, schließlich wären sämtliche Attribute, die Europas Vorrangstellung in der Welt bekräftigen sollen, dadurch dem Verfall preisgegeben. Das Asien-Pendant dieser Erdteil-Serie weist eine solche Disposition nicht auf, hier bilden Kriegsgerät und Kunstobjekte die Spitze der Komposition.

Weder zum eucharistischen noch zum Vergänglichkeitsthema wollen überdies die witzig gestalteten Attribute der Bildkunst an der rechten Hälfte der Girlande passen. Wie in einem Quodlibet sind hier eine Männerbüste, die rot grundierte Zeichnung eines Männerporträts, eine Brille, ein Torso in Rückenansicht, Hammer, Zollstock und Meißel, darunter Grabstichel, das aufgeschlagene *Gulden Cabinet* und schließlich zwei blau grundierte Zeichnungen an einander gehängt, von denen die vordere ebenfalls ein Männerbildnis zeigt. Palette, Pinsel und Malstock sind hingegen in den Vordergrund in den Bereich des Spielbretts ausgelagert. Die Repräsentation der Malerei erfolgt hier jedoch statt als Verweis auf die dem Medium inhärente Erkenntniskraft mit humoriger Bezugnahme auf den Betrachter, so wenn diesem die aufgehängte Büste verschmitzt zulächelt und zugleich ihr kompositorisches Äquivalent im Hintern des Torsos findet. Bei der Büste dürfte es sich im Übrigen um ein Porträt des Erasmus Quellinus handeln, der auch die Europa-Figur im Zentrum gemalt hat.²⁰⁵ Der Kupferstich im aufgeschlagenen *Gulden Cabinet* zeigt hingegen den Sammler Antoon van Leyen,²⁰⁶ wiewohl das zurückfallende Kinn und die insgesamt jugendliche Erscheinung des Porträtierten nicht mit van Leyens Bildnis im *Gulden Cabinet* übereinstimmen. Dieses ist jedoch das einzige Porträt in De Bies Buch, das als Brustbild vor einer Säule und einem Torbogen kompositorisch zum Zitat in van Kessels Allegorie passt. Zudem ist der originale Kupferstich als Komposition Erasmus Quellinus' ausgewiesen („E. Quellinus pinxit“).²⁰⁷ Die Beischrift weist van Leyen als großen Liebhaber der Kunst – „Grand amateur des artes, peintures, etc.“ – aus, womit ein Motto für die umgebenden

²⁰³ RENGER/DENK 2002, S. 236.

²⁰⁴ KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 338.

²⁰⁵ BRUYN 1988, S. 214, KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 344.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ DE BIE 1662, S. 9.

Objekte gegeben scheint. Wolfgang Prohaska erwog, in van der Leyen den möglichen Auftraggeber des Gemäldes zu sehen.²⁰⁸

Im Zusammenhang mit der ironischen Platzierung des Quellinus-Gemäldes mag denn auch die Auslagerung der Malutensilien in den Bereich des eiteln Zeitvertreiß von Tric Trac, Kartenspiel und Weingenuss eine neue Deutungsmöglichkeit anbieten: Dass die Maler dem Leichtsinn durchaus nicht abgetan sind. Damit wäre ein scherzhaftes Gegenbild gerade zu jenem strengen Bild der Maler als distinguierte Geistesadlige gegeben, das die Porträts des *Gulden Cabinet* suggerieren.

Gleichwohl will auch diese Europa-Allegorie kein stimmiges Bild ergeben. Das übergeordnete Thema von Vanitas und Eucharistie ergeben im Zusammenhang mit der imperialen Europa-Ikonographie ebenso wenig Sinn wie die frivole Selbstdarstellung der Maler gegenüber beiden Themenkomplexen. Die Deutung bleibt widersprüchlich: „Ob diese dualistische Sicht [der Vergänglichkeit über Europa] gut vereinbar ist mit den so deutlich ins Detail gehenden, liebevoll geschilderten, auch witzigen Präsentationen der Künstler, den Anspielungen auf lebende Personen und gegenwärtige Ereignisse, ob man überhaupt eine widerspruchsfreie Interpretation dieses vielleicht auch schon das Genus des Girlandenbildes ironisierenden Gemäldes liefern können, [...] mag hier offen bleiben.“²⁰⁹

Es bleibt also festzuhalten, dass van Kessels Münchner Europa-Allegorie ebenso wie jene aus Privatbesitz zahlreiche, mehrheitlich aus dem Repertoire der niederländischen Barockmalerei sowie der Druckgraphik kompilierte Motive zu einem insgesamt heterogenen Ganzen vereint; im Gegensatz zu vorbildhaft wirkenden Gemälden wie der *Allegorie des Gesichts* von Rubens und Jan Breughel d.Ä., aber auch der Vanitas-Allegorie von Jan Breughel d.J. bilden die umgebenden Bildkompartimente keine stringente Korrespondenz mit dem thematischen Nukleus der zentralen Figurenkonstellation. Insbesondere der Anspruch der Erdteil-Ikonographie, Europa als Herrscherin der Welt darzustellen, wird durch Vanitas-Verweise konterkariert.

²⁰⁸ KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 344.

²⁰⁹ KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 344.

Die Allegorien Asiens, Afrikas und Amerikas

Asien

Die Asien-Allegorie zeigt die sitzende Personifikation des Erdteils im rechten Bereich einer Terrasse, auf der im linken und rechten Vordergrund zahlreiche Kunstobjekte verteilt sind. Die Terrasse wird durch eine zwei Drittel der Bildbreite ausfüllende Rückwand vom Hintergrund getrennt, in der rechts zwei Statuen in Nischen stehen und links ein Torbogen Zugang zu einem von mehreren Figuren belebten Pavillon verschafft, in dem auf einer Balustrade zwischen Säulen mit Rankenornamenten weitere Stauen aufgestellt sind. Links führt eine Balustrade in eine Parkanlage hinab, in der eine weitere Figurenstaffage verteilt ist; im Hintergrund der Anlage liegt Jerusalem.

Die Asien-Personifikation trägt ein gelbes Kleid unter einem blauen Überwurf mit Haube. Sie hat ihren Kopf zu einem rechts neben ihr stehenden, männlichen Begleiter gehoben und die Arme zu einem umfassenden Gestus ausgebreitet, wie auf die sie umgebenden Reichtümer hinzuweisen. In der linken Hand hält sie einen Zweig. Der Assistent, gekleidet in ein rotes Gewand mit einem blau-golden gestreiften Überwurf und mit Turban auf dem Haupt, hält den Blick der Personifikation. In stolzer Geste hat er den rechten Arm in die Hüfte gestemmt und hält in der linken Hand ein Zepter mit Halbmond an der Spitze. Zwei Knaben links hinter der Asien-Figur vervollständigen die vordere Figurenkonstellation; sie sind mit der Betrachtung eines Rauchfassers beschäftigt.

Die Schätze im Vordergrund sind auf zwei Kompartimente links und rechts konzentriert. Links bilden zwei mit detaillierten Goldschmiedearbeiten verzierte Gefäße, eine geöffnete Schatulle voller Kleinodien, ein mit Pfeilen gefüllter, goldbestickter Köcher sowie ein Turban ein stillebenhaftes Ensemble auf einem mit grüner, bestickter Decke gedeckten Tisch, an dem vorne überdies ein zusammengerollter Teppich sowie ein Krummschwert lehnen. Daran schließen ein nach vorne geöffnetes Kästchen, um das vier Kleinskulpturen verteilt sind, sowie zwei Gemälde mit Insekten auf neutralem Grund bzw. vor einer Landschaft an. Dahinter steht ein oktogonales Gefäß, in dem ein Helm und Pfeile liegen und an das ein Kris, ein indischer Flammendolch, gelehnt ist. Rechts daneben liegen eine Pistole, an deren Lauf ein Beil befestigt ist, sowie zwei chinesische Schriftstücke. Diesem Bildbereich ist zudem eine Buddha-Statue links vor der Rückwand hinzuzurechnen.

Das rechte Kompartiment dieser Sammlung besteht aus einem weiteren Bild von schautafelartig verteilten Insekten, das an einen Stuhl gelehnt ist; auf diesem steht ein aufgeschlagener Koran, vor den ein Teppich drapiert ist. Rechts dahinter schließt ein großformatiges Gemälde den Bereich zum Bildrand hin ab, auf dem verschiedene Vögel in einer Landschaft zu sehen sind. Links befindet sich zu Asiens Füßen eine weitere geöffnete Schatulle, vor der Raupen und Seidenspinner kriechen.

Die Rückwand wird durch Kompositpilaster mit reliefartigen, an Tropaia erinnernden Ornamenten gegliedert. Über den beiden von steinernen Girlanden bekränzten Nischen mit Statuen befinden sich zwei Gemälde mit ostasiatischen Szenen. Besonders auffällig ist zudem die Figur eines Mannes in

Samurai-Rüstung unterhalb des Bogens, in dem einige Schuhe, ein Flaschenkürbis sowie ein breiter Fächer den Hintergrund vom Bereich der Prachtentfaltung im Vordergrund trennen.

Das Gemälde bildet insbesondere durch die Positionierung der Personifikation in der rechten Bildhälfte ein kompositorisches Pendant zur Europa-Allegorie; wie diese integriert es traditionelle Elemente der Erdteil-Ikonographie in ein Kunstkammer-Ambiente. Dabei entsprechen zunächst die kostbaren Gewänder der Personifikation und ihres Assistenten Ripas Anforderung, Asien in teuren Kleidern als Hinweis auf den Reichtum des Kontinents darzustellen: „L’habito ricco d’oro, & di gioie contesto, dimostra non solo la copia grande che hà di esse questa felicissima parte del mondo, ma anco il costume delle genti...“²¹⁰

Der Schmuck, den die Personifikation Ripa zufolge zu tragen habe, ist hingegen auf die Schatullen im Vordergrund verteilt.²¹¹ Zu den traditionellen Attributen Asiens zählen überdies der Zweig in der Hand der Personifikation sowie das Rauchfass, mit dem die Kinderfiguren sich beschäftigen; sie zeigen nach Ripa den natürlichen Reichtum des klimatisch besonders begünstigten Erdteils auf: „Tien con la destra mano i rami di diversi aromati, perioche è l’Asia die essi cosi seconda, che liberalmente gli distribuisce a tutte l’altre regioni. Il fulmigante incensiero, dimostra li soavi, & odoriseri liquori, gomme, & spetie che producono diuerse Prouinceie de l’Asia...“²¹²

Ein in der *Iconologia* nicht genannter, jedoch bereits etwa von den Erdteil-Allegorien, die Adriaen Collaert nach Vorlagen von Marten de Vos stach, etablierter Aspekt der Asien-Ikonographie besteht überdies in der Betonung einer durchaus militanten, fremden Religion, als deren schriftlicher Ausweis auf van Kessels Gemälde der aufgeschlagene Koran zu sehen ist.²¹³ Es ist bemerkenswert, dass es sich bei diesem Buch um eine in Europa erschienene, lateinische Übersetzung handelt, die den Koran als Gesetz des „Pseudopropheta“ Mohammed bezeichnet.²¹⁴ Das Buch bildet ein kompositorisches Pendant zur aufgeschlagenen Bibel der Europa-Allegorie und bekräftigt damit indirekt die Überlegenheit des christlichen Glaubens als einzig wahrer Religion, wie Ripa sie durch Attribute der Europa ausweisen ließ.²¹⁵ Zugleich ist damit ein Hinweis auf den eurozentrischen Blick der Allegorie gegeben, deren Anliegen offenkundig nicht darin bestand, durch die Zusammenstellung der zahlreichen, präzise gemalten exotischen Objekte als ‚authentisches‘ Bild der asiatischen Kulturen zu überzeugen, sondern einen letztlich unterlegenen Gegenentwurf zur allegorischen Darstellung Europas zu bieten.

²¹⁰ RIPA 1976, S. 357.

²¹¹ Vgl. RIPA 1976, S. 357.

²¹² RIPA 1976, S. 358.

²¹³ Zu Collaerts Asien-Darstellung vgl. POESCHEL 1985, S. 76.

²¹⁴ Die Inschrift auf der aufgeschlagenen Titelseite lautet: „ALKORAN Sive Lex Turcarum Ex Sarracenorum A MAHOMETE Pseudopropheta Corrasa Impres ... Anv ... Noviter Ex ARABICA. Lingua In Latinam Trad ...“, RINGER/DENK 2002, S. 237.

²¹⁵ RIPA 1976, S. 356.

Der Aspekt der Streitbarkeit erfährt eine bildliche Umsetzung durch die zahlreichen, im Vordergrund verteilten Waffen. Diese werden auch auf die Figur des männlichen Assistenten übertragen, hinter dem ein Krummschwert, die traditionelle Nahkampfwaffe der Sarazenen und Osmanen, gerahmt von seinem Oberkörper und linken Arm, an der Wand lehnt. Damit ist zugleich ein Bezug auf das Osmanische Reich hergestellt, da das Halbmond-Zepter in der linken Hand des Mannes mit dem Knauf auf das Schwert weist. Zugleich weitet die enge Verbindung von Zepter, Schwert und Koran die Entsprechung mit der Europa-Allegorie über die Bibel hinaus auf das Schwert aus, das der Bibel vorgelagert ist.

Weit über den üblichen Kontext der Asien-Ikonographie geht jedoch die Einbindung von Attributen hinaus, die auf den fernöstlichen Kulturraum verweisen und auf van Kessels Allegorie zu einer kaum mehr differenzierbaren Einheit mit den Objekten des Nahen Ostens verschmelzen. Diese Vermischung beginnt mit der Erweiterung der von Ripa empfohlenen Zeichen für den natürlichen Reichtum Asiens um die Seidenspinner und Raupen, die zu Füßen der Personifikation auf die Herstellung von Seide in China hindeuten.²¹⁶

Auch der Bereich der Kriegskunst wird auf Objekte aus Indien und Japan ausgedehnt, so durch den Kris und – besonders auffällig – den Mann in Samurai-Rüstung im Bogen. Objekte aus Asien, wie sie van Kessel in dieser Allegorie darstellte, wurden über die portugiesischen und holländischen Handelsrouten nach Europa importiert und in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts gesammelt; ein dem Kris im linken Vordergrund vergleichbarer Dolch mit figurativem Knauf aus Rhinozeroshorn, gefertigt im 16. Jahrhundert in Malaysia, Ceylon oder Cochin, befand sich etwa im Besitz Erzherzog Maximilians III.²¹⁷ Ein indo-portugiesischer Flaschenkürbis, wie er im rückwärtigen Bogen liegt, hat sich ebenso aus der Kunstkammer Ferdinands II. auf Schloss Ambras erhalten wie mehrere Fächer aus Siam, die dem Fächer neben dem Kürbis ähneln.²¹⁸ Eine besondere Seltenheit stellt die Samurai-Rüstung dar, die van Kessel nach dem Vorbild einer von zwei Rüstungen gemalt zu haben scheint, die Ende des 16. Jahrhunderts als diplomatische Aufwartung an Erzherzog Ernst von Österreich, damals Statthalter der Südlichen Niederlande, gesendet wurden, und während des 17. Jahrhunderts scheinbar in Brüssel verblieben sind.²¹⁹ Im Gegensatz zur Europa-Allegorie zeigt die Asien-Allegorie also hauptsächlich Objekte, die als exotische Kuriositäten den Ansprüchen zeitgenössischer Sammlungen tatsächlich genügten. Eine Besonderheit stellt im Übrigen das Schriftstück im linken Vordergrund dar, das Konrad Renger als Regierungsdevise Chung Chans identifizierte;²²⁰ das Schriftstück scheint ein Pendant zur Papstbulle der Europa-Allegorie zu bilden.

²¹⁶ RENGER/DENK 2002, S. 237.

²¹⁷ KAT. AUSST. WIEN 2000, S. 252.

²¹⁸ KAT. AUSST. WIEN 2000, S. 253.

²¹⁹ Vgl. PFAFFENBICHLER 1999.

²²⁰ RENGER/DENK 2002, S. 237.

In den Zusammenhang der Ausdehnung der Asien-Ikonographie auf den fernöstlichen Bereich gehören auch die Statuen in den Nischen der Rückwand; die Vorlage für die linke konnte van Kessel der *Gezantschap der Neêrlandsche Oost-Indische Compagnie aan den grootem Tartarischen Cham* entnehmen, einem 1665 erschienen Reisebericht über eine diplomatische Delegation von Batavia an den Hof in Peking von Joan Nieuhof.²²¹ Nieuhof war zur Dokumentation der Reise von der Ost-Indischen Kompanie angestellt worden und hielt seine Eindrücke in einem umfangreichen Manuskript sowie einem Konvolut von Zeichnungen fest, die nach Nieuhofs Rückkehr nach Europa von dem Amsterdamer Verleger Jacob Meurs als mit über 150 Kupferstichen ausgestattetes Buch veröffentlicht wurden. Das Buch besteht aus zwei Teilen, deren erster Nieuhofs Reise beschreibt, während der zweite den Versuch einer enzyklopädischen Abhandlung zu Geschichte, Kultur und Natur Chinas darstellt. Als einer der frühesten Augenzeugenberichte über China zählte das Buch zu den großen Erfolgspublikationen des 17. Jahrhunderts und wurde kurz nach Erscheinen bereits in französischen, englischen und deutschen Übersetzungen aufgelegt.²²²

Die Vorlage für die linke Statue von van Kessels Asien-Allegorie besteht in einer Darstellung der Gesandtschaft des indischen Groß-Moguls an den Kaiser in Peking (Abb. 22). Der Kupferstich zeigt drei Figuren in prachtvollem Ornat im Vordergrund eines chinesischen Hofes; zwei die gesamte Höhe ausfüllende Männer sind mittig und rechts an den äußersten Bildrand herangeholt, so dass die Details ihrer Bekleidung präzise studiert werden können; ein Knabe steht links dahinter, dem als Diener hauptsächlich die Aufgabe zukommt, den Delegierten bei Bedarf einen Sonnenschirm über die Köpfe zu halten. Nieuhofs Bericht liefert ein farbiges Bild des Dargestellten: „Der Mogolische Gesandte [...] war bekleidet mit einem prächtigen seydenen Rock / welcher blau von Colör / und überall mit güldenen Drachen und anderem Ungezieffer dermassen gestickt / daß er gar steiff von Golde anzusehen: er hing ihm bald auff die Füße / war weit umb den Leib / und mit einer seydenen Binde umgürtet / daran zierliche und thewbahre Quäste hingen. An den Beinen hatte der Gesandte feine artige Stieffel / von gelben Türckischem Leder; und auff dem Häupte einen schönen Tulband oder HauptBund / mit allerhand Farben gezieret.“²²³

Friderike Ulrichs führte diese Bekleidung auf den islamischen Einfluss auf Indien im 16. und 17. Jahrhundert zurück: „Die Gesandten des Mogul-Reiches (im Kupferstich *Mogolsche gezant*) sind mit Turbanen und reich bedruckten Gewändern im persischen Stil bekleidet, da mit der islamischen Kultur der Mogule arabische und persische Einflüsse nach Indien gelangt waren.“²²⁴

Als Vorlagenmaterial ist *Het Gezantschap* für die Gemälde van Kessels umso bedeutungsvoller, als die Wirklichkeitsnähe der Bilder und Texte in Vorwort und Einleitung weit über den Allgemeinplatz einer

²²¹ RENGER/DENK 2002, S. 237. Zu Nieuhof siehe auch ULRICHS 2003, KAT. AUSST. MÜNCHEN 2009, S. 252-254.

²²² ODELL 2001, S. 225-228.

²²³ NIEUHOF 1666, S. 189f.

²²⁴ ULRICHS 2003, S. 79.

„naer het leven“ entstandenen Schilderung hinausgehend betont wird; Hendrick Nieuhoff, der das Buch seines Bruders für van Meurs herausgab, gab als wesentliches Movers der Publikation die Absicht an, die zahlreichen überkommenen „Fabeln und Märlein“ über China zu falsifizieren.²²⁵

Van Kessel adaptierte die Kupferstichvorlage des Mogul-Gesandten als monochrome Statue und ersetzte die bei Nieuhof etwas steife Würdehaltung des Gesandten, der, den rechten Arm in die Hüfte gestemmt und die linke Hand auf einen Stock gestützt, den Blicken mit strengem Blick begegnet, durch eine lockere Biegung des Oberkörpers; als Signum des Fremdartigen bleiben der Figur der Turban und das lange Gewand; dieses entspricht nicht der Vorlage, sondern ist einem weiteren Kupferstich der *Gezantschap* entnommen, der sogenannte „Lammas“, exilierte christliche Geistliche, zeigt.²²⁶ Überdies verschmolz van Kessel die Physiognomie der Nieuhof-Figur mit frühen Stereotypen der um 1666 in Europa noch nicht ausgeformten Darstellungspraxis fernöstlicher Menschen, so die Epikanthus-Falten und einem dünnen, langen Schnurrbart.²²⁷

Der Ehrenplatz als Plastik in einer Nische für den Gesandten des Moguls ist eine Bilderfindung Jan van Kessels, die europäischen Sehgewohnheiten entspricht: Analog zur Europa-Allegorie fungieren die Statuen auch hier als Würdezeichen für Territorien und Geschichte; dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die Form der rahmenden Nischen, die van Kessel nach dem Vorbild des *Armamentarium Heroicum* konstruiert hat.

Das *Armamentarium Heroicum* ist die erstmals 1601 erschienene Beschreibung der Rüstkammer Ferdinands II. auf Schloss Ambras. Ferdinands Sammlung bestand in der Tradition der historisierenden Reihung von *Homines Illustri*, also berühmten Persönlichkeiten der Geschichte, aus Rüstungen und Waffen hauptsächlich Habsburgischer Vorfahren sowie deren prominentester Verbündeten bzw. Gegner. Das *Armamentarium Heroicum* besteht aus 125 Kupferstichen von Domenicus Custos, die die Rüstungen am Leibe ihrer porträthaft dargestellten historischen Besitzer zeigen, sowie biographischen Skizzen dieser Besitzer von Ferdinands Sekretär Jacob Schrenk von Notzing. Der charakteristische Reiz von Custos' Kupferstichen besteht dabei in der ambivalenten Darstellung der historischen Persönlichkeiten, die zugleich lebhaft in würdevollen Posen und durch die Positionierung in Nischen doch als Statuen dargestellt sind; der jeweils analoge Aufbau der Nischen vereinheitlicht die Reihe der Bildnisse.

Van Kessel veranschaulichte nicht nur durch die Übernahme dieser Wandnischen, deren gleichmäßige Wiederholung dem *Armamentarium* den Eindruck eines bildlichen Geschichtsmodells verleiht – wiewohl sich in der Reihenfolge der Kupferstiche keine zeitliche oder räumliche Ordnung

²²⁵ Hendrick Nieuhof scheint damit auf die Traditionen etwa der Erzählungen John de Mandevilles abzielen. Der Anspruch des proto-aufklärerischen Anliegens kann von Nieuhofs Buch tatsächlich nicht eingelöst werden, vgl. ODELL 2001.

²²⁶ NIEUHOF 1666, S. 190.

²²⁷ Zur barocken Darstellung von Asiaten vgl. ULRICHS 2003, S. 75f.

erkennen lässt ⁻²²⁸, den Anschein historischer Würdeformeln in der Rückwand der Asien-Allegorie für europäische Betrachter; er gestaltete überdies die zweite Statue frei nach einem der Kupferstiche aus dem *Armamentarium*.

Das Buch beinhaltet mit den Porträts Süleyman des Prächtigen sowie dessen Großwesir Sokollu Mehmed Pascha nur zwei Darstellungen historischer Persönlichkeiten aus dem asiatischen Raum; diese hatten sich jedoch zu Ferdinands Lebzeiten als besonders gewandte Feldherren verdient gemacht. Van Kessel extrapolierte von Sokollus Porträtfigur (Abb. 23) lediglich die Physiognomie, das Antlitz eines reifen Mannes mit dichtem Vollbart und strengem, nachdenklichen Gesichtsausdruck für die zweite Statue. In der Vorlage steht die Figur den Blicken frontal gegenüber, die linke Hand auf die Hüfte gelegt, mit der rechten Hand einen in die Seite gestützten Kommandostab haltend, und trägt ein knöchellanges Gewand mit abstrakt-ornamentalem Muster und Tressen; ein Krummschwert an Sokollus linker Seite ist von einer Gewandfalte halb verdeckt. Der Vergleich von Bild und Text der deutschen Ausgabe von 1603 verdeutlicht, dass die Porträtthaftigkeit der Darstellung dezidiert als Verbildlichung bestimmter Tugenden zu verstehen ist: „[Sokollu] hat wegen seines gravitetisch/und doch nit grausamen tyrannischen Angesichts / seiner ernsthaftten und doch nit truzigen Augen / so eines so eines sittsamen verständigen gemüts anzeigung seyn / seiner starcken wol proportionierten glidmaß / auch seins langen geraden Leibs / ein schönes ansehen gehabt/ und seines sinnreichen verstands und hoher weißheit halber /mit denen er nit allein allerley hohe Kriegsämpter und Befelch verwaltet / sondern auch das mächtige und gewaltige Ottomanische Reich ganz fürstiglich unnd geschicklich regiert / das gerücht seines namens und lobs bey allen Königen / Potentanten du Herrschaften der ganzen Welt erschallen machen...“²²⁹

Bei van Kessel wurde die Physiognomie hingegen einer Figur aufgesetzt, die Nieuhofs Mogul-Gesandten spiegelbildlich entspricht, aber im Gegensatz zur linken - im Gewand eines „Lammas“ gezeigten - Statue auch dessen Kleidung trägt und somit ein Pendant zur linken Statue bildet. In dieser Vermischung der Vorlagen ist van Kessels Kombinatorik besonders deutlich nachvollziehbar: Die Bilder scheinen gezielt die um historische Authentizität bzw. Eulogie bemühten Vorlagen zu veruntreuen, um als Amalgam orientalischer und indischer Motive eine möglichst exotische Wirkung zu erzielen.

Die Bedeutung des *Armamentarium Heroicum* für van Kessels Asien-Allegorie geht jedoch über die Bereitstellung eines orientalischen Charakterkopfs hinaus. Zeigen spätere Auflagen des Buchs die historischen Figuren nur mehr in den Nischen, so werden die Nischen auf Custos' ursprünglichen Kupferstichen von Ornamenten umgeben, die sich jeweils über flankierende Säulen, ein Gebälk und eine Sockelzone erstrecken. Diese entsprechen keiner klassischen Säulenordnung, sondern sind als

²²⁸ THOMAS 1981, S. XI.

²²⁹ SCHRENK VON NOTZING 1981, Tafel 82.

manieristische Komposite auf die einzelnen Heldenfiguren abgestimmt. Mit den von Laub umrankten Pfeilern übernahm van Kessel eines der meistgebrauchten Motive von Custos' Kupferstichen und verteilte es auf den gesamten architektonischen Rückbereich der Allegorie; die Ornamente auf den Pilastern zwischen den Nischen variieren hingegen Motive der Grottesken, die als Tropaia auf die Randbordüren der deutschen Ausgabe des *Armamentarium* verteilt sind. Der orientalisch anmutende Bau besteht also aus europäischen Architekturphantasien des späten 16. Jahrhunderts.

Auch die Bedeutung von Nieuhofs *Gezantschap* beschränkt sich nicht auf die Vorgaben für die beiden Statuen in den Nischen; van Kessel setzte Motive aus dem Buch im gesamten hinteren Bereich der Allegorie ein. So stammt die Vorlage für die Buddha-Statue links des Bogens aus einem von zwei Kupferstichen, die Tempelinnenräume mit Götterfiguren zeigen; diese geraten durch die Platzierung im Vordergrund zu den eigentlichen Bildthemen. Die Buddha-Statue steht rechts neben einer ihr stark ähnelnden Figur sowie einem Tempelwächter und wird durch eine Bildinschrift oberhalb als „Ninifo“, unterhalb als „afgod der wellust/Idole de la Volupté“ bezeichnet.

Nieuhof beschreibt die Plastik in seinem Bericht und verweist dabei auch auf die Bilddarstellung: „Ferner / ehren die Sineser (...) den Abgott der Wollust; welche sie Minifo [sic]nennen/und fast auff dieselbe Weise auch in der selben Gestalt / wie den Gott der Unsterblichkeit / abbilden. Diß Bild / so gemeinlich aus gelben Kupffer oder Messing gegossen/ist inwendig holl/ und etwa 20. Fuß hoch ; der Messing aber ist kaum so dick/wie ein Messer Rucke. Dieser Götze siehet über die masse lieblich und freundlich aus / ist noch besser bey leibe dan der vorige / sonderlich hat er einen überaus dicken Schmeerbauch/der ihm noch mehr voraus stehet/denn dem Götzen der Unsterblichkeit. Und damit man seinen fetten Wanst/und wohlgemesteten Balg / desto klahrer sehen könne / sitzt er mit Brust und Bauch von oben bis unten ganz naked und bloß ; massen er auch hie dergestalt recht lebendig abgebildet ist.“²³⁰

Tatsächlich unterwandert Nieuhofs Text hier den eigenen Anspruch einer Berichterstattung, da Nieuhof die Figur offenbar entsprechend eigener Überlegungen interpretierte, denn es handelt sich um die Darstellung des Buddha Maitreya, die Bezeichnung „Ninifo“ ist offenbar abgeleitet von „Milefo“, dem chinesischen Begriff für Maitreya: „Dieser wurde im Osten häufig als Dickbauchbuddha dargestellt, der zwar Freude und Glück, aber nicht Wollust symbolisiert. Nieuhofs Bezeichnung ‚Abgott der Wollust‘ interpretiert die Leibesfülle, die Nacktheit und den Frohsinn des Dickbauchbuddhas in einem negativen Sinn.“²³¹

Bei van Kessel verliert sich diese negative Zuschreibung in einer allgemeinen Markierung der Figur als ‚Götzenbild‘ und Kultobjekt durch zwei flankierende, brennende Lichter, das das bereits durch die

²³⁰ NIEUHOF 1666, S. 316.

²³¹ ULRICHS 2003, S. 84.

europäische Koran-Übersetzung verbildlichte Thema der fremden – und im Sinne der Erdteil-Ikonographie dem christlichen Glauben unterlegenen – Religion variiert.

Eine negative Aufladung erhält die Allegorie jedoch durch die beiden Gemälde über den Statuen in den Wandnischen. Das linke zeigt von Nieuhof beschriebene und in zwei Kupferstichen dargestellte chinesische Bettlerpraktiken, denen bei van Kessel der Einbezug einer Pagode in den Hintergrund zusätzliches exotisches Flair verschafft. Van Kessel kompilierte hier Figuren, die bei Nieuhof vor einer durch Pagoden als chinesisch gekennzeichneten Landschaft zu einem Überblick nebeneinander aufgereiht sind (Abb. 24); bereits Nieuhof hatte damit Eindrücke von verschiedenen Reisestationen thematisch zusammengefasst und Bilder geschaffen, deren Sensationscharakter verkaufsfördernd gewirkt haben dürfte.²³² Zu sehen sind bei van Kessel ein bis auf einen Lendenschurz nackter Mann, der sich wild grimassierend einen Dolch durch die linke Wange treibt, zwei Männer, die ihre Stirnen gegeneinander schlagen, ein weiterer, der kniend seinen Kopf gegen einen Stein auf dem Boden schlägt, ein Bettler, der mit beiden Händen einen Stein gegen seine Stirn schlägt, und schließlich eine sitzende Männerfigur, auf deren Kopf Zunder brennt.

Nieuhof beschreibt derartige Szenen im zweiten, allgemeinen Teil der *Gesantschap*: „Nicht weniger gibts in Sina überaus freche und unverschämte Bettler [...]. Die andern aber, so gesunde Glieder haben / stellen sich den Unsinnigen gleich / und stossen die blossen Stirnen gegen einander / so hart und heftig / daß die Häuptschedel oder Hirnschalen brechen / und in stücken zerspringen möchten. [...] Anstatt dieses Kopff gegen Kopff stossens / schlagen andere die bloße Stirn gegen einen runden / vier Finger dicken / und auff der Erde ligenden Stein / so oft und hart / daß die Erde schüttert und krachet (...) Andere behelffen sich noch mit grawsmanern Künsten [...] Derselbe / damit er noch grawsamer anzu sehen seyn möchte / stack ihm selbst (welches wir alle mit höchster Bewunderung ansahen) ein langes rundes Eisen durch die Backe / und machte darauff ein so scheußlich höllisch Gesicht / als ob ihm der Teuffel aus den Augen sahe. [...]Über das alles findet man in Sina etliche / so gewisse Specerey auff den Kopff legen / anzünden / und so lange auff blosser Haut brennen lassen / bis den umbstehenden der Stanck zur Nasen hinein gehet; mittlerweile wissen sie mit weinen / heulen / und Hände winden sich dergestalt zu geberden / als ob sie die grösseste Pein und Schmerzen litten; welche sie dann so lange / biß man ihnen was gibt / erdulden und außstehen.“

Das Treiben der Bettler wird bei van Kessels Adaption der Kupferstiche links durch einen Mann gemildert, der einen Esel führt, auf dem eine Frau sitzt; auch diese Figurengruppe entnahm van Kessel der *Gezantschap*, wo sie als Darstellung von Moskowitern bezeichnet wird.

²³² ULRICHS 2003, S. 80.

Die Pagode im Hintergrund des Bilds im Bild ist die Übernahme von Nieuhofs Darstellung der Porzellanpagode des Klosters Bao ´en, die infolge von Nieuhofs Buch zu einem der berühmtesten chinesischen Bauwerke in Europa avancierte.²³³

Auch bei der Auswahl der Figuren des zweiten Gemäldes in der Rückwand griff van Kessel auf besonders befremdliche und sensationelle Bilder aus der *Gesantschap* zurück; so wird die Staffage links eingeleitet von einer Männerfigur, die eine zweite, annähernd nackte, mit Peitschenhieben vor sich herreibt; dem dergestalt Geschundenen steckt überdies ein Haken über dem Schulterbein, von dem eine Kette hängt. Das qualvolle Treiben wird bei Nieuhof als Bußübung für das sexuelle Vergehen eines Mönchs beschrieben. Daneben positionierte van Kessel eine Männerfigur in Schneidersitz, deren Kopf eine Mütze mit weiten Flügeln bedeckt und die mit einem Stäbchen eine Schelle in ihrer linken Hand schlägt. Laut Nieuhof handelte es sich bei diesem Mann um einen Bettelmönch: „Ihre Bettel Priester aber lassen sich in einem gar selzamen Habit sehen: Denn ihr Kleid ist gemeiniglich hin und wieder mit bunten Lappen besetzt / und ihre Mütze hat an beyden seiten ausgebreitete Flügel / welche ihnen auch zur Regendecke / und Sonnenschirm dienen. Oftt haben sie in der lincken Hand eine eine gelbe Glocke oder Schelle / worauf sie so lange mit einem Stöcklein schlagen / biß man ihnen entweder was gibt / oder auß dem Gesichte kompt.“²³⁴

Bei Nieuhof sitzt die Figur umgeben von weiteren chinesischen Geistlichen, zu denen auch ein Jesuit zählt. Der Kupferstich ist eine von zwei Darstellungen chinesischer Priester; ein zweiter zeigt eine Delegation exilierter „Lamas“. Figuren aus beiden Bildern setzte van Kessel für die Staffage in der Parkanlage vor der Stadtansicht Jerusalems ein.²³⁵

So entwirft van Kessels Asien-Allegorie auf den ersten Blick den Eindruck einer Europa ebenbürtigen Hochkultur, deren Prachtentfaltung mit Objekten der Naturveredelung, der Bildkunst und des Kunsthandwerks sowie mit Militaria Errungenschaften auf all jenen Gebieten kulturellen Schaffens bereithält, die den europäischen Vorrang begründen. Erst auf den zweiten Blick entpuppen sich hingegen Brechungen in der Darstellung, durch die Europas Primat im Vergleich der beiden Bilder gewahrt bleibt: Das Pendant zur christlichen Religion bilden der Koran und die Buddha-Statue, die als falscher Glauben bzw. Götzenkult schriftlich und bildlich markiert sind. Insbesondere die Darstellungen grausamer Alltagspraktiken auf den Gemälden der Rückwand bekräftigen den befremdlichen Eindruck des Erdteils.

Vor allem aber lässt die Entschlüsselung von van Kessels Kombinatorik bildlicher Vorlagen auf die radikal eurozentrische Perspektive schließen, die hier auf Asien gerichtet wird, da einzelne Vorlagen nicht nur neu kombiniert werden, um einen möglichst exotischen Eindruck zu erzielen, sondern sich

²³³ ULRICHS 2003, S. 64.

²³⁴ NIEUHOF 1666, S. 312.

²³⁵ Die Vorlage für die Stadtansicht konnte nicht ermittelt werden, doch mag es sich um ein Phantasiekonstrukt handeln, vgl. RENGER/DENK 2002, S. 237.

die gesamte architektonische Anlage als phantastisches Komposit aus dem Formenschatz des europäischen Manierismus entschlüsseln lässt.

Einen verbindlichen Zusammenhang zwischen Europa- und Asien-Allegorie bilden im Übrigen die rechts und links im Vordergrund prominent platzierten Insekten-Gemälde in van Kessels Stil, die das zentrale Thema der intensiven Bildbetrachtung des Europa-Gemäldes auf die Asien-Darstellung als Handlungsanweisung für den Betrachter zu übertragen scheinen.

Ausblickend sei auf die weite Verbreitung von Nieuhofs Kupferstichen als Vorlagenmaterial für die barocke Bildkunst sowie das Kunstgewerbe hingewiesen.²³⁶ Ein prachtvolles Beispiel für die Umsetzung dieser Bildvorlagen bietet ein Aufsatzschreibtisch des Bayerischen Nationalmuseums, der vermutlich in der Antwerpener Werkstatt des Hendrik van Soest hergestellt, von Max Emanuel von Bayern während dessen Amtszeit als niederländischer Statthalter angekauft und 1715 nach München gesendet wurde.²³⁷

Das Möbel besteht aus Eichenholz, erhält seinen charakteristischen Eindruck jedoch durch das Furnier aus Palisander, Ebenholz und besonders dem flächendeckenden Einsatz von Schildpatt. Insgesamt 14 Gravuren zeigen als Vorlagen der Laden im Aufsatz sowie an den Frontseiten des Tisches Bilder von China, die vornehmlich besonders drastische Szenen aus der *Gezantschap* sowie aus dem Chinabuch Olfart Dappers zeigen.²³⁸ Wie bei Jan van Kessel sind auch hier Nieuhofs Bettlerszenen adaptiert und ergeben mit weiteren Folter- und Kasteiungsszenen einen grausamen Eindruck des Fernen Ostens. Die Betonung sensationeller und drastischer Aspekte in van Kessels Asien-Allegorie diene also nicht nur dazu, einen befremdlichen Eindruck des Erdteils zu erzielen, sondern entsprach durchaus zeitgenössischen Moden in der aufkommenden Chinoiserie.

²³⁶ Die Bilder wurden als dezidierte Vorlagen auch auf Einzelblättern kompiliert und erfuhren besonders in dieser Form eine weite Verbreitung, vgl. ULRICHS 2009.

²³⁷ KAT. AUSST. MÜNCHEN 2009, S. 259.

²³⁸ KAT. AUSST. MÜNCHEN 2009, S. 263.

Afrika

Wie die Europa- und die Asien-Allegorien ergeben auch die Bilder von Afrika und Amerika ein Pendant-Paar. Den Hochkulturen wird dabei ein Entwurf von ‚primitiven‘ Kulturen gegenübergestellt. So zeigt die Afrika-Allegorie die Personifikation des Kontinents im rechten Vordergrund eines weiteren einer Loggia ähnlichen Raums auf einem Löwen sitzend. Die zugehörige Männerfigur sitzt am linken Bildrand inmitten von Korbwaren; drei Knaben vervollständigen das Personal. Zwischen den Figuren sind Pokale, Porzellan und Kleinskulpturen auf dem Boden verteilt, zwischen denen Insekten und Reptilien kriechen. Eine von korinthischen Pilastern gegliederte und zweifach von Bögen durchbrochene Wand trennt den Vordergrund vom Hintergrund. Hinter dem linken Bogen befindet sich eine Grotte, in der exotisch gekleidete Figuren die Statue eines Mischwesens anbeten, hinter dem rechten Bogen ist der Blick auf eine hügelige Landschaft freigegeben, in der eine herrschaftliche Figur mit großem Gefolge auf einem Elefanten reitet.

Die dunkelhäutige Personifikation trägt ein blauweißes Kleid sowie ein um die Hüften drapiertes, gelbes und ein um den Kopf gewickeltes, golddurchwirktes Tuch. Ihr Blick fällt, von einem Lächeln begleitet, auf eine Schlange, die sich um ihren rechten Unterarm geschlungen hat und die sie mit der Hand vor sich hält. Der ebenfalls dunkelhäutige Mann hingegen ist nackt bis auf einige goldene Reifen an beiden Armen; mit einer zierlichen Geste der rechten Hand hält er ein mit roter Flüssigkeit gefülltes Glas, die auf dem Knie abgestützte Linke hält eine Pfeife. Ihm zugeordnet ist ein sitzender, dunkelhäutiger Knabe, der eine Pfeife mit figurativ gestaltetem Pfeifenkopf raucht, diesem zugewandt ein stehender, hellhäutiger Knabe, der in der rechten Hand einen Korb, in der linken zwei goldene Gefäße trägt. Der dritte, Afrika zugeordnete Knabe streichelt die Mähne des Löwen.

Die im Vergleich zu den Allegorien Europas und Asiens erheblich weniger umfangreiche Objektstaffage setzt sich links, wo die Assistenzfigur sitzt, aus einigen Korbwaren und Gebrauchsgegenständen wie einem Becher und Pfeifen zusammen, im mittleren Vordergrund hingegen aus zwei Tassen, mehreren Porzellanschalen sowie einem Kokosnusspokal und der vergoldeten Kleinskulptur einer auf einem Hirsch reitenden Diana zusammen. Übersprungartig verweisen Muschelgehäuse in der vordersten Porzellanschale auf die über den gesamten Boden verstreuten Naturalien, darunter weitere Muscheln, lebende Insekten sowie ein Korallenzweig. Der Bereich der Kunstobjekte wird rechts durch einen Nautiluspokal, eine weitere Kokosnussarbeit sowie einige Perlenketten vervollständigt, die auf einen rot gedeckten Tisch am Bildrand verteilt sind.

Der Bereich der Naturalien findet hingegen in der Rückwand eine Erweiterung. Im oben abschließenden Gesims sind die Präparate eines achtbeinigen Basilisken, zweier Fische sowie eines Hammerhais, eines schlangenförmigen Basilisken, schließlich weiterer Fische und Schlangen angebracht; zwischen den Pilastern hängen in der oberen Wandhälfte zwei Gemälde, die weitere mythische Kreaturen zeigen: links ein Pelikan, der seine Brut mit dem eigenen Blut atzt, eine Harpye

sowie eine Hydra, rechts ein aus dem Feuer aufsteigender Phönix, ein mehrköpfiges Seeungeheuer und ein Greif. In die Zwickel über den Bögen sind Gemälde von Spinnen, in der Mitte der Bögen vergoldete Schildkrötenpanzer eingepasst. Unter den Gemälden stehen zwischen den Pilastern zwei Plastiken, die Aristoteles und Plinius darstellen und deren Podeste entsprechend beschriftet sind.

Zwei kompositorische Kniffe bestimmen die räumliche Wirkung der Allegorie: Von links fällt Licht ein, das den Raum diagonal in zwei Bereiche trennt: Der Vordergrund ist ausgeleuchtet, so dass die ausgebreiteten Gegenstände klar zur Geltung kommen, die obere Hälfte der Rückwand hingegen verdunkelt. Der am Kapitell des äußersten linken Pilasters einsetzende Lichtstrahl trifft rechts die Physiognomie der Personifikation auf Höhe ihrer Augen. Die Bewegung dieses Lichteinfalls wird durch die Felsformation der Grotte im linken Bogen ebenso verstärkt wie durch einen roten, aufgebauchten Vorhang im rechten Bogen, von dem eine Kordel zudem als Markierung der Position Afrikas in der Komposition herabhängt.

Wie die Allegorien Europas und Asiens weitet auch die Afrika-Allegorie den üblichen Attribut-Bestand der Erdteil-Darstellung um eine reichhaltige Staffage von Objekten aus, die zum typischen Bestand zeitgenössischer Kunstkammern zu gehören scheinen. Als ein zentrales Attribut der Erdteil-Ikonographie ist dabei die Schlange in Afrikas Hand zu bewerten, denn schon Ripa wies die Ausstattung der Afrika-Personifikation mit Giftschlangen als Hinweis auf die gefährliche Fauna des Kontinents an: „Il ferocissime leone, il scorpione, & gli altri venenosi serpenti, dimostra no che ne l’Africa die tali animali ve n’è molta copia, & sono infinitamente venenosi, onde sopra di ciò così disse Claudiano.“²³⁹

Die sonderbare Handhabung der Schlange wurde von Ulla Krempel und Norbert Schneider als Hinweis interpretiert, die Personifikation Afrikas mit Kleopatra zu identifizieren.²⁴⁰ Nicht nur im Kontext der Erdteil-Ikonographie wäre diese Zuschreibung ungewöhnlich. Der Selbstmord der Kleopatra ist ein Typus der Historienmalerei in Renaissance und Barock und etwa von Guido Reni exemplarisch dargestellt worden: das Bild zeigt die Königin unter einem deutlich erotischen Aspekt mit entblößten Brüsten, an die sie die Schlange führt; ihr Inkarnat ist schneeweiß. Im Vergleich dazu muss der Umgang der schwarzen Afrika mit der Schlange befremdlich auf den zeitgenössischen Betrachter gewirkt haben. Besonders deutlich wird der Gegensatz zwischen Afrika und Kleopatra im Vergleich zum *Tod der Kleopatra* von Johann Liss, gemalt um 1624/25: Dort schreckt ausgerechnet ein schwarzer Diener vor der Schlange zurück.²⁴¹

Mit der Schlange in Afrikas Hand ist auf die ‚Naturgebundenheit‘ der afrikanischen Ethnien angespielt, die als Begründung von deren ‚primitivem‘ zivilisatorischen Rang zu einem Stereotyp des frühneuzeitlichen Afrika-Bildes geriet. Ripa schrieb zur Ausgestaltung dieser Vorstellung über die

²³⁹ RIPA 1976, S. 358f.

²⁴⁰ KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 14, SCHNEIDER 1989, S. 163.

²⁴¹ KAT. MUS. MÜNCHEN 2005, S. 209.

benannten Tiere hinaus die Ausschmückung der Figur mit Naturalien wie Elefantenexuvien, Korallen und Perlen vor.²⁴² Van Kessels Allegorie reflektiert das Stereotyp durch die lebenden Kleintiere zwischen den Sammlungsobjekten, die Sammlung von Bildern und Präparaten der Rückwand; der Löwe als Reittier der Personifikation entspricht direkt den Vorgaben der *Iconologia*. Diese erscheint im Gegensatz zu Ripas Vorgaben nicht unbekleidet; die Nacktheit der ‚Primitiven‘ findet ihren Ausdruck stattdessen in der unbekleideten Assistentenfigur.

Dieser muskulöse Akt, der den Blick des Betrachters hält, weist rauchend und trinkend Charakteristika zeitgenössischer Genrefiguren auf. In den Augen elitärer europäischer Betrachter des 17. Jahrhunderts dürfte diese Figur gerade im Gegensatz zum Künstler-Gelehrten der Europa- und dem stolzen Krieger der Asien-Allegorie als Faulenzer erschienen sein, wie sie etwa Adriaen Brouwer gemalt hatte: „Rauchen wurde zu seiner Zeit als ähnliche Sünde angesehen wie die Trunksucht [...] Die Gier nach Tabak ist eine der Trunksucht ähnliche gefährliche Wollust, die zu nichts führt als zu ‚Schmutz, Unflat, Schand und Schaden‘.“²⁴³ Zugleich scheint die bare Körperlichkeit der Figur implizit auf die Ausbeutung afrikanischer Ethnien als Sklaven für die europäischen Kolonien zu verweisen, die durch die Charakterisierung der Figur als Müßiggänger eine zynische Legitimation erfährt: Das europäische Hauptinteresse an den Bewohnern Schwarzafrikas bestand im 17. Jahrhundert am Einsatz der Körperkraft; zwischen 1580 und 1680 wurden annähernd vier Millionen Menschen allein aus dem Gebiet des heutigen Angola zur Zwangsarbeit in die Neue Welt verschleppt.²⁴⁴ Jan van Kessels Bild scheint somit zu den wenigen Afrika-Allegorien zu zählen, die einen Hinweis auf die Sklaverei zumindest indirekt beinhalten. Den Sonderfall eines direkten Bildverweises stellt im Vergleich dazu eine Afrika-Allegorie von Jan Boeckhorst aus dem Besitz der Fürsten von und zu Liechtenstein dar: Die monumentale, annähernd den gesamten Bildraum ausfüllende Personifikation trägt darauf neben einem teuren Gewand und Schmuck auch eine schmiedeeiserne Kette um das linke Handgelenk.²⁴⁵

Die Annahme, dass in der Figur des Assistenten europäische Ausbeutungsinteressen verbildlicht wurden, erhärtet sich noch aus der Inszenierung der Luxusgüter im Vordergrund. Bei diesen handelt es sich keineswegs um afrikanische Objekte, sondern um eine Mischung chinesischer Fayencen und Stücken des europäischen Kunsthandwerks. Die chinesischen Stücke sind Teller und Schüsseln mit kobaltblauem Dekor unter der Glasur. Derartiges Porzellan wurde in China bereits im 16. Jahrhundert für den Export hergestellt und gelangte in großen Mengen während der Zeit des portugiesischen Handelsmonopols mit China nach Europa. Vergleichbare Stücke haben sich aus fürstlichen

²⁴² Vgl. RIPA 1976, S. 358f.

²⁴³ RINGER 1986, S. 35f.

²⁴⁴ LOTH 1981, S. 53.

²⁴⁵ http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=W-26220082239397, Stand: 30.05.2013.

Kunstkammern erhalten.²⁴⁶ Der Einsatz der Objekte in der Afrika-Allegorie scheint vornehmlich darauf abzuzielen, eine möglichst exotische Wirkung zu erzeugen, und verweist indirekt auf die Seewege des Transports nach Europa.

Insbesondere die Stücke des europäischen Kunsthandwerks scheinen jedoch auf den natürlichen Reichtum Afrikas hinzuweisen und damit unbekannte Bereiche des Kontinents zu substituieren: Der Kokosnusspokal und der Nautiluspokal bestehen aus exotischem, rarem und daher wertvollem Material, das in Form der Koralle und der Muscheln im Vordergrund auch in unbearbeiteter Form ausgestellt ist: „Straußenei, Kokosnuss, Nautilus, Koralle und Elefantenzahn waren wunderbare Zeugnisse einer fremden, zauberhaften Welt und zählten daher zu den beliebtesten Objekten in den Kunstkammern.“²⁴⁷

Die Statuette der Diana auf dem Hirschen dürfte hingegen mit der Patronin der Jagd auf den reichen Tierbestand des Kontinents hinweisen und damit im Bereich des Kunsthandwerks jene Naturalien reflektieren, die die Allegorie in großer Fülle beleben. Diese Objekte entsprechen im Übrigen den Anforderungen der frühneuzeitlichen Kunstkammern: In der Verbindung von exotischem Material und Goldschmiedekunst repräsentieren der Nautilus- und der Kokosnusspokal das Anliegen der Sammlungen in geradezu paradigmatischer Weise.

Die Lichtführung der Komposition hebt diese Ansammlung teurer Objekte hervor, während sie die Tierdarstellungen der Rückwand buchstäblich im Dunkeln lässt. Bei diesen handelt es sich um Vertreter jener grausamen Fauna, die im unerforschten Hinterland des Kontinents befürchtet wurde. Als Garanten für die Existenz der Kreaturen scheinen die Statuen von Aristoteles und Plinius den Bildern und Präparaten vorangestellt; insbesondere Plinius' *Historia Naturalis* bietet zahlreiche Beschreibungen monströser Geschöpfe wie des in der Allegorie zweifach im Gebälk ausgestellten Basilisken in Afrika. Die fragwürdige Existenz des Basilisken wird durch den malerischen Clou ‚verifiziert‘, das Wesen als Präparat darzustellen. Als Indiz für das wirkliche Aufkommen des Basilisken scheinen die daneben aufgereihten Präparate zu fungieren, unter denen besonders der Hammerhai mit seiner ungewöhnlichen Kopfform hervorsticht. In Verbindung mit den Gemälden weiterer monströser Geschöpfe geben diese Tiere einen schaurigen Rahmen für die Götzenzeremonie im Hintergrund ab, die hier als afrikanisches Pendant zur Engelsburg auf der Europa-Allegorie erscheint und damit den Götzendienst deutlich als gegenüber der christlichen Religion einstuft. Einen bemerkenswert hybriden Status nehmen im Übrigen die beiden vergoldeten Schildkröten ein, die als kunsthandwerklich veredelte Naturalien in die Bauornamentik der Rückwand eingebunden sind.

²⁴⁶KAT. AUSST. WIEN 2000, S. 272ff.

²⁴⁷ RAUCH 2009, S. 9.

Insgesamt bleibt diese Darstellung einer von wilden Kreaturen und Götzendienern bevölkerten Wildnis jedoch durch die Verschattung in der Komposition obskur und bedroht nicht die Prunkentfaltung im Vordergrund. Van Kessels Allegorie repräsentiert damit die europäischen Kenntnisse über den Kontinent ebenso wie die europäischen Interessen an Afrika: Zeitgenössische Karten zeigen den Erdteil zwar in detaillierter Konturierung der Küstenlinien, an denen sich ein enges Netz portugiesischer und holländischer Handelsniederlassungen entlangzieht. Das Hinterland, in dem sich die bizarren Wesen der Rückwand vermeintlich aufhielten, blieb jedoch unbekannt; der Mangel geographischer Kenntnisse über das Innere Afrikas wurde auf den Karten denn auch durch die breite Streuung von Tierbildern kaschiert.²⁴⁸ Damit ist zugleich auf die systematische Ausbeutung der natürlichen und menschlichen Ressourcen Afrikas hingewiesen, die durch die Handelsstützpunkte organisiert wurde. Der männliche Assistent der Personifikation reiht sich in die Objekte ein, denen die europäische Habgier galt. Die Unterwerfung und Versklavung afrikanischer Ethnien erfährt dabei eine beachtliche bildliche Entsprechung: Die Afrika-Allegorie ist die einzige Allegorie der Serie, die eine fremde Kultur ohne Waffen darstellt. Van Kessels Bild der Afrikaner bietet keinen Widerstand. Tatsächlich scheint die Geste, mit der die Assistenzfigur ihr Glas hält und die die Blicke ins Bildzentrum leitet, wie eine Einladung an den Betrachter zu wirken; dies nicht zuletzt, weil der afrikanische Assistent die einzige Figur im gesamten Zyklus ist, die direkt auf den Betrachter blickt.

Die These der Darstellung von Ausbeutungsinteressen kann durch einen Vergleich mit der Afrika-Allegorie aus dem Atlas Blaeu noch erhärtet werden: Diese zeigt die Personifikation als weitgehend nackte, dunkelhäutige Figur, der als Attribute über ein Füllhorn sowie einen Skorpion in ihren Händen eine durch einen Löwen, einen Elefanten sowie ein Gewimmel von Schlangen vertretene Auswahl der Fauna hinzugefügt ist. Einige dunkelhäutige Kinderfiguren präsentieren außerdem Bodenschätze in Form eines Elfenbeins sowie Goldbarren und eines vergoldeten Pokals; ihnen entsprechen am Himmel drei hellhäutige Genien, die ein Banner mit der Inschrift „AFRICA“ halten. Im Hintergrund verweist schließlich ein Obelisk auf die antike Geschichte Nord-Afrikas. Wie bei van Kessel werden also auch hier die afrikanischen Bodenschätze in auffälliger Prominenz dargestellt und durch ihre Verarbeitung nach europäischen Mustern als Export beansprucht.

Nicht nur wegen der prominenten Platzierung von mehrheitlich verarbeiteten Rohstoffen als Hinweis auf die eigenen Ausbeutungsinteressen entfaltet sich die eurozentrische Sichtweise auf das Fremde in van Kessels Zyklus in der Afrika-Allegorie jedoch noch deutlicher als in der Asien-Allegorie. In der Repräsentation des Erdteils durch einen nach Mustern klassischer europäischer Architektur geordneten Raum werden die afrikanische Natur und Kultur ihrem Kontext entrissen und Schemata europäischen Sammelns und Ordners eingegliedert. Wie als Motto für diese Neukontextualisierung

²⁴⁸ Zum verbreitetsten Bildbestand zählten dabei Darstellungen von Elefanten, die ähnlich den Vorgaben Ripas für die Darstellung Afrikas mit Elefantenuxuvien die Exotik der Fauna repräsentierten, vgl. SCHNEIDER 2004, S. 110f.

stehen mit den Porträts von Aristoteles und Plinius die einzigen Stauen des Zyklus im Bildraum, die nicht einmal vorgeblich authentischen Ursprungs sind. Der so entstehende Bildraum bleibt als das virtuelle Konstrukt aus Mustern der allegorischen Bildtradition im Nirgendwo einer fiktiven afrikanischen Umgebung erkennbar.²⁴⁹

Auch für dieses Gemälde kompilierte van Kessel eine Vielzahl überwiegend druckgraphischer Vorlagen. So handelt es sich etwa bei den im Gebälk angebrachten Präparaten um Übernahmen von Bildern aus den Tierbüchern John Johnstons, darunter die beiden Basilisken, aber auch die Fische über dem rechten Bogen; der mittlere findet sich bei Johnston etwa unter der Bezeichnung „Piraaca“ auf Tabelle XXXIX. des Buchs *De Piscibus Exoticis*.²⁵⁰ Auch die beiden Gemälde mit Fabelwesen über den Philosophen-Statuen sind Zusammenstellungen derselben Bildvorlagen aus Johnston (Abb. 25). Die Vorlage für den Hammerhai entstammt hingegen einem Konvolut von Zeichnungen, die der holländische Kupferstecher Adriaen Matham während einer Reise nach Marokko 1641 bis 1642 angefertigt hat und die vielleicht auch als Druckgraphiken reproduziert worden waren.²⁵¹ Auch damit ist also ein direkter Bezug zu Afrika hergestellt.

Die Bildvorlagen für die Hintergrundszene unter den Bögen stammen hingegen aus Jan Huygen van Linschotens illustriertem Reisebericht *Itinerario*.²⁵² Dieser war 1595 erschienen und beinhaltet die umfangreiche Schilderung von Eindrücken eines sechsjährigen Aufenthalts in der portugiesischen Kolonie in Indien, wo Linschoten von 1581 bis 1587 als Sekretär für den Erzbischof von Goa tätig war. Dreißig der insgesamt 36 Kupferstiche aus der *Itinerario* wurden als eigenständige Publikation 1601 unter dem Titel *Icones Habitus Gestusque Indorum* mit einem Kondensat der entsprechenden Textteile neu veröffentlicht.

Wiewohl der brisanteste Teil der *Itinerario* aus der Beschreibung der portugiesischen Handelsrouten besteht, spiegeln die Kupferstiche im Wesentlichen Linschotens Beobachtungen der verschiedenen Ethnien, die Goa im späten 16. Jahrhundert bewohnten; Ernst van den Boogaart zeigte auf, dass die Verbindung von Text und Bild in der *Itinerario* und besonders in den *Icones*, wo die insgesamt sechs kartographischen Bilder der *Itinerario* gar nicht aufgenommen sind, von einem moralisierenden europäischen Blick geprägt ist, der der Alterität der fremden Kultur durch die Konstruktion einer gesellschaftlichen Hierarchie zu begegnen versucht. Nur vier Bilder erweitern die Darstellung der Einwohner Goas um den Bereich von Pflanzen und Früchten zum zeittypischen universalen Ansatz.²⁵³

²⁴⁹ Noch deutlicher wird dies auf einer späteren Afrika-Darstellung Jan van Kessels d.J., die diesen Effekt allerdings durch den Einsatz einer Gemäldegalerie in klassischer Architektur noch steigert, vgl. ERTZ 2012, S. 395, Kat. Nr. 1.

²⁵⁰ JOHNSTON 1650, Tab. XXXIX.

²⁵¹ KROGT 2005, S. 134.

²⁵² RENGER/DENK 2002, S. 241.

²⁵³ SILVER 2010, S. 227.

Mit dem Götzenbild hinter dem linken Torbogen der Afrika-Allegorie variierte van Kessel eine Figur, die bei Linschoten als Hindu-Idol ausgegeben wird. Linschotens Bild zeigt sie in der linken Hälfte einer Landschaft als von mehreren nur mit Lendentüchern bekleideten Figuren angebetete Statue an einem öffentlichen Kultort, dem rechts eine Moschee als Verweis auf den in Indien ebenfalls verbreiteten Islam gegenübersteht. Inschriften weisen die beiden Räume als „Pagode“ bzw. „Mesquita“ aus; kompositorisch werden beide Stätten durch eine zentrierte Palme getrennt. Das Bild liefert damit ein typisches Beispiel für Linschotens Bildstrategie, jeweils ein summarisches Gegenüber unterschiedlicher Typen durch einen umfassenden Hintergrund zu vereinen; dieses Vorgehen wird bei Linschoten durch genrehafte Einzeldarstellungen spezieller ‚ethnographischer‘ Details in ihrer Praxis erweitert; so zeigen etwa einige Bilder bestimmte Schiffstypen oder die in Europa unbekannt, sonnengeschützten Sänften, auf denen sich die Mitglieder der gesellschaftlichen Oberschicht ebenso wie die portugiesischen Kolonisatoren tragen lassen. Ähnlich wie später Nieuhof subvertierte auch Linschoten den eigenen Anspruch dokumentarischer Augenzeugenschaft schon durch die Komposition der Gegenüberstellung, die seine Bilder als schematische und implizit wertende Darstellungen der indischen Kultur zu erkennen geben.²⁵⁴

Indem van Kessel die „Pagode“ aus Linschotens Vorlage extrapolierte und in die Afrika-Allegorie einsetzte, veruntreute er deren ursprünglichen Zusammenhang. Ähnlich wie bei den Kompositstatuen der Asien-Allegorie dürfte auch hier die Absicht bestanden haben, einen möglichst exotischen Gesamteindruck zu entwickeln und den Götzendienst in Afrika durch ein unmissverständliches Zeichen zu verdeutlichen. Dass Linschotens „Pagode“ als solches verstanden wurde, geht aus dem begleitenden Text der *Icones* hervor: „Everywhere by the roadside and at crossroads you can see diabolical statues, a repulsive disgrace to every right-minded person, with long teeth, a terrible face, a gaping mouth, long ears and a belly divided by various lines. In the temples too are terrifying statues that they call pagodas and which were worshipped for the most foolish reasons before the Portuguese came to Goa.“²⁵⁵

Linschotens Verdammung dieser Idole entspricht im Wesentlichen der Bedeutung, die die „Pagode“ auf van Kessels Allegorie erfüllen soll, nämlich im Sinne der Erdteil-Ikonographie auf das unterlegene Heidentum hinzuweisen, dem mit den Papstinsignien sowie der Engelsburg der Europa-Allegorie die Zeichen des christlichen Glaubens gegenüberstehen. Dass indische Idole in diesem Sinne verstanden wurden, belegt überdies auch Rubens' Monumentalgemälde der Wunder des Hl. Franz Xaver im Kunsthistorischen Museum in Wien, wo im Hintergrund unter der Assistenz himmlischer Heerscharen aus dem Himmel fallende Lichtstrahlen die Linschotens Darstellung stark ähnelnden ‚Götzenbilder‘

²⁵⁴ Wie nachdrücklich Linschotens Augenzeugenschaft den dokumentarischen Rang der Bilder versichern soll, zeigt Ernst van den Boogaart anhand des der *Itinerario* vorangestellten Porträts Linschotens auf, das diesen als Garant für die Authentizität der Ausführungen vorstellt, vgl. BOOGAART 2003, S. 6-9.

²⁵⁵ Zitiert nach BOOGAART 2003, S. 106.

eines indischen Tempels zu Fall bringen und damit den Wundertaten des Jesuiten im Vordergrund in kompositorischer Parallele eine göttliche Legitimation verleihen.²⁵⁶

Die auf einem Elefanten reitende Männerfigur und Teile der umgebenden Figurenstaffage hinter dem rechten Torbogen sind die Übernahme von Linschotens Darstellung des Königs von Cochin (Abb. 26). Bereits diese Vorlage vermag Linschotens Anspruch der Dokumentation nicht zu genügen, denn sie kursierte bereits in früheren Asien-Darstellungen.²⁵⁷ Dass van Kessel auch den König von Cochin diesem ursprünglichen Zusammenhang entriss und nach Afrika versetzte, dürfte sich zunächst aus der prominenten Darstellung eines Elefanten als Reittier für einen Würdenträger erklären, denn schon Ripa hatte den Elefanten zumindest in Form von die Personifikation schmückenden Exuvien zum Attributtier Afrikas erhoben und van Kessel vermochte mit der Übernahme der Linschoten-Figur den würdevollen Rang seiner Afrika-Personifikation durch eine Doppelung im Hintergrund zu untermauern.

Indirekt trägt Linschotens Text zum Bild in den *Icones* überdies zur stereotypen Schilderung afrikanischer Ethnien als naturgebundene Promiskuitive bei, denn bei den umgebenden Kriegerfiguren handelt es sich Linschoten zufolge um Nayar, eine privilegierte Eliteklasse der Armee des Königs. Linschotens Beschreibung der Nayar ist exemplarisch für seinen eurozentrischen Blick auf die indische Kultur, der sich einerseits in Moralisierung niederschlägt, andererseits durch erotische Pointen auf eine gewisse Sensationslust beim europäischen Publikum zu reagieren scheint.²⁵⁸ Im Fall der Nayar wird Linschotens Ausführung soweit von europäischen Vorstellungen geprägt, dass die antike Liebesgöttin als Metapher für die sexuellen Freiheiten der Nayar eingesetzt wird: „They are bachelors and are not allowed to marry, but they enter anyone’s bedroom for promiscuous and licit intercourse. And there is no woman who refuses a Nayar the use of her body, so the doors are open. He lays down his weapons at the entrance and wages war with his Venus.”²⁵⁹

Einen Sonderstatus unter van Kessels Übernahmen von visuellen Vorlagen nimmt schließlich die Diana-Statuette im Vordergrund ein, da sie nicht aus der Druckgraphik, sondern wie die Malerpalette der Europa-Allegorie aus der zeitgleich mit van Kessels Zyklus entstandenen Vanitas-Allegorie Pieter Boels übernommen wurde.

In Zusammenfassung ergibt van Kessels Afrika-Allegorie also das Bild eines von Ausbeutungsinteressen geleiteten Eurozentrismus. Bei den Prunkobjekten im Vordergrund handelt

²⁵⁶ KAT. AUSST. WIEN 1977, S. 86.

²⁵⁷ BOOGAART 2003, S. 8.

²⁵⁸ Ernst van den Boogaart wies nach, dass explizite und implizite Schilderungen von Sexualität zu den wesentlichen Kategorien zählen, anhand derer Linschoten ein abstuftes Programm der vier hauptsächlich in Goa vertretenen Ethnien entwirft; ein markantes Beispiel ist etwa das Bild einer Hindu-Hochzeit, zu der der Text jedoch die nicht dargestellte gewaltsame Entjungferung der erst zwölfjährigen Braut beschreibt; anschließend folgt das Bild einer Witwenverbrennung vor der selben Entourage, die auch den Hochzeitszug begleitet, vgl. BOOGAART 2003, S. 26.

²⁵⁹ Zitiert nach BOOGAART 2003, S. 100.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

es sich um chinesisches Importporzellan, das den exotischen Reiz der Komposition steigert, sowie um unverhohlen als europäisch erkennbare Stücke des Kunsthandwerks, die allerdings die Verarbeitung von exotischem Material beinhalten. Beide Arten von Objekten wurden in Kunstkammern gesammelt. Diesem Besitzanspruch am fremden Material scheint auch die männliche Assistenzfigur unterworfen zu sein, die auf die rigorose Versklavung schwarzafrikanischer Menschen seit dem 16. Jahrhundert hindeuten könnte.

Die mythischen Vorstellungen der wilden Fauna Afrikas werden zwar als Bilder im Bild sowie als Präparate repräsentiert und in Gestalt der Statuen von Plinius und Aristoteles auch mit Garanten versehen; kompositorisch werden sie jedoch durch die Verschattung der Rückwand im Gegensatz zu den ausgeleuchteten Schätzen des Vordergrunds abgemildert.

In der Auswahl druckgraphischer Vorlagen vermischte van Kessel Motive aus naturgeschichtlichen Publikationen sowie Reiseberichten, die nicht durchgehend einen Bezug zu Afrika aufweisen, sondern einen insgesamt exotischen Eindruck hervorrufen bzw. durch die Herausarbeitung jener Idolatrie, die der Allegorie auch ihren Titel gibt, sowie implizite Hinweise auf die Promiskuität der afrikanischen Ethnien die Inferiorität des Erdteils gegenüber Europa verdeutlichen.

Im Übrigen handelt es sich bei der Afrika-Allegorie um das einzige Zentralgemälde des Zyklus, das weder ein Insektenbild noch die darunter gesetzte Signatur van Kessels im rechten vorderen Bildraum aufweist; die Kontinuität im Zyklus bleibt jedoch durch die Darstellung lebender Insekten an dieser Stelle gewahrt.

Amerika

Die Amerika-Allegorie zeigt das Paar der Personifikation und ihres männlichen Assistenten im linken Vordergrund einer weiteren Loggia; ihnen zugeordnet sind zwei Knabenfiguren, deren vorderer mit Stäbchen auf einen vor ihm liegenden, wie aus massivem Gold gefertigten Gong zu klopfen scheint, während der hintere ein Vögelchen auf seiner Hand betrachtet. Der Gong ist Teil eines den Bildraum nach vorne abschließenden Gamelan-Orchesters, das zu einer die Figurengruppe umgebenden Menge von Goldarbeiten gehört. Den Bildraum definiert eine von drei Bögen mit Statuen sowie einer zentralen, geöffneten Tür durchbrochene Rückwand, die rechts nach vorne springt. Dorische Pilaster gliedern die Wand; über dem Gebälk sowie über der Tür sind schautafelartige Insektengemälde aufgehängt, als Supraporte fungiert zudem eine aus Muscheln geformte Maske. Weitere Masken hängen in den Bogenscheiteln. Im Ausblick auf die Landschaft im Hintergrund befindet sich im zweiten Bogen von links ein Festungsbau auf niedriger Horizontlinie. Durch die Tür tritt soeben ein von einer Tänzerin angeführter Zug teils musizierender, mit Federn geschmückter ‚Indianer‘. In der Seitenwand befinden sich zwei weitere Statuen in Nischen; in der vorderen Wand am rechten Bildrand hängen drei Gemälde mit vermeintlichen Alltagsszenen übereinander.

Über die Goldschätze hinaus sind im Vordergrund zahlreiche Tiere sowie Muschelgehäuse dargestellt, am rechten Bildrand auch in Form zweier Gemälde mit Insekten vor Landschaften vermittelt. Ein aus einer Rüstung, einer Standarte, einem Dolch sowie zwei Pfeilköchern zusammengestellter Bereich von Militaria vervollständigt in der rechten Ecke die Objektstaffage.

Mit der bis auf ein um die Hüften gelegtes Tuch nackten und mit zwei Korallenketten um den Hals bzw. am rechten Handgelenk geschmückten, hellhäutigen Personifikation sowie dem bis auf einigen Federschmuck nackten, schwarzen Assistenten bediente van Kessel ein Stereotyp, das sich in der europäischen Darstellungspraxis amerikanischer Indigener bereits kurz nach Kolumbus' erster Landung auf den Antillen etabliert hatte. Insbesondere Kolumbus' Feststellung, dass die Einwohner der neu entdeckten Inseln unbekleidet seien, wurde bereits auf den frühesten Flugblättern durch Bilder kolportiert, die oft an der Ikonographie vertrauter Vorstellungen ‚wilder‘ Menschen orientiert waren.²⁶⁰ In Zusammenhang mit Kolumbus' Beschreibung der Antillen als paradiesisches Idyll prägte sich früh eine Vorstellung der amerikanischen Indigenen aus, die in wesentlichen Zügen dem erst im 18. Jahrhundert als zivilisatorisches Gegenmodell definierten ‚edlen Wilden‘ entsprach;²⁶¹ mit der Darstellung des friedlich ruhenden Paares von Personifikation und Assistent scheint van Kessel auf diese Vorstellung abgezielt zu haben. Die unterschiedlichen Hautfarben mögen auf die verschiedenen Ethnien in den europäischen Kolonien in Süd-Amerika angespielt haben, die der Allegorie auch ihren Titel gaben, denn Paraiba war ein Zentrum der holländischen Kolonie; in Albert Eckhouts

²⁶⁰ Vgl. FRÜBIS 1995, S. 21-23.

²⁶¹ Vgl. FRÜBIS 1995, S. 23, GEWECKE 1986, S. 64-71.

Darstellungen der Einwohner Holländisch-Brasiliens zählt das Inkarnat zu den wesentlichen Unterscheidungs- und zivilisatorischen Abstufungsmerkmalen.²⁶² Auf die holländische Kolonie spielt schließlich auch der Ausblick auf den Festungsbau hinter der Statue links der Tür hin, die van Kessel von einer druckgraphischen Ansicht des Fort Keulen übernehmen konnte, die in Caspar Barlaeus' 1647 veröffentlichten *Rerum in Brasilia et alibi gestarum* abgebildet worden war.²⁶³

Das gerade die Ikonographie der Erdteile prägende, durch die Reiseberichte Vespuccis berühmt gewordene Klischee der amerikanischen Indigenen als militanten Kannibalen nahm van Kessel im Gegensatz zum Bild der ‚Edlen Wilden‘ nur im Hintergrund auf: Die links und rechts die Tür der Rückwand flankierenden Statuen sind Adaptionen der Tapuya-Figuren aus Albert Eckhouts Gemäldezyklus der Einwohner Holländisch-Brasiliens, die van Kessel hier im Sinn der ikonographischen Tradition übernahm: Ripa hatte das Kannibalen-Stereotyp in der *Iconologia* zum hauptsächlichen Thema des Amerika-Emblems erhoben, wobei ein pfeildurchbohrter Menschenkopf die Grausamkeit und Anthropophagie der Indigenen verbildlichen sollte: „La testa humana sotto il piede apertamente dimostra di questa barbara gente esser la maggior parte usata pascersi di carne humana; perìòche gli huomini da loro uinti in guerra li mangiano, così gli schiaui da loro compatri, & altri per diuerse altre occasioni.“²⁶⁴

Eckhouts Tapuya-Gemälde, die van Kessel nur in der druckgraphischen Reproduktion der *Historia Naturalis Brasiliae* gekannt haben dürfe, boten eine diese Stereotypen bedienende Vorlage.²⁶⁵ Van Kessels Gemälde differenziert die negativ konnotierten Vorgaben der Bildtradition, indem es in der standardisierten paarweisen Anordnung ethnographischer Bilder der Frühen Neuzeit der friedlich im Vordergrund ruhenden Personifikation und ihrem Begleiter das Bild der dem Stereotyp entsprechenden Eckhout-Figuren als erstarrtes Monument im Hintergrund gegenüber stellt. Deren Fremdheit wird wiederum durch die Einebnung der Figuren in klassische europäische Formen bereits gemindert: Über die augenfällige Angleichung der Männerfigur an den *David* von Michelangelo hinaus erscheint auch die Frauenfigur im Vergleich zu Eckhouts Gemälde sowie dessen druckgraphischer Reproduktion schlanker und in verfeinerter Pose: Der ausladende Schritt des Vorbilds ist bei van Kessel einer engen Fußstellung gewichen.²⁶⁶

Wie bei der Asien-Allegorie stellen jedoch Bilder im Bild das amerikanische Leben als befremdlich und erschreckend dar. So zeigt das mittlere der drei Gemälde am rechten Bildrand eine Kannibalenszene in einer Küche, wo im Vordergrund ein Menschenkörper aufgeschlitzt wird und

²⁶² Vgl. SCHMIDT-LINSEHOFF 2003. Viktoria Schmidt-Linsenhoff erhob die „Rhetorik der Hautfarben“ in diesem Aufsatz zum ausschlaggebenden Kriterium der Bilder Eckhouts; es gilt allerdings zu bedenken, dass van Kessel Eckhouts Originale vermutlich nicht gesehen hat, sondern sich bei seiner Adaption auf druckgraphische Reproduktionen stützen musste.

²⁶³ TEIXEIRA 2002, S. 77.

²⁶⁴ RIPA 1976, S. 361.

²⁶⁵ Vgl. TEIXEIRA 2002, S. 126. Zu Eckhouts Zyklus siehe hier S. 215ff.

²⁶⁶ SCHNEIDER 1989, S. 165.

menschliche Gliedmaßen von der Decke hängen; diese Vorstellung von Anthropophagie als täglicher Ernährung entspringt im Wesentlichen Deutungen von Reiseberichten wie Vespuccis *Mundus Novus*-Brief und entwickelte sich im 16. Jahrhundert zu einem Stereotyp der Amerika-Darstellung.²⁶⁷

Auch bei diesem Bild hat van Kessel auf eine druckgraphische Vorlage zurückgegriffen: Das Motiv der im Vordergrund ausgeweideten Leiche stammt aus dem Bericht über eine mehrmonatige Gefangenschaft bei brasilianischen Tupi-Indianern des hessischen Söldners Hans Staden, der durch die Aufnahme in Theodor de Brys *Grands Voyages* in Europa verbreitet war.²⁶⁸ Als Sammlung früherer Amerika-Berichte in vierzehn, zwischen 1590 und 1632 von dem in Frankfurt ansässigen niederländischen Verleger de Bry sowie seinen Söhnen herausgegebenen Büchern zählen die *Grands Voyages* zu den monumentalen Publikationen des Barock und bieten ein einmaliges Kompendium über die europäische Wahrnehmung der Neuen Welt um 1600; obwohl de Brys Bücher aber weit verbreitet waren, scheint van Kessel lediglich auf den dritten Band Zugriff gehabt zu haben, der Stadens Bericht enthält. Der Erdteile-Zyklus beinhaltet über die Kannibalenszene der Amerika-Allegorie hinaus zumindest keine weiteren direkten Bildzitate aus den *Grands Voyages*.²⁶⁹

Staden vermochte bei den Tupi wiederholt Akte von Anthropophagie zu beobachten, die allerdings keineswegs mit van Kessels Bild einer Kannibalen-Küche übereinstimmen. Die Darstellung des aufgeschlitzten Menschenleibs illustriert die Hinrichtung und den anschließenden Verzehr eines kranken Dorfbewohners und entspricht nicht dem von Staden beschriebenen Ablauf: „Dem Körper sengte er die Haut über dem Feuer ab. Danach zerschnitt er ihn und teilte ihn mit den anderen gleich, wie es ihre Gewohnheit ist, und sie aßen ihn bis auf den Kopf und die Därme, da hatten sie einen Ekel daran, dieweil er krank gewesen war.“²⁷⁰

Das untere Gemälde am rechten Bildrand zeigt eine Witwenverbrennung nach dem Vorbild eines Kupferstichs aus Linschotens *Itinerario* (Abb. 29).²⁷¹ Wie im Fall der Afrika-Allegorie sprengte van Kessel also auch hier die geographischen Grenzen des Sujets. Der Feuertod der Frau bildet ein Bildpendant zum Ausweiden des Männerkörpers im Bild darüber und entspricht somit der üblichen paarweisen Darstellung fremder Ethnien; als Pendants scheinen die Gemälde zu suggerieren, dass amerikanische Indigene ausschließlich gewaltsam zu Tode kommen und verschärfen den durch die Einbindung der Eckhout-Figuren etablierten Kontrast zum friedlichen Paar des Vordergrunds; zugleich mag die Witwenverbrennung als Verweis auf kolportierte Gerüchte über Menschenopfer in Süd-Amerika dienen.

²⁶⁷ Vgl. BURKE 2010, S. 142f.

²⁶⁸ RENGER/DENK 2002, S. 245.

²⁶⁹ Die *Grands Voyages* unterliefen einer umfangreichen kunsthistorischen Erforschung; als Standardwerk sei hier nur auf GREVE 2004 verwiesen.

²⁷⁰ Zitiert nach DE BRY 1990, S. 131. Das Bild der Kannibalen-Küche stellt im Übrigen einen Sonderfall der Bilder-im-Bild im Erdteile-Zyklus dar, da van Kessel es als eigenständiges Kabinettbild wiederholte, siehe ERTZ 2012, S. 373, Kat. Nr. 663.

²⁷¹ RENGER/DENK 2002, S. 245.

Die Darstellung der Witwenverbrennung zählt zu den spektakulären Höhepunkten in Linschotens *Itinerario*; die dazugehörigen Textstellen entsprechen Linschotens argumentativer Strategie, vor allem die Beschreibung ehelicher und sexueller Praktiken der Inder als moralisierenden Subtext einzusetzen, der einen pejorativen Eindruck der fremden Kultur im Vergleich zur europäischen festigt.²⁷²

Die *Itinerario* lieferte überdies die Vorlagen für die beiden Skulpturen in der Seitenwand, bei denen es sich um van Kessels Übernahme von Linschotens Darstellung eines Brahmanen und einer diesem zugeteilten, im Text jedoch nicht beschriebenen Frau handelt (Abb. 27).²⁷³ Auch bei diesen Figuren milderte van Kessel jedoch die Bewegungen der Vorlagen ab und versetzte ihnen zudem neue Physiognomien. So ist der Brahmane bei Linschoten in schreitender Bewegung gegeben und hat die rechte Hand in eleganter Geste erhoben, während van Kessel die Statue im Ansatz eines Kontraposts zeigt; die rechte Hand hängt herab und hält ein Buch. Die Physiognomie entspricht hingegen weitgehend der als Bildnis des Seneca geltenden Büste, die Rubens etwa in den *Vier Philosophen* zum intellektuellen Vorbild der Porträtierten erhoben hatte und die durch die druckgraphische Reproduktion nach einer Zeichnung Theodor Galles auch in weiterem Umlauf gewesen sein dürfte.²⁷⁴ Eine Studienzeichnung, die Rubens zur Vorbereitung seines berühmten Gemäldes des *Sterbenden Seneca* angefertigt hat, verdeutlicht die Ähnlichkeit zu van Kessels Statue in besonderem Maße, da Rubens die Physiognomie hier ebenfalls im Profil von links erfasste (Abb. 28).

Durch die Neukombination dieser Bildvorlagen gelang van Kessel die Erschaffung einer phantastischen Gelehrtenfigur,²⁷⁵ die den europäischen Blicken durch das würdevolle Greisenantlitz sowie das attributive Buch als intellektuelle Instanz einleuchten musste und doch durch die annähernd nackte Erscheinung sowie den Turban exotisch blieb. Darüber hinaus durchbricht die Figur nicht nur den kompositorischen Kontext von negativen Amerika-Bildern, sondern stellt als Vertreter geistigen Schaffens ein Unikum in der Amerika-Ikonographie der frühen Neuzeit dar.

Wie als lebendiges Pendant zu den Statuen in den Bögen erscheint schließlich die Tänzerin in der Tür der Rückwand. Bekleidet mit einem goldschimmernden Choli – einem bauchfreien, indischen Untergewand – sowie einer ebensolchen, kurzen Hose und geschmückt mit Glöckchen an den Fesseln, Oberschenkeln sowie Unter- und Oberarmen, entspricht die Figur der Darstellung einer Hetäre in der *Itinerario*.²⁷⁶ Van Kessel versah allerdings auch sie mit einer neuen Physiognomie. Bei Linschoten wird die Hetäre lapidar umrissen: „[A] danceress, called balhadeira. The latter earns a

²⁷² Vgl. BOOGAART 2003, S. 26.

²⁷³ RENGER/DENK 2002, S. 245.

²⁷⁴ Die Geltung der Büste als Seneca-Porträt ist heute falsifiziert, vgl. NOLL 2001, S. 95.

²⁷⁵ Als „Gelehrten-Statuen“ erkannte auch Norbert Schneider die Figuren, ging jedoch nicht auf ihre Bildvorlagen ein, vgl. SCHNEIDER 1989, S. 165.

²⁷⁶ RENGER/DENK 2002, S. 245.

living with her body, appears at meals and parties, and entertains the guests with song and dance.“²⁷⁷

Linschotens Hinweis auf die Figur als Unterhalterin deutet auf die Funktion der Figur in van Kessels Allegorie hin, auf die angebliche sexuelle Freizügigkeit der amerikanischen Indigenen zu verweisen. Die Vorstellung promiskuitiver Gesellschaften in Amerika hatte sich bereits durch Kolumbus' Hinweise auf den schönen Körperbau der Aruak, besonders aber durch Vespuccis Beschreibung eines regellosen Sexuallebens im europäischen Amerika-Diskurs etabliert.²⁷⁸ Als formale Angleichung aller Figuren der Rückwand fungieren im Übrigen die aus Muscheln geformten Masken, die Grottesken-Ausschmückungen europäischer Grotten entsprechen.²⁷⁹

So überwiegen trotz der Philosophenfigur die negativen Aspekte den hinteren Bereich der Amerika-Allegorie, doch scheinen sie analog zur Afrika-Allegorie hinter dem friedlichen und günstigen Eindruck des Vordergrunds zurückzutreten. Auch hier zielt diese Zähmung des Fremden jedoch offensichtlich in erster Linie auf eine reibungslose Ausbeutung des Erdteils ab, dessen Schätze den Blicken in der Fülle der Goldobjekte des Vordergrunds nahegelegt werden. Bei diesen Stücken handelt es sich analog zur Prachtentfaltung der Afrika-Allegorie jedoch nicht um amerikanische Artefakte. Das wie massive Goldscheiben vor den Beinen der liegenden Figuren ausgelegte Gamelan-Orchester stammt aus dem asiatischen Kulturraum;²⁸⁰ die großen, scheinbar ebenfalls aus massivem Gold angefertigten Urnen hinter dem Paar sind formal europäische Stücke, dürften aber in der unwahrscheinlichen Ausführung auf Berichte über die unvergleichlichen Golderzeugnisse der Inka anspielen, wie sie etwa Girolamo Benzoni in seinem 1597 bei de Bry publizierten Bericht über Peru beschrieb: „Darum ließen sie die Goldschmiede hin und wieder in ihrem Königreich Werkstätten einrichten, damit sie aus Gold und Silber allerlei Geschirr und Geschmeide machten. Man hat bei ihnen so kunstreiches, meisterliches Geschirr gefunden, daß alle, die es gesehen, sich höchlich darüber haben verwundern müssen, und um so viel desto mehr, weil sie schlechte und wenige Instrumente und Werkzeug dazu brauchen und alles mit gar so geringer Mühe und Arbeit zugeht.“²⁸¹

Einen sonderbaren Akzent in der Prachtentfaltung des Vordergrunds setzen allerdings die zwei Affen, die sich auf ein umgestürztes Goldgefäß zu Füßen der Personifikation gesetzt haben und in den überquellenden Preziosen wühlen. Das Verhalten der in der barocken Ikonographie meist als Symbole für Unverstand eingesetzten Tiere entspricht dem Bericht indigener Informanten über das Auftreten der spanischen Konquistadoren in Mexiko, der 1558 von Bernardino de Sahagún in die *Historia general de las cosas de nueva Espana* aufgenommen wurde: „Wie Affen griffen sie nach

²⁷⁷ Zitiert nach BOOGAART 2003, S. 92.

²⁷⁸ Vgl. WALLISCH 2002, S. 114.

²⁷⁹ SCHNEIDER 1989, S. 165.

²⁸⁰ KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 16.

²⁸¹ Zitiert nach DE BRY 1990, S. 243.

dem Gold und befangerten es, sie waren hingerissen vor Freude, auch ihre Herzen waren angesteckt von den Strahlen des Goldes.“²⁸²

Eine implizite Kritik am europäischen Kolonialsystem ist in van Kessels Allegorie jedoch höchst unwahrscheinlich. Eher scheinen die Affen in der üblichen Bedeutung gerade der Kunstkammer-Allegorien zu verstehen zu sein, als verständnislose Glotzer den grundlegenden Prozess visueller Erkenntnis zu kontrastieren und somit noch einmal das in der Europa-Allegorie formulierte Generalthema des Zyklus ins Gedächtnis zu rufen.²⁸³

Als ihr Gegenbild erscheint der durch die Ausstattung mit Pfeil und Bogen an einen Amor erinnernde Knabe vor ihnen, der einen auf seiner linken Hand sitzenden Vogel beobachtet. Van Kessel konnte mit dem Motiv des Kindes mit Vogel ein durch Rubens' Darstellung des jungen Philipp Rubens berühmt gewordenes Motiv abrufen.²⁸⁴ In Europa waren Vögel als Haus- und Spieltiere verbreitet,²⁸⁵ van Kessel versetzte hier also einen europäischen Brauch nach Amerika. Mit der Darstellung der Betrachtung des Vogels durch den Knaben wird jedoch zugleich auf den rechten Bildbereich verwiesen, wo im Vordergrund neben den für die Ikonographie der Amerika-Allegorie üblichen Ameisenbär und Gürteltier besonders farbenprächtige bzw. skurril anmutende Vögel und Fische verteilt sind. Die Vorlagen zu diesen Tieren stammen mehrheitlich aus den Holzschnitten der *Historia Naturalis Brasiliae*;²⁸⁶ einige befanden sich auch in den *Exoticorum Libri Decem* von Carolus Clusius.²⁸⁷ Exemplarisch ist etwa die Übernahme des scheinbar vierbeinigen Fisches „Guaperua“, den die *Historia Naturalis Brasiliae* in Größe, Form und Farbe beschreibt. Van Kessel scheint sich in der Farbgebung des Tiers ganz am Vorbild des Buchs orientiert zu haben, dessen erste Edition mit kolorierten Graphiken erschien.²⁸⁸ Den Bereich dieser Tierdarstellungen schließen rechts vorne zwei Gemälde mit Insekten vor Landschaften ab, die als Verweis auf das Kernthema der Europa-Allegorie die Kontinuität zwischen dem Amerika-Bild und den übrigen Allegorien bestärken.

Der Bereich der Militaria in der rechten hinteren Ecke des Bildraums besteht aus zwei Köchern mit Pfeilen, einem Dolch, einer an der Wand lehrenden Standarte sowie einer Rüstung, an der sich einmal mehr van Kessels Kombinatorik nachvollziehen lässt.²⁸⁹ Die Rüstung wurde in der Forschung

²⁸² Zitiert nach SIEVERNICH 1990, S. 9.

²⁸³ Vgl. zur Bedeutung der Affen in der Allegorie des Gesichts von Rubens und Breughel MÜLLER-HOFSTEDT 1984, S. 261f.

²⁸⁴ Das sicherlich in privatem Kontext entstandene Gemälde wurde von Rubens als Vorlage zu Kinderdarstellungen genutzt; das berühmteste Beispiel dafür ist die Münchner Blumenkranz-Madonna, auf der das Bild in der rechten oberen Ecke erscheint, vgl. RINGER/DENK 2002, S. 336-341.

²⁸⁵ Zu Rubens' Bild siehe KAT. MUS. BERLIN 1985, S. 194.

²⁸⁶ RINGER/DENK 2002, S. 245.

²⁸⁷ TEIXEIRA 2002, S. 126-136.

²⁸⁸ Die Beschreibung des Fisches findet sich in MARCGRAF/PISO 1648, S. 150.

²⁸⁹ Am Rande sei auf die besondere Inkonsequenz dieser Rüstung auf der Amerika-Allegorie hingewiesen, da das Gesicht und Oberkörper bis zu den Beinen schützende Stück das Klischee des nackten Amerikaners ad absurdum führt.

als Samurai-Rüstung bezeichnet; Andreas Gormans schlug hingegen anhand eines Vergleichs mit Giuseppe Arcimboldos *Bibliothekar* vor, dass es sich um eine phantastische Kompositfigur handle.²⁹⁰ Tatsächlich handelt es sich um eine mit europäischen Rüstungsteilen kombinierte Samurai-Rüstung, die sich insbesondere anhand des rechts wiederholten Harnischs als die zweite der beiden Samurai-Rüstungen aus dem Besitz Erzherzog Ernsts in Brüssel identifizieren lässt (Abb. 30); die erste malte van Kessel im Mittelgrund der Asien-Allegorie. Die Armschilde sind nicht authentisch; van Kessel dürfte hier Prunkwaffen gemalt haben, wie sie für höfische Feste und Turniere hergestellt wurden. Dies dürfte auch die maskenhafte Ausgestaltung des Helms erklären, denn ähnliche Sturmhauben mit dekorativen Bildprogrammen haben sich etwa aus dem Besitz Erzherzog Ferdinands II. erhalten;²⁹¹ allerdings sind aus dem 17. Jahrhundert auch Samurai-Helme mit maskenähnlichen Visieren überliefert.

Die These, der Vordergrund der Amerika-Allegorie repräsentiere analog zur Afrika-Allegorie in erster Linie europäische Ausbeutungsinteressen, kann durch den Vergleich mit van Kessels Vorlagenmaterial bekräftigt werden: Mit der *Historia Naturalis Brasiliae* ist auf eine weitere, reichhaltig illustrierte Publikation hingewiesen, deren Bilder van Kessel wie bei Linschotens *Itinerario* und Nieuhofs *Gezantschap* ausgiebig als Vorlagen für den Erdteile-Zyklus benutzte. Das Buch versammelt die Ergebnisse naturkundlicher Forschungen durch Willem Piso und Georg Marggraf in der holländischen Brasilien-Kolonie von 1638 bis 1643 und wurde als Zusammenstellung aus Pisos medizinischen und Marggrafs zoologischen Studien 1648 erstmals in Amsterdam veröffentlicht.²⁹² Die Illustrationen gehen auf Studienzeichnungen von Eckhout, Marggraf sowie Frans Post zurück.²⁹³ Der summarische Überblick über brasilianische Pflanzen, Wassertiere, Vögel, Vierbeiner sowie Insekten und Reptilien entspricht in der Aufteilung in diese Kategorien zeitgenössischen Standards, doch bezeichnete Dante Martins Teixeira insbesondere den Mangel an weiterführenden klassifizierenden Versuchen als Entsprechung „eines oberflächlichen, ästhetisch und utilitaristisch überformten ‚Enzyklopädismus‘, dem es weit mehr darum ging, eine allgemeine Sicht der Wirklichkeit in groben Zügen zu produzieren, als sich auf langwierigen Analysen des Wesens jener neu entdeckten Weltteile einzulassen [sic].“²⁹⁴

So haben sich Markgraf und Piso nicht nur auf Arten beschränkt, die sie im Bereich der holländischen Plantagen ohne weitere Mühen studieren konnten; insgesamt scheinen ihre Beobachtungen

²⁹⁰ GORMANS 2004, S. 385.

²⁹¹ Derartige Stücke waren für festliche Aufführungen bestimmt und bestanden oft nur aus Helmen und Schilden mit umfangreichen Bildprogrammen. Ferdinands Sturmhaube verbindet etwa zwei Seeungeheuer, die Visier und Schale bilden, mit antikisierenden Szenen an Wangenklappen und Nackenschirm, vgl. KAT. AUSST. WIEN 2008, S. 268f.

²⁹² TEIXEIRA 2003, S. 79f.

²⁹³ Die Geschichte dieser Illustrationen von den Studien bis zur Aufnahme in die *Historia Naturalis Brasiliae* hat Rebecca Parker Brienen erforscht, vgl. PARKER BRIENEN 2007.

²⁹⁴ TEIXEIRA 2003, S. 81.

insbesondere der indigenen Bevölkerung von kolonialer Zweckorientierung bestimmt gewesen zu sein: Es galt, die Natur und Bevölkerung Brasiliens in ihrem Nutzwert für die Kolonie zu erfassen.²⁹⁵

Das Frontispiz (Abb. 31) verbildlicht die Summe der Interessen der Holländer: Zwei Indianerfiguren flankieren eine Allee aus üppig bewachsenen und von zahlreichen Tieren belebten Bäumen, in deren Hintergrund eine Gruppe Indigener vor einem Plantagenhaus tanzt, während vorne ein als liegende Rückenfigur gegebener Flussgott sich zum Betrachter hinwendet; aus seinem Füllhorn ergießt sich links eine große Menge exotischer Meerestiere, darunter ein Hammerhai und eine Krabbe. Ihnen stehen rechts als Vertreter der brasilianischen Landtiere eine Schildkröte, auf die sich der Gott lehnt, ein Äffchen sowie ein Ameisenbär gegenüber, der Insekten aus einer den Vordergrund abschließenden Conchilie schnappt, in der Verlag, Ort und Jahr eingetragen sind.

Oben im Bereich der Baumkronen haben hingegen zwei Affen ein Banner ausgebreitet, auf dem der volle Buchtitel eingeschrieben ist und das unterhalb von einer üppigen Fruchtgirlande abgeschlossen wird: *Historia Naturalis Brasiliae, Auspicio et Beneficio ILLUSTRISs. I. MAURITII COM. NASSAU. ILLIUS PROVINCIAE ET MARIS SUMMI PRAEFECTI ADORNATA: In qua Non tantum Plantae et Animalia, sed et Indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et Iconibus supra quingentas illustrantur.*

Rigoros verdeutlicht dieses Bild den bei van Kessel lediglich angedeuteten Besitzanspruch an den brasilianischen Gütern: Vor der Plantagenanlage als perspektivischem Kernstück der Komposition gliedert sich der Urwald zur eine Sichtachse bildenden Allee und entspricht damit einen grundlegenden Prinzip europäischer Landschaftsgestaltung des Barock. Sind damit Flora und Fauna Brasiliens europäischen Vorstellungen unterworfen, so besteht die auch im Vergleich zu van Kessels Amerika-Bild beachtlichste Assimilation des Fremden in der Darstellung der Indigenen. Das Paar im Vordergrund zitiert Eckhouts Gemälde der Tapuya, gleicht diese allerdings noch deutlicher europäischen Sehgewohnheiten an als van Kessels Statuen-Version der Vorlagen. Wie bei diesem erscheint der Tapuya-Mann bereits hier als muskulöser Akt in Kontrapost; der Gesichts- und Penis schmuck ist entfernt, die Physiognomie wurde durch ein jugendliches Gesicht ersetzt, das dem Betrachter freundlich entgegenlächelt.

Noch deutlicher fällt die ‚Zähmung‘ der ‚wilden‘ Figuren beim weiblichen Pendant aus, das verschlankt erscheint, die Beine zu einem ansatzweisen Kontrapost eng neben einander gestellt hat und ebenfalls eine jugendliche Physiognomie erhalten hat; ihr Blick fällt lächelnd auf das männliche Gegenüber. Die erheblichste Veränderung besteht allerdings in der Neuausstattung mit Attributen: anstelle der Menschenhand trägt die Figur einen Fruchtezweig, den Korb mit dem abgeschlagenen Bein auf dem Rücken von Eckhouts Figur ersetzt hier langes Haar und ein bis zu den Knien fallender Federschmuck. Bilden die Tapuya-Darstellungen bei Eckhout den stärksten Kontrast zur europäischen Norm in einem hierarchisierenden Modell der Kulturen, so fungieren sie hier – van Kessels

²⁹⁵ Vgl. TEIXEIRA 2003, S. 84.

Assistenzfigur auf der Afrika-Allegorie nicht unähnlich – als Subalterne, die die Blicke in die Prachtentfaltung einer exotischen Welt führen.

Dieser Eindruck wird durch die Tänzergruppe im Hintergrund noch verstärkt, bei der es sich ebenfalls um die Übernahme von Motiven aus Eckhouts Zyklus handelt; dort verdeutlicht die monumentale Darstellung tanzender Tapuya, die im Hintergrund des Gemäldes mit dem Tapuya-Mann wiederholt wird, den Kontrast zur europäischen Kultur; hier hingegen findet der Tanz als exotisches Kuriosum vor der europäischen Plantage statt. Van Kessel mag dieses Tanzmotiv, das ihm bekannt gewesen sein dürfte, durch den Einsatz der indischen Hetäre ersetzt haben.²⁹⁶

Das Titelblatt der *Historia Naturalis Brasiliae*, dessen gezähmte, lächelnde Indianerfiguren dem europäischen Betrachter nur zu bereitwillig ihre Schätze und selbst die Geheimnisse ihrer Kultur überantworten, hat in de Brys Amerika-Publikationen einen Vorläufer: Das Titelkupfer des dritten Buchs der *Grands Voyages*, das neben Hans Stadens Bericht über seine Gefangenschaft bei brasilianischen Tupinambà auch Jean de Lerys Brasilienbeschreibung beinhaltet, leitet mit drastischen Darstellungen von Kannibalismus das zentrale Thema beider Texte ein (Abb. 32). Die anthropophagen Indianerfiguren erscheinen dabei jedoch als Skulpturenprogramm einer barocken Prunkarchitektur.

Das zentrale Textfeld wird dabei von einer Portalanlage umgeben, die aus zwei in jeweils drei Vertikalzonen gegliederten und von einem gesprengten Giebel bekrönten Geschossen besteht; es wird von den skulpturalen Figuren eines nackten Indianerpaars flankiert. Die männliche linke nagt mit düsterem Blick am Oberschenkel eines Menschenbeins, das sie mit der rechten Hand zum Mund führt, während die linke auf eine Keule gestützt ist. Sie trägt Federschmuck im Haar und auf dem Rücken; Physiognomie, Ober- und Unterschenkel weisen Tätowierungen auf. Ihr weibliches Pendant isst in paralleler Bewegung von einer Menschenhand; anstelle von Federschmuck und Waffen trägt sie ein Kind auf dem Rücken; ihre linke Hand schmückt eine Perlenkette.

Diesem Paar entsprechen zwei nackte Männerfiguren, die in gekrümmter Haltung auf Konsolen links und rechts des Giebelscheitels kauern und ein ovales Objekt auf dem Giebel anzubeten scheinen, das von Obelisken flankiert wird. Beide sind nackt bis auf denselben Federschmuck, den auch die untere Männerfigur auf dem Rücken trägt, sowie Ketten und Reife um Hals und Waden. Ihre Köpfe sind bis auf einen Haarkranz kahl.

Abwechselnd mit der Figurengruppe sind in den seitlichen Nischen des Erdgeschosses sowie im Giebel Nischen eingelassen, in denen Urnen stehen; als weiteres dekoratives Element ist dem

²⁹⁶ Die Unverbindlichkeit der Komposition wird noch deutlicher an der Variation, in der das Frontispiz auch *Pisos De Indiae Utriusque Re Naturali et Medica Libri Quatuordecim* vorangestellt ist: Dort wurde die weibliche Figur durch einen Inder mit Turban, Lendenschurz und Kris ersetzt, anstelle des Flussgotts sitzen ein phantastisches Säugetier mit vier Hauern sowie ein Leopard im Vordergrund, während die Tänzergruppe im Hintergrund durch die Einfügung eines Dodos nach dem berühmten Vorbild Saverys sowie eine bizarre Variation von Dürers Nashorn ersetzt wurde, vgl. MARCGRAF/PISO 1648, Frontispiz Bd. II.

Textfeld oben eine Fruchtegirlande vorgelagert, der zwei Früchtebouquets in den Giebelzwickeln entsprechen.

Das Skulpturenprogramm der Indigenen erfährt eine ‚reale‘ Entsprechung im Ausblick, den ein Bogen unterhalb des Textfelds bietet: Dort sind drei nackte, den Männern der Giebelzone gleichende Figuren mit dem Grillen und Verzehr von Menschenteilen beschäftigt.

Die zentralen Figuren sind freie Variationen von Figuren aus den Illustrationen zu Stadens und Lerys Texten. Mit der Auswahl der Menschenteile verzehrenden Tupinambà wird dabei auf den sensationellen Gehalt der Texte hingewiesen, angebliche Augenzeugenberichte von Anthropophagie unter den Indigenen Brasiliens zu liefern; die typische Paardarstellung liefert dabei grundlegende visuelle Informationen über die Gesellschaft der Indianer: So kommt den Männern der Aufgabenbereich von Kriegerern, visualisiert durch die Keule, zu, wohingegen die Frauen sich um den Nachwuchs kümmern. Tatsächlich handelt es sich bei dieser Aufgabenverteilung allerdings um standardisierte Stereotype, die europäische Sozial- und Geschlechterrollen stets gleich auf außereuropäische Ethnien projizieren.

Die beiden verrenkten Figuren auf der Giebelebene sind hingegen von einer Illustration des zweiten, Jacques Le Moyne Bericht über eine französische Amerika-Expedition beinhaltenden Buchs der *Grands Voyages* abgeleitet, die einen „Zauberer“ der indigenen Bevölkerung Floridas zeigt; die Darstellung zielt auf die bei de Bry wiederholt thematisierte ‚Idolatrie‘ der amerikanischen Ethnien ab, die nicht zuletzt als Spiegel der protestantischen Haltung gegenüber dem katholischen Heiligenkult in Europa zu verstehen sein dürfte, aber auch allgemein in europäischen Augen des späten 16. Jahrhunderts die Inferiorität der heidnischen Indigenen markiert haben dürfte.²⁹⁷

Durch die Übertragung des Skulpturenprogramms in eine im Hintergrund dargestellte Bildwirklichkeit erfüllt das Titelblatt schließlich den Zweck einer visuellen Einleitung in das Buch. Die Bilder der amerikanischen Ureinwohner werden also nicht nur durch die Einfügung in ein europäisches Architekturprogramm, das antike Würdeformeln rezipiert, als dem eigenen Wissen eingegliedert vorgestellt; zugleich versichert der Kupferstich die Wahrhaftigkeit und Realität hinter dem symbolisch umrissenen Programm.

Springender Punkt zwischen diesem und dem Titelkupfer der *Historia Naturalis Brasiliae* sind also die Indianerfiguren, die jeweils paarweise den im Zentrum der symmetrischen Komposition eingefügten Text flankieren. Den untertänigen Tapuya der *Historia* stehen bei de Bry jedoch zwei nach Vorlagen Stadens übernommene Tupinambà gegenüber, die deutlich als Antipoden charakterisiert werden. Nichtsdestotrotz sind auch diese Figuren und insbesondere die im Kontrapost gegebene Männerfigur durch die Orientierung an klassischer Formensprache europäischen Sehgewohnheiten angeglichen.

²⁹⁷ Zum Motiv der Idolatrie bei de Bry siehe GAUDIO 2008, S. 103-108.

Bekräftigt also die Ausbreitung von Naturschätzen auf dem Titelblatt der *Historia Naturalis Brasiliae* als visuelle Einleitung einer von Kolonialinteressen bestimmten Beschreibung der brasilianischen Ethnien sowie Flora und Fauna die Annahme, dass die Prachtentfaltung im Vordergrund der Amerika-Allegorie vornehmlich europäische Ausbeutungsinteressen symbolisiert, so gaben sowohl dieses Blatt als auch der frühere Titelkupfer aus Theodor de Brys *Grands Voyages* Vorbilder für van Kessels Darstellung amerikanischer Indigener als Skulpturen ab: Das Indianerpaar der *Historia Naturalis Brasiliae* geht auf dieselben Vorlagen von Eckhout zurück wie van Kessels Figuren, ersetzt deren charakteristisches Auftreten als streitbare Kannibalen jedoch durch den Anschein serviler Untertanen. De Brys Figuren paar folgt zwar Vorlagen Stadens, zeigt die Figuren jedoch als grausame Anthropophagen, deren Fremdartigkeit durch Formen europäischer Skulpturen eine Linderung erfährt, und entspricht damit den Tapuya-Darstellungen von Kessels.

Insgesamt spielt die Amerika-Allegorie also negative gegen positive Klischees der europäischen Vorstellung der Neuen Welt aus, die in der räumlichen Aufteilung nachvollziehbar werden: Bietet der Bereich der Rückwand mit monumentalen Statuen von Kannibalen sowie der Tänzerin Verweise auf Anthropophagie und Promiskuität auf, so stellt der Vordergrund das Bild ‚Edler Wilder‘ in einem Überfluss an natürlichem Reichtum dar. Goldobjekte, die vor allem auf die Ausbeutung Süd-Amerikas durch spanische Konquistadoren hindeuten scheinen, sind dabei teils als Steigerung des exotischen Eindrucks in asiatischen, teils als offener Hinweis auf Besitzansprüche in europäischen Formen wiedergegeben. Ebenfalls als Zeichen natürlicher Fülle sind die Tiere im rechten Vordergrund zu verstehen, die durch besonders ungewöhnliche Farben und Formen auffallen. Sprunghafte Wechsel zwischen den Bildbereichen lassen sich anhand der Gelehrtenfigur in der Seitenwand sowie den Bildern-im-Bild im rechten Vordergrund ausmachen: jene steht den ‚Wilden‘ als intellektuelle Instanz bei, diese forcieren den Eindruck grausamer Sitten durch Darstellungen von Kannibalismus und einer Witwenverbrennung.

Als wesentliche historische Folie für van Kessels Allegorie erscheint die holländische Kolonie in Brasilien unter Johann Maurits von Nassau-Siegen, auf die nicht nur der Titel *Paraiba en Brasil* anspielt, der das Gebiet der Kolonie zur ‚Hauptstadt‘ Amerikas erhebt; die Mehrheit der Motive geht auf Vorlagen aus der Bildproduktion der Kolonie hervor, wobei insbesondere die *Historia Naturalis Brasiliae*, der van Kessel zahlreiche Tierbilder entnommen hat, den europäischen Besitzanspruch am Fremden spiegelt. Das Amerika-Bild wird jedoch durch den Einsatz von Motiven aus anderen Kontexten, insbesondere Linschotens *Itinerario*, thematisch verfälscht.

Mit den Insektengemälden am rechten vorderen Bildrand wird die Kontinuität zu den anderen Allegorien gewahrt und der Anspruch der Erkenntnis durch die Malerei auch auf die Amerika-Allegorie übertragen.

Die Randgemälde

Künstlerische und naturgeschichtliche Autorität

Die jeweils sechzehn kleinformatigen Randgemälde sind im Rahmenformular durch einen Binnenrahmen abgesetzt, der an der oberen Leiste mit dem Namen der jeweils dargestellten Stadt beschriftet und an der unteren mit einer durchgehenden Nummerierung beziffert ist. Alle folgen dabei dem gleichen Kompositionsschema: Die eigentliche Stadtansicht ist tief in den Hintergrund gerückt und verschmilzt mit dem Himmel, wohingegen im Vordergrund auf einer bühnenhaften Erhöhung Tiere als die eigentlichen Protagonisten der Darstellung erscheinen. Der Staffage im Vordergrund kann eine zweite im Mittelgrund entsprechen. Zwei kompositorische Kunstgriffe sorgen für den Anschein panoramaartiger Gleichmäßigkeit: Die Horizontlinie befindet sich überwiegend auf gleicher Höhe und die Himmelsfarbe wird jeweils von einem zum nächsten Gemälde übernommen. Auf den Europa-Gemälden ist der Himmel etwa durchgehend heiter und diesig, auf den Asien-Bildern hingegen von Gewittern durchsetzt.

Die Randgemälde der Europa-Allegorie sind dabei von rechts oben gegen den Uhrzeigersinn durchnummeriert. In der entsprechenden Reihenfolge zeigen die Gemälde Köln, Paris, Antwerpen, Madrid, Krakau, Prag, Brüssel, Kopenhagen, London, Konstantinopel, Venedig, Moskau, Stockholm, Lissabon, Wien und Amsterdam. Antwerpen wird durch diese Anordnung subtil hervorgehoben, da es in der Mitte der oberen Leiste durch die Schriftzüge „EUROPE“ für die gesamte Tafel oberhalb und „ROME“ für die zentrale Allegorie unterhalb hervorgehoben wird. Damit kommt der Heimatstadt jener Maler, deren Kunst die Allegorie verherrlicht, ein Ehrenplatz in der Reihe der dargestellten Städte zu, über die Karl Schütz insgesamt schrieb: „Die Auswahl ist damit weder originell noch außergewöhnlich, sie unterscheidet sich mit ihrer Betonung der europäischen Hauptstädte nicht grundlegend von einer Zusammenstellung, wie man sie heute auch antreffen würde.“²⁹⁸

Die Staffagen der einzelnen Gemälde seien vorerst nur summarisch beschrieben:

1. *Cologne*: Im Vordergrund in einem Gehöft fünf Hunde, dahinter zwei Schweine und ein Rind; auf einer durch eine Koppel vom Vordergrund abgetrennten Wiese weitere Rinder.
2. *Paris*: Im Vordergrund links Mäuse jagende Katzen, im Mittelgrund Füchse, Reiher und Störche.
3. *Anvers*: Fische und weitere Meerestiere vor der den Mittelgrund einnehmenden Schelde.
4. *Madrid*: Mehrere Vögel, darunter ein Pfau, sowie Meerschweinchen, Hirsche und Rehe in Vorder- und Mittelgrund.
5. *Cracovic*: Zwei sich aufbäumende Bären, ein Keiler sowie eine Bache mit Frischlingen; im Mittelgrund drei Ziegen sowie zwei Schimmel.

²⁹⁸ SCHÜTZ 2004, S. 302.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

6. *Pragues*: Im Vordergrund Eichhörnchen, Hasen und zwei Ziegen; der Mittelgrund durch mehrere Wallanlagen vom Vordergrund abgesetzt.
7. *Bruxelles*: Zahlreiche um einen Teich links und einen Baumstumpf rechts verteilte Vögel.
8. *Copenhagen*: Ein Marder plündert stillebenhaft arrangierte Fische.
9. *Londres*: Im Vordergrund zwei Hahnenkämpfe; im Mittelgrund auf einer Wiese galoppierende Pferde.
10. *Constantinople*: Im rechten Vordergrund zwei Eulen, die ein Nest plündern, sowie eine Eule, die eine Taube geschlagen hat, mit weiteren toten Vögeln und Insekten. Im Mittelgrund links zwei Chinchillas, die eine Ente fressen, sowie ein Wolf, der ein Lamm schlägt; links dahinter ein weiterer Wolf, der ein Lamm zerbeißt, sowie ein Schafherde.
11. *Venice*: Fische und weitere Meerestiere sowie Insekten auf einer Sandbank.
12. *Mosco*: Stachelschweine, Igel, Dachse, Maulwürfe, Feuersalamander sowie ein Widder an einem Waldrand; im Hintergrund unbestimmbare Säugetiere, davon ein Muttertier mit zwei Jungen.
13. *Stocholm*: Zahlreiche Vögel an einem Weiher, im Mittelgrund Bären und unbestimmbare Säugetiere.
14. *Lisbone*: Tintenfische und weitere Meerestiere sowie Muschelgehäuse auf einer Anhöhe.
15. *Vienne*: Ein Vogelschwarm bei einem Baumstumpf im linken Vordergrund; ein Adler kämpft mit Schlangen, die aus einem Erdloch hervorkriechen, ein weiterer hat einen Dachs geschlagen.
16. *Amsterdam*: Im linken Vordergrund Kaninchen und Maulwürfe; rechts und im Mittelgrund Rinder sowie ein Esel.

Die Nummerierung der Randgemälde der übrigen Allegorien setzt durchgehend mit dem oberen linken Bild ein und folgt dem Uhrzeigersinn. So zeigen die Randgemälde Asiens Ansichten von Osaka, Archangelsk, Athen, Spitzbergen, Morovo, Kalkutta, Goa, Hormuz, Gizeh, Angola, Aden, Mekka, dem Kap der Guten Hoffnung, Betlehem, Gammelamme sowie Soankin. Nicht zu Asien gehören Athen, Spitzbergen, Gizeh, Angola und Soaquin.²⁹⁹ Die Staffagen im Einzelnen:

1. *Osacca*: Vögel in einem Baum im linken Vordergrund sowie um einen Teich im Mittelgrund versammelt, dort auch ein Hirsch.
2. *Archangel*: Im rechten Vordergrund Schlangen und zwei Feuersalamander, dahinter Bären sowie eine Bärenjagd und ein Fuchs.
3. *Athene*: Fische, Muscheln und Krebse, dahinter ein Biber.

²⁹⁹ Vgl. KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 13. Klaus Ertz verweist in Bezug auf van Kessels Verortung Athens auf die Besetzung der Stadt durch das osmanische Heer und den daraus folgenden Bedeutungsverlust Athens für das geistige Leben Europas, vgl. ERTZ 2012, S. 172, Nr. 74.

4. *Spitsbergen*: Im Vordergrund zwei Chamäleons, ein Biber, ein Iltis sowie ein Stachelschwein, im Mittelgrund zwei gestrandete Wale vor Eisschollen; auf den vorderen blickt rechts eine weitgehend verdeckte Ziege.

5. *Morouo*: Im Vordergrund schlägt ein Adler ein Reh, ein zweites flieht links davon; zwei Raben nähern sich von rechts, ein weiterer Adler fliegt links am Himmel und hält eine Schildkröte in seinen Krallen. Im rechten Mittelgrund zwei Rinder.

6. *Galcuta*: Im Vordergrund diverse Raubkatzen, ein Maulwurf und zwei Ratten; im Mittelgrund eine Giraffe und zwei phantastische Säugetiere.

7. *Goa*: Eine Vielzahl überwiegend phantastischer Fische in aufgebrachtem Gewässer; am rechten Bildrand Muscheln und Schnecken auf einer Sandbank.

8. *Oozmus*: Im Vorder- und Mittelgrund Giraffen und Kamele.

9. *Piramide*: Im Vorder- und Mittelgrund zahlreiche, um einen Baum am rechten Bildrand versammelte Vögel.

10. *Angola*: Im Vordergrund eine Vielzahl von Schlangen und Fröschen, die aus Höhlen im Boden hervorkriechen; im Mittelgrund ein Einhorn, ein Faultier sowie ein Gürteltier.

11. *Aden*: Im Vordergrund Frösche, Lurche und Ratten; im Mittelgrund ein Gürteltier, ein Biber und ein Fuchs.

12. *Mecca*: Im Vordergrund Schlangen, Basilisken und Eidechsen, die aus einer Höhle hervorkommen, sowie Frösche, Spinnen und Käfer; eine Korallenschlange schnappt am linken Bildrand nach einem von mehreren fliegenden Vögeln.

13. *Cap de bon: esp*: Diverse Vögel, darunter ein Truthahn links und Fische fressende Pelikane rechts.

14. *Betlehem*: Ein Ochs, zwei Esel sowie zwei Kamele.

15. *Gammelamme*: Überwiegend phantastische Fische in aufgebrachter See, darunter auch eine Seeschlange; im linken Vordergrund Muschelgehäuse und Krebse auf einer Sandbank.

16. *Suaquin*: Im Vordergrund zwei Leoparden im Kampf mit Einhörnern; im Mittelgrund weitere streitende Einhörner.

Die Auswahl von Ansichten auf den Randgemälden der Afrika-Allegorie besteht aus Sofala, Tunis, dem Kap St. Augustin, Algier, Mosambik, Quiola, Ceuta, einem nicht identifizierbaren Seestück, Tripolis, Tanger, Celomba, Kairo, den Kanarien, Malao, Safi sowie St. George. „Topographisch falsch eingeordnet ist die Ansicht des zu Brasilien gehörenden Kap St. Augustin.“³⁰⁰

1. *Scephala*: Im Vordergrund eine Tigerin mit Jungen, die einen von links ins Bild geratenden Leopard anfaucht; im Mittelgrund Rinder, ein phantastisch gestalteter Löwe, ein weiterer Löwe, ein Wolf.

³⁰⁰ KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 15.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

2. *Tunis*: Im rechten Vordergrund auf einer Anhöhe Fische, Krabben und Schildkröten, weitere Fische sowie ein phantastisch gestaltetes Säugetier links darunter.

3. *Le Cap St. Augustin*: Im aufgebrachtten Wasser zahlreiche, überwiegend phantastische Fische sowie ein Nereidenpaar; auf einer Sandbank rechts ein Fisch mit Tentakeln sowie Muschelgehäuse.

4. *Alger*: Im Vordergrund Schildkröten, Krebse, ein Seepferdchen, Aale sowie ein Seestern und ein Seehund; im Mittelgrund eine Schlange, ein Nilpferd sowie drei Haie.

5. *Mosambique*: Im Vordergrund ein Löwe, ein Leopard, ein Strauß sowie ein Wolf; im Mittelgrund weitere Strauße sowie Schafe.

6. *Guiola*: Zahlreiche Fische sowie ein Seehund auf einer Sandbank.

7. *Ceuta*: Im Vordergrund ein Panzernashorn; im Mittelgrund ein weiteres Nashorn im Kampf mit einem Elefanten.

8. *Capao de Geel*: Zahlreiche, überwiegend exotische Vögel.

9. *Tripoly*: Im Vordergrund drei Löwen, im Mittelgrund rechts zwei weitere, die aus einer Höhle hervortreten.

10. *Tanger*: Im Vordergrund zahlreiche, um einen Teich versammelte Vögel, im Mittelgrund weitere Vögel.

11. *Celomba*: Im Vordergrund zahlreiche Affen, im Mittelgrund weitere Affen sowie links ein von einem Affen überwältigter Leopard.

12. *Alcairo*: Eine um einen Baum am linken Bildrand gruppierte Vogelschar.

13. *Cannarien*: Drei mit Drachen, Schlangen und Basilisken kämpfende Löwen.

14. *Malao*: Im Vorder- und Mittelgrund zahlreiche Vögel.

15. *Staffin*: Im Vordergrund drei balgende Leoparden, im Mittelgrund ein Krokodil, drei Hirsche und ein Ameisenbär.

16. *St. George*: Seespinnen, Fische, Walrösser, Seepferdchen und Insekten.

Amerika wird schließlich repräsentiert durch Buenos Aires, Salvador, Olinda, Ambon, Veracruz, einer nicht identifizierbaren ‚Pagode‘ in Ceylon (Sri Lanka), Porto Seguario, Potosi, Castel Mina, Florida, Cartagene, Porto Bello, San Domingo, Mexiko bzw. Tenochtitlán, Havanna und Cuzco. Falsch zugeordnet sind dem Kontinent damit Castel Mina in Afrika sowie die Pagode und Ambon, das vielleicht wegen der holländischen Importe von dieser Molukken-Insel aufgenommen wurde.³⁰¹

1. *Buenos Aires*: Eine Hyäne, ein Leopard sowie zwei Einhörner; im Mittelgrund ein Einhorn, das auf eine Frauenfigur zuspringt.

2. *Bayo des Todos*: Im Vordergrund Pinguine im Clinche mit Affen; im Mittelgrund weitere Affen und ein Waschbär.

³⁰¹ Vgl. KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 16.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

3. *Olinde en Fernambucos*: Im Vorder- und Mittelgrund Krokodile; das mittlere hält einen Fisch, ein Krokodilwächter pickt zwischen seinen Zähnen, eine Art Wiesel eilt auf das geöffnete Maul zu.
4. *Amboina*: Drei Affen haben eine Eule geschlagen, drei weitere Eulen fliegen rechts davon auf; im Mittelgrund ein phantastisches Säugetier und ein Pavian.
5. *Veracroes*: Fünf um Palmen verteilte Elefanten; im zentralen Vordergrund eine Schlange, rechts eine weitere im Kampf mit einem der Elefanten.
6. *Cabo Pagode en Ceylon*: Zahlreiche exotische Vögel sind um einen Baum am rechten Bildrand gruppiert; weitere im Mittelgrund verteilt.
7. *Porto Seguro*: Im Vordergrund eine Tigermutter, die ihre Jungen säugt; im Mittelgrund Leoparden, Zebras, Esel und ein Einhorn.
8. *Potesqui*: Zahlreiche Vögel um eine abgestorbene Baumkrone verteilt; im Mittelgrund einige nicht entzifferbare Säugetiere und ein Ameisenbär.
9. *Castel Mina*: Eine Affenbande rupft einen erlegten Vogel.
10. *Corolina*: Zahlreiche Vögel; im Mittelgrund Raben, die von einem toten Hirschen fressen.
11. *Cartagene*: Eine Ansammlung von Fledermäusen, darunter die phantastische Darstellung einer Mutter, die zwei Jungtiere an ihrer Brust säugt.
12. *Porto Bello*: Zahlreiche, um ein Plateau im Vordergrund gruppierte Vögel, darunter ein Reiher, der eine Schlange im Schnabel hält.
13. *Domingo*: Im rechten Vordergrund sechs Affen; im Mittelgrund eine Giraffenherde.
14. *Mexico*: Zahlreiche um einen abgestorbenen Baum am rechten Bildrand verteilte und überwiegend exotische Vögel; im Mittelgrund weitere Vögel sowie ein deformiertes Tier.
15. *Havana*: Ein Nilpferd, das ein Krokodil geschlagen hat, und zwei weitere Krokodile.
16. *Cusco*: Zahlreiche, um einen abgestorbenen Baum am linken Bildrand verteilte und überwiegend exotische Vögel; weitere Vögel im Mittelgrund.

Auf den ersten Blick wird bei van Kessels Tierausswahl deutlich, dass der Exklusivitätsanspruch der Kunstkammern und Naturalienkabinette für die Tierstaffagen keine Bedeutung hatte; eher scheint es sich bei den Tieren um ein malerisches Äquivalent zu den Tierencyklopädiën zu handeln, wie sie Konrad Gessner und Ulisse Aldrovandi in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zusammengestellt hatten. Wurden nämlich in die Sammlungen vornehmlich solche Tiere und Tierpräparate bzw. deren als *pars pro toto* wirkende Stücke aufgenommen, die durch Mutationen, Deformierungen oder ihre exotische Erscheinung als Beleg für die unbändige Gestaltungskraft der Natur jenseits der immerwährenden Wiederholung der naturgeschichtlichen Abfolge erschienen, so zielten die Bücher

auf einen enzyklopädischen Überblick ab, dem einheimische, bekannte Tiere gleichberechtigt neben Exoten, Monstern und mythischen Kreaturen untergeordnet waren.³⁰²

Die grundlegende Bedeutung der naturgeschichtlichen Publikationen für van Kessels zoologische Bilderwand erschließt sich bereits aus den zahlreichen Bildzitate nach Druckgraphiken in Gessners *Historia Animalium* und Aldrovandis neun Bänden der Naturgeschichte, aber auch den *Exoticorum Libri Decem* von Carolus Clusius sowie der *Historia Naturalis* von John Johnston.³⁰³ Diese Bedeutung bleibt allerdings nicht auf die Funktion der Bücher als Archive von Bildvorlagen beschränkt: Im synoptischen Nebeneinander der einzelnen Gemälde scheint vielmehr jener Skalenbereich eine visuelle Entsprechung gefunden zu haben, der im der Naturgeschichte zugrundeliegenden Denkmodell der Kette aller Seinsformen der Tierwelt zukommt.

Dieses Modell, das die Theorie sowohl für die frühneuzeitlichen Naturaliensammlungen als auch die enzyklopädischen Publikationen abgab, geht ideengeschichtlich auf die aristotelische Gruppierung der Naturbereiche zurück.³⁰⁴ Es umreißt eine harmonische Verbundenheit aller Lebewesen, die sich in ihrem substantiellen seelischen Vermögen jenseits der anorganischen Materie in das Pflanzen- und Tierreich unterscheiden lassen; jenem kommt die Valenz der Nährseele zu, die Wachstum und Fortpflanzung ermöglicht, diesem die der Empfindungsseele, die zu Bewegung und Wahrnehmung befähigt. Den aristotelischen Grundgedanken einer einmalig ausgeformten, sich unendlich wiederholenden Natur vermochte die christliche Rezeption der Vorstellung der Einmaligkeit der göttlichen Schöpfung anzugleichen. Der Mensch nimmt in der Kette der Wesen eine Sonderstellung als Grenzgänger ein, da er durch seine Vernunft zur Teilhabe am Göttlichen begabt ist.³⁰⁵

Die zunächst als Diskrepanz erscheinende Aufteilung der Bildgattungen von Landschaft und Tierdarstellung auf den Randgemälden und Allegorien auf den Zentralgemälden entspricht damit dem entscheidenden Distinktionsmerkmal, das den Menschen im Denkmodell der Kette über die Reiche der Natur erhebt: In der Figur des Künstler-Gelehrten der Europa-Allegorie erscheint der Mensch als erkennende und ordnende Instanz. Die in der Komposition so prominent platzierten Bilder von Insekten vor Landschaften fungieren dabei als Übersprung von der zentralen Allegorie auf die Randgemälde, an denen der Betrachter die in der Kernstruktur der Allegorie vorgegebene Betrachtung der Natur nachvollziehen kann. Die ikonographische Anlehnung des Rahmenformulars an zeitgenössische Karten büßt dadurch den Verweischarakter auf die Geographie nicht ein: Die naturgeschichtlichen Publikationen des 16. und 17. Jahrhunderts begründen ihren Anspruch auf Vollständigkeit der Tierdarstellungen durch den Verweis auf die Herkunft der Arten aus allen vier

³⁰² Zur Tiersammlung in frühneuzeitlichen Kunstkammern und Naturalienkabinetten siehe grundlegend GEORGE 1985, KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 80-132.

³⁰³ Einen Überblick der Bildvorlagen, die van Kessel verwendete, liefert TEIXEIRA 2002, S. 95-136.

³⁰⁴ Vgl. MINGES 1998, S. 41-43.

³⁰⁵ Vgl. FEUERSTEIN-HERZ 2007, bes. S. 19-25. Zur Ideengeschichte des Kettenmodells siehe auch BREDEKAMP 2007.

Teilen der Welt. So titelt etwa das *Allgemeine Thierbuch*, die 1669/1670 erschienene, gekürzte Übersetzung von Gessners *Historia Animalium*: „Gesnerus Redivivus/auctus et emendatus. Oder Allgemeines Thier=Buch, das ist Eigentliche und Lebendige Abbildung Aller vierfüssigen, sowol zahmer, als wilder Thiere, welche in allen vier Theilen der Welt, auff dem Erdboden, und in etlichen Wassern, zu finden.“³⁰⁶

Mehr noch verdeutlicht jedoch Gessners theoretische Zielsetzung den Zusammenhang zwischen der zentralen Allegorie und den Tier-Landschaften der Randgemälde, denn die generelle Absicht der Naturgeschichte lag in der Erkenntnis der göttlichen Wirkmacht, als deren Entsprechung die Natur gerade in ihrer formalen Vielfalt erschien. Christa Riedl-Dorn interpretierte denn auch die Nachvollziehbarkeit der Verkettung der Natur als Idealziel von Gessners Büchern, mit der der Weg zur Erkenntnis Gottes geebnet werden sollte: „Es sind hier deutlich zwei Gesichtspunkte zum Ausdruck gebracht: einerseits sollten die Natur und ihre Geschöpfe um ihrer selbst willen betrachtet werden, wie das mit Beginn der modernen Naturforschung allgemein immer stärker betont wird, andererseits ist die gesamte Schöpfung und ihre Erkenntnis ein Weg, die Seelen der Menschen zu Gott zu führen, und dies ist auch das letztendliche Ziel ihres Studiums.“³⁰⁷

Damit ist das in der emblematischen Kernstruktur der Europa-Allegorie vorgetragene Programm, durch die Betrachtung der Natur zur Erkenntnis der göttlichen Weisheit zu gelangen, auf die Randgemälde und darüber hinaus auf den gesamten Zyklus ausgeweitet, da die Folge der Randgemälde wesentlich zur formalen Einheit aller vier Tafeln beiträgt. Als grundlegendes Movens der detailreichen Darstellung der Tierwelt kann die Erkenntnis der Schöpferkraft Gottes und deren Verherrlichung im Bild allerdings auf van Kessels gesamte Produktion von Tierdarstellungen übertragen werden, deren reichhaltiger, in immer neuen Variationen vorgebrachter Fundus auch die 64 Gemälde des Münchner Zyklus speist: „Jedes noch so kleine Insekt, jedes noch so unscheinbare Pflänzchen, in seiner ganzen, oft so einfachen Pracht mit größtmöglichem Willen für Individualität ausgestattet, preist die unendliche Vielfalt der Schöpfung Gottes. Der Glaube an die Schöpfung war, das bezeugt das Werk van Kessels, durch keine evolutionären Zweifel noch getrübt. Darwin hätte im katholischen Künstlermilieu des 17. Jh. in Antwerpen auch nicht die aller kleinste Chance gehabt.“³⁰⁸

Eine grundlegende Übereinstimmung mit den naturgeschichtlichen Enzyklopädien kann überdies aus der weitgehend konsequenten Aufteilung der Tiere in Landtiere, Wassertiere, Vögel sowie Insekten und andere Kleintiere nachvollzogen werden. Damit scheint ein wissenschaftliches Ideal umgesetzt, das in der zeitgenössischen Literatur beschworen wurde, und um dessen Verwirklichung die Tierencyklopädien in der Tradition von Gessner und Aldrovandi zu ringen scheinen.

³⁰⁶ GESSNER 1669, Frontispiz.

³⁰⁷ RIEDL-DORN 1989, S. 32.

³⁰⁸ ERTZ 2012, S. 50f.

Zur vollen Tragweite der in der Europa-Allegorie aufgestellten kunsttheoretischen Behauptung gelangen die Kompositionen der Randgemälde jedoch erst durch die Durchmischung der Tiermotive aus den naturgeschichtlichen Publikationen mit Vorlagen aus der flämischen Malerei. Beide Vorlagenbereiche sind in teils kaum mehr trennbaren Kompositionen verschmolzen. Die Behauptung der universellen Repräsentationskraft der Malerei erfährt dadurch eine Vertiefung, da der künstlerische Zugang zum Objekt dem naturkundlichen gleichwertig zur Seite gestellt wird. Zugleich wird die Konstruktion der malerischen Autorität bekräftigt, da van Kessel gleichwertig mit den berühmten Protagonisten der Naturgeschichte jene Meister der eigenen künstlerischen Tradition aufrief, deren Werke den Anspruch einer Aufwertung des eigenen Schaffens begründet hatten: Die Randgemälde zitieren fast ausschließlich Rubens sowie dessen Spezialisten Breughel, Snyders und Fyt.

Die Heranziehung der Heroen der eigenen künstlerischen Tradition und der Autoritäten der Naturgeschichte erfährt eine Erweiterung durch Bildzitate von Dürers Rhinoceros sowie Jacob Mathams Darstellung eines gestrandeten Wals. Beide Bilder changieren auf der Schwelle von Flugblättern und autonomer Künstlergraphik und zugleich zwischen naturkundlicher Dokumentation und künstlerischer Stilisierung. In diesen Bildern konzentriert sich zugleich van Kessels Thema der Exotik, da beide durch ihre Verbreitung auch und gerade in den naturgeschichtlichen Büchern zu frühneuzeitlichen Zeichen des Fremden par excellence avancierten.

Mit dem hybriden Status dieser berühmten Bilder ist zugleich auf das wesentliche Charakteristikum von van Kessels Randgemälden hingewiesen, denn der summarische Anspruch der Randgemälde, das Tierreich als kettenhafte Abfolge kleinformatiger Bilder zu repräsentieren, büßt seinen wissenschaftlichen Wert durch den Zugriff auf die künstlerische Tradition ein. Anstatt auf die bereits bei Gessner standardisierte und ästhetisch anspruchsvoll vorgetragene Darstellungsform der Tiere als einzelne Spezimina in Seitenansicht und ohne landschaftliches Beiwerk zurückzugreifen, fügte van Kessel die Motive Kompositionsschemata der Barockmalerei ein. Diese scheinen prinzipiell der in der Naturgeschichte gängigen Ordnung der Tiere in die Bereiche von Wasser, Land und Luft zu entsprechen; als allegorische Naturdarstellungen bergen sie darüber hinaus jedoch einen gewissen ikonographischen Gehalt, den van Kessel für seine Umsetzung zu aktivieren verstand. Die Tiermotive, die van Kessel nach Gemäldevorlagen malte, sind zudem auch im Einzelnen bestimmten narrativen Zusammenhängen entrissen, da sie ursprünglich in teils komplexe Jagd- und Historienkompositionen eingefügt waren, nun aber als Verhaltensstudien erscheinen.

Die Randgemälde des Erdteile-Zyklus erwecken also durch die mimetische Präzision der Malerei analog zu den Allegorien den Anschein wissenschaftlicher Schaubilder; tatsächlich sollen sie jedoch keine naturgeschichtliche Bestandaufnahme der Tierwelt bieten, sondern in Entsprechung zu den angewandten Gattungen Sinnbilder der Natur erschaffen. Die Autoritäten der flämischen

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Gemälde-tradition erscheinen dabei gleichberechtigt neben denen der Naturgeschichte. Ehe diese beiden Bereiche zusammengefügt werden, sei jedoch ein Exkurs zur literarischen Beschreibung der idealen Bilderwand im 17. Jahrhundert eingefügt.

Die utopische Bilderwand

Die fast ausschließlich die Tierwelt darstellende Gemäldesammlung war eine Bilderfindung Jan van Kessels, doch schwebte das Motiv bereits seit einigen Jahrzehnten einer gebildeten Leserschaft als literarische Fiktion vor:

„Auf der Außenseite finden sich alle Gattungen der Fische (...). Was an Wissenswertem die Wasserwelt überhaupt aufweist, geht aus der wunderbaren Malerei und aus den Inschriften hervor (...). Auf der Innenwand des vierten Ringes sieht man alle Arten von Vögeln dargestellt (...). Auch der Phönix gilt ihnen als durchaus wirklich. Auf der Außenseite sind alle Gattungen der Kriechtiere erklärt: Schlangen, Drachen und Würmer, ebenso die Insekten (...). Landtiere in solcher Anzahl, dass man nur so staunt (...). Welch prachtvolle Bilder sieht man da, und wie kunstreich wiedergegeben!“³⁰⁹

So beschreibt der anonyme Genuese, den Tomasso Campanella als Erzähler seiner *Civitas Solis* einsetzte, Teile der Wandausstattung in der gewaltigen Architekturanlage, die die Hauptstadt des utopischen Sonnenstaats bildet. Diese Stadt erweist sich beim Durchschreiten als gigantischer, Bau gewordener Wissensspeicher, der zugleich die metaphysischen Überzeugungen repräsentiert, die die Matrix der Staatsorganisation formen. Kreisförmig und in Hanglage, mit vier nach den Himmelsrichtungen angelegten Toren, besteht die Stadt aus sieben konzentrischen Wallanlagen, die einen zentralen Tempel umgeben. Dieser, eine von Säulen getragene Kuppelkonstruktion, aus deren Mitte eine Laterne mit Wetterfahne ragt, beinhaltet einen Erd- und einen Himmelsglobus; in der Kuppelwölbung sind zudem Darstellungen aller Sterne nebst Beschriftungen angebracht, die den jeweiligen Namen und die astrologische Wirkmacht angeben. Goldene Lampen symbolisieren die sieben Planeten. Mit dieser Gegenüberstellung von Himmel und Erde ist der Bezug für ein Bildprogramm gegeben, das sich über die gesamte Stadtarchitektur erstreckt und systematisch die Erscheinung aller irdischen Dinge anzeigt: Die Innenmauern des innersten Rings sind mit mathematischen Figuren, die äußeren mit geographisch-ethnographischen Motiven bemalt. Auf den weiteren Mauern folgen Steine, Mineralien und Metalle, sämtliche Gewässer, Flüssigkeiten und meteorologischen Phänomene, Bäume, Kräuter und Arzneien, die Meeresfauna, Vögel, Kriechtiere und Landtiere, schließlich die mechanischen Künste und auf der Außenseite der sechsten Mauer – die siebte bleibt unbemalt – Bildnisse aller Entdecker, Erfinder und Gesetzgeber. Den mineralogischen, botanischen und zoologischen Bildern sind teils Proben der realen Stoffe beigelegt, die in Werkstätten und Laboratorien untersucht und verarbeitet werden. Durchgehend wird die absolute Vollständigkeit des Dargestellten betont. So kommt ein Modell zu tragen, das die frühneuzeitlichen Sammlungs- und Ordnungsbestrebungen grundlegend prägte: Die Physis des

³⁰⁹ CAMPANELLA 2008, S. 121f.

Mikrokosmos wird in Bezug auf den – in der Kuppel symbolisierten – Makrokosmos gesetzt.³¹⁰ Die Auflistung ist jedoch insofern inhomogen, als die drei jeweils in Klassen unterteilten Reiche der Natur von einer Werkschau menschlicher Leistungsfähigkeit umrahmt werden, wobei insbesondere die Abstrakta mathematischer Formeln zunächst nicht in die Reihen der konkreten Objekte zu passen scheinen. Die Natur wird von den kulturellen Errungenschaften definiert. Im Bildprogramm dieses „Orbis Pictus“ offenbart sich so der Kerngedanke sonnenstaatlicher Metaphysik, denn wiewohl er im weiteren Text nurmehr am Rande als didaktisches Hilfsmittel zur Erziehung der Jugend erwähnt wird, symbolisiert er das Harmonisierungsbestreben, das der Staatsordnung zugrunde liegt. Die Definition, Ordnung und Nutzbarmachung der Natur durch Zeichen des Kulturschaffens legt den methodischen Grund für die höhere Erkenntnis, welche die Solarier aus der im Tempel symbolisierten Beobachtung der Gestirne schöpfen. Die Mathematik dient dabei zur Übersetzung der Erkenntnisse über die irdischen Erscheinungen in die Formen der Himmelskonstellationen, deren Berechnung die Solarier wiederum als Grundlage zu sämtlichen Beschlüssen über das Allgemeinwohl heranziehen. Die Konfiguration von Himmel und Erde bestimmt also die staatliche Organisation, so etwa wann und wie die Äcker bestellt werden und Vieh gezüchtet wird, aber auch die eugenischen Maßregeln, vermittels derer die Solarier beständig eine körperliche und geistige Elite heranzüchten.³¹¹ So zielt der gesamte Aufbau des Staates, als dessen Manifest und zugleich Bild der Welt im Ganzen Tempel und Wallanlage stehen, auf die Lösung metaphysischer Fragen ab: Durch die Auffassung von der Welt als Gleichnis der Erscheinungen soll die Idealform menschlichen Seins im Makrokosmos errechnet werden.³¹² Campanellas 1602 in Haft verfasste, zunächst in Abschriften kursierende und erst 1623 offiziell veröffentlichte *Civitas Solis* war die bis dato komplexeste Ausformung der noch jungen literarischen Gattung der Utopie, der gedanklichen Konstruktion eines Idealzustands von Menschheit, Staat und Gesellschaft, der unrealisierbar bleibt und daher auch in der Fiktion in unerreichbare Entfernungen ausgelagert wird, an jene Nicht-Orte also, die in Anlehnung an Thomas Morus' prototypische „Utopia“ von 1516 die Gattung als ihr wesentliches Element bezeichnen.

Die Erzählersituation ist dabei stets die gleiche: In einer Rahmenhandlung erzählt ein Seefahrer von seinen Erlebnissen in der Ferne, wo Sturm, Schiffbruch oder Neugier ihn auf eine Insel verschlagen hat. Dort hat er einen bereits an den architektonischen Formen der Hauptstadt, die kreisrund oder rechteckig an Planstädte erinnert, erkennbaren Idealstaat kennengelernt, dessen politisch-soziale Strukturen er nun einem weitgehend nur als Stichwortgeber erscheinenden Gegenüber systematisch beschreibt. Diese Erzählform diente zur Gesellschaftskritik: Morus stellte der *Utopia* einen Widmungsbrief als ironische Schneise voran, der den weiteren Text als Fiktion enttarnt, um seinem

³¹⁰ Zum Zusammenhang von Campanellas „Orbis Pictus“ und den Sammlungsordnungen des 17. Jahrhunderts siehe BREDEKAMP 2007, S. 56-62.

³¹¹ CAMPANELLA 2008, S. 132.

³¹² RAHMSDORF 1999, S. 171-177.

Erzähler Raphael Hythlodeus zunächst eine Klage über die englischen Verhältnisse in den Mund zu legen, als deren Kontrast der utopische Staat im zweiten Teil des Textes erscheint. Der protestantische Theologe Johann Valentin Andreae fügte jedem Kapitel seiner an Morus angelehnten, 1619 erschienen *Christianopolis* einen Ausblick auf die sittliche Verwahrlosung in heimischen Gefilden an, gegen die sein Erzähler predigt. Campanella wandte sich den realpolitischen Umständen nicht direkt zu. Die *Civitas Solis* zielt auf philosophisch-verallgemeinernde Ebenen ab, der Rekurs auf das heimische Europa läuft als Einbindung philosophischer Diskurse ab, wenn der Genuese die Standpunkte der Solarier mit den Lehrmeinungen europäischer Autoritäten wie Platon und Augustinus abwägt.

Voraussetzung und Folie für diesen Abgleich des Eigenen mit einem – wenn auch fiktiven – Fremden bildeten die Entdeckerberichte der Frühen Neuzeit. Schon Hythlodeus wird in der *Utopia* als Reisegefährte des Amerigo Vespucci vorgestellt, der jedoch nicht nach Europa zurückkehrte, sondern auf eigene Faust die „Neue Welt“ erkundete. Das die Utopien stets einleitende Reisemotiv vollführte hier literaturgeschichtlich eine Volte: Als Lebensmetapher bereits den großen Epen des Hoch- und Spätmittelalters vorangestellt – Campanellas Erzähler beginnt seine Geschichte mit der Situation nach der Landung auf dem fremden Eiland, wo er sich zunächst wie Dante zu Beginn der *Divina Comedia* in einem Wald findet – erfuhr es durch die ersten Beschreibungen der überseeischen Entdeckungen durch Kolumbus und Vespucci eine brisante Aktualisierung: Die Kenntnis des Fremden musste von den Entdeckern unter dem Druck publik gemacht werden, das Renommee des Erstentdeckers zu bewahren. So will zumindest die Legende, dass Kolumbus auf der Rückfahrt von den Antillen seinen Brief an den spanischen Hof, die Blaupause der gesamten Entdeckerliteratur, während eines verheerenden Sturms niederschrieb und kopierte, damit eine Fassung erhalten und sein Name auch in dem Fall mit der Entdeckung verbunden bliebe, dass er im Anschluss Schiffbruch erleide.

Indem die Utopisten das Reisemotiv in die Fiktion reintegrierten, behaupteten sie für ihre Texte einen Anteil an der epochalen Bedeutung der überseeischen Entdeckungen für das europäische Selbstverständnis. Aus moderner Sicht ließe sich von einem Spiel mit der Authentizität sprechen: In Anlehnung an Morus bezeichnete etwa Andreae die „Christianopolis“ im Vorwort als „Lust-Spiel“ zum intellektuellen Vergnügen seines Freundeskreises, wohl nicht zuletzt, um so die folgende Gesellschaftskritik zu entschärfen, da Freunde „einander vieles übersehen, welches unter der Zensur der Übelmeinenden nicht bestehen kann“ – und lässt das Reisemotiv sogleich ins Allegorische kippen: Seine Reise findet auf dem „Mare Academicum“ statt, sein Schiff ist das „der Phantasie“, der

Schiffbruch, der den Erzähler an den Gestaden der Christenstadt stranden lässt, erfolgt durch die „Sturmwinde des Neides und der Verleumdung“.³¹³

Nichtsdestoweniger verbleibt Andreaes Erzähler anschließend auf der uneigentlichen Seite seiner Rede und schmückt diese so detailliert aus, dass er sogar die geographische Lage der Christenstadt auf der Insel Caphar Salama „im 10. Grad des südlichen Polarsterns, im 20. Grad der Aequinoctiallinie“ angibt. Utopia andererseits wird von Hythlodeus auf dem Westweg von Brasilien nach Tapobrane, eigentlich Ceylon und heute Sri Lanka, erreicht; Campanellas Sonnenstaat befindet sich auf Tapobrane selbst. Die Beschreibung des Hinwegs lässt Campanella außen vor. Sein Erzähler hebt auf die Forderung seines Dialogpartners direkt mit der Landung auf Tapobrane an. Ein früherer Bericht, wie er „den ganzen Erdball umfuhr und schließlich nach Tapobrane gelangte“, wird lediglich angedeutet.³¹⁴ Ähnlich wie Morus auf Vespucci, spielt Campanella auf Kolumbus an. Der Dialog zwischen seinem Erzähler und einem nicht näher bezeichneten „Großmeister“ zitiert als Zwiegespräch nicht nur platonische Methode als Verweis auf das philosophische Niveau der Ausführungen, sondern in der Beschreibung fremder Völker für hochstehende Adressaten auch die Briefe von Kolumbus und Vespucci an ihre Finanziers.³¹⁵ Wie Kolumbus stammt Campanellas Erzähler aus Genua; diese einzige Information zu seiner Vita dürfte zur Stärkung der Wahrscheinlichkeit eingefügt worden sein: Schon zu Kolumbus' Zeiten war die Stadt berühmt für eine hervorragende Seefahrertradition. Ein Detail in Campanellas knapper Einführung lässt überdies das Vorbild Kolumbus' durchschimmern: Die anfängliche Furcht vor den Fremden, aus der sich der Genuese in einem Wald auf Tapobrane versteckt, hegte auch Kolumbus, der auf den Antillen befürchtete, jenen monströsen Geschöpfen zu begegnen, die gemäß der europäischen Vorstellung in der Peripherie der Welt hausen sollten.

Wie die Ikonographie der Erdteile nutzt also auch die Utopie die Erfahrung des Fremden als Projektionsfläche für das eigene Selbstverständnis. Doch während jene aus dem Vergleich stereotypisierter Kulturvorstellungen den Herrschaftsanspruch Europas in einem zivilisatorischen Entwicklungsmodell konstruiert, kritisiert diese in der Beschreibung einer überlegenen Zivilisation gerade die wesentlichen europäischen Kulturleistungen von Herrschaftsform, Recht, Wissenschaft und Wirtschaft.

Ein konstitutives Moment der utopischen Verfasstheiten bleibt dabei das Verhältnis der Kultur zur Natur. Campanellas Solarier haben dieses Verhältnis zu einer auf der Kippe stehenden Perfektion gebracht, denn einerseits repräsentiert der „Orbis Pictus“ die vollkommene Kenntnis der Natur und die Nutzbarmachung dieser Kenntnis für die Gesellschaft, die auf die metaphysische Erkenntnis der idealen menschlichen Existenz im Kosmos abzielt. Andererseits droht der Forschergeist der Solarier,

³¹³ ANDREAE 1972, S. 37.

³¹⁴ CAMPANELLA 2008, S. 117.

³¹⁵ HEINISCH 2008, S. 230.

dieses abgeschlossene System, dessen Vollkommenheit die kreisförmige Anlage der Stadt mit ihren Bilderwänden symbolisiert, bereits zu sprengen: Mit der Konstruktion von Flugmaschinen und Schiffen ohne Ruder und Segel überwinden sie jene Naturgesetze, auf denen ihre Gesellschaft eigentlich basiert.³¹⁶ Das Problem, dass eine vollkommene Gesellschaft notwendig in Statik ausgewogen bleiben müsse, vermochte im Übrigen bereits Francis Bacon in seinem 1638 erschienen utopischen Entwurf der *Nova Atlantis* nicht mehr zu lösen. Diese zeichnet sich mehr durch ein System offener Forschung als durch eine unverrückbare staatliche Verfasstheit aus.

Sowohl Campanella als auch Bacon reflektieren mit ihren Texten das Erkenntnispotential des frühneuzeitlichen Sammlungs- und Forschungswesens in Kunstkammern und Naturalienkabinetten. Gerade Bacons Text beschreibt den utopischen Staat als Reihung von Sammlungen und Laboratorien, wie sie Traktate des 16. und 17. Jahrhunderts zum Idealmuseum erhoben und etwa in der Uffizien-Tribuna in Florenz in Ansätzen realisiert waren.³¹⁷ Wie den Solariern ist dabei auch den Neu-Atlantikern die Ausarbeitung vollkommenen Naturwissens als Grundlage idealen menschlichen Seins das zentrale Anliegen: „durch einen futuristischen Furor zum adamitischen Wissen über die Natur voranzuschreiten und durch Fortschritt das Paradies wiederzuerlangen.“³¹⁸

Bei aller Statik der Vollkommenheit bleiben jedoch auch die frühen Utopien zivilisatorischer Vorstufen gewahrt. Ehe er nach Utopia gelangt, muss etwa Raphael Hythlodeus unwirtliche Landstriche auf der Äquatorlinie durchstreifen, „alles wild und unerschlossen, von Raubtieren und Schlangen bewohnt oder auch von Menschen, die aber nicht weniger wild und nicht weniger gefährlich als die Tiere [sind]“.³¹⁹ Schon Morus spielte also wilde Antipoden gegen die von Hythlodeus beschriebene Idealgesellschaft aus und definiert sie durch den Vergleich mit wilden Tieren. Die Überhöhung der Natur ins Fabulöse unterbleibt jedoch ausdrücklich – obschon Hythlodeus diverse Ungeheuer gesehen haben mag. Doch „Skyllen und räuberische Celänen, menschenfressende Lästrygonen und derartige furchtbare Ungetüme findet man fast allenthalben, Menschen aber in vernünftig und weise eingerichteten Staaten nicht leicht überall.“³²⁰

Diese Absage zählt zu den satirischen Spitzen in Morus' Text. Die aufgezählten Fabelwesen, Morus' humanistischen Lesern als Schikanen aus der Odyssee geläufig, sollen hier nicht allein als Naturphänomene verstanden werden, wie man sie im 16. Jahrhundert als Kuriositäten in den Kunstkammern sammelte. Die allenthalben auftretenden Skyllen, Celänen und Laistrygonen stehen zugleich metaphorisch für jene Missstände in der europäischen Gesellschaft, die Hythlodäus im Folgenden anklagt: Das englische Strafsystem, die Gefahr randalierender Landsknechte, das Fehlen

³¹⁶ BRAUNGART 1989, S. 91.

³¹⁷ BRAUNGART 1989, S. 106-113, BREDEKAMP 2007, S. 57.

³¹⁸ BREDEKAMP 2007, S. 62.

³¹⁹ MORUS 2008, S. 19f.

³²⁰ MORUS 2008, S. 20.

einer Resozialisierung Gestrachelter vergleicht er an anderer Stelle mit dem „Füttern von Bestien“.³²¹

Implizit wird damit eine zivilisatorische Abfolge erschaffen, in der Europa längst nicht der Herrschaftsrank über die Welt zukommt. Vielmehr definieren die Gegenbilder wilder Antipoden einerseits und idealer Gesellschaft andererseits den europäischen Entwicklungsstand in einem Mittelmaß, in dem zumindest auf metaphorischer Ebene die Loslösung vom wilden Haften an der Natur noch nicht überwunden ist: Europa bringt die Bestien, wie sie in der Ikonographie der Erdteile die fremden Kontinente Afrika und Amerika kennzeichnen, selbst hervor.

Eine solcherart metaphorische Brechung im Blick auf die Natur ist Campanellas Beschreibung des „Orbis Pictus“ fremd. Den Solariern gilt nicht nur der Phönix für „durchaus real“,³²² die Auflistung der Fauna beinhaltet auch zahlreiche Kreaturen, um deren Existenz sich in der frühneuzeitlichen Naturkunde Europas Spekulationen rankten. Neben Schlangen gibt es Drachen, unter den Fischen auch solche, deren Färbung Objekte nachzubilden scheint, so dass der Erzähler „in Staunen geriet, als ich Fische sah, die einen Bischoff, eine Kette, einen Panzer, einen Schlüssel [...] und die Abbilder dieser bei uns vorkommenden Dinge im allgemeinen bedeuten.“³²³

Insgesamt aber entspricht die Beschreibung der Binnenwände in der Sonnenstadt und besonders die vollständige Auflistung der drei Reiche der Natur den zeitgenössischen Bestrebungen enzyklopädischer Naturerfassung, so Ulisse Aldrovandis *Historia Animalium*, zu der auch eine Geschichte der Schlangen und Drachen gehört, die wie bei Campanella taxonomisch zusammengefasst werden.³²⁴ Ein gravierender Unterschied besteht allerdings im Verhältnis von Text und Bild: Für Gessner und Aldrovandi bedeutete die bildliche Darstellung der Tiere die Verifikation der Art, die dann durch die umfassende Kompilation von Quellentexten mit kritischen eigenen Bemerkungen beschrieben werden.³²⁵ Das Primat der Erkenntnis bei Campanella liegt im Bild; den dominierenden Wandmalereien sind Inschriften lediglich beigefügt. Der Zweck des „Orbis Pictus“ besteht in Bildpädagogik: „Sie haben Lehrer, die diese Bilder erklären, und die Kinder pflegen noch vor dem zehnten Lebensjahre ohne große Mühe, gleichsam spielend und auf historische Weise alle Wissenschaften zu lernen.“³²⁶

Die *Civitas Solis* ist nicht die einzige Utopie, in der auf die gesamte Architektur der Hauptstadt verteilte Bilder als Manifestation von Wissen in ständiger öffentlicher Präsenz stehen. In Andreaes *Christianopolis*, 1619 möglicherweise als protestantischer Gegenentwurf zu Campanellas weitgehend säkularer Utopie verfasst, schmücken Heldenporträts als Tugendexempel für die Jugend und zugleich

³²¹ MORUS 2008, S. 25.

³²² CAMPANELLA 2008, S. 121.

³²³ CAMPANELLA 2008, S. 121.

³²⁴ In der posthumen Ausgabe ALDROVANDI 1640.

³²⁵ Vgl. FISCHER 2009, S. 37-42.

³²⁶ CAMPANELLA 2008, S. 122.

Kondensate der Geschichte die Straßen. Eine wie Campanellas „Orbis Pictus“ Vollständigkeit beanspruchende Darstellung aller Naturformen bedeckt die Wände der zentral in der rechteckigen Stadt gelegenen physikalischen Sammlung: „Man sieht die ganze Naturgeschichte an die Wände auf das Allerherzlichste gemalt. Die Erscheinungen des Himmels, die Gestalt der Erde in ihren verschiedenen Gegenden, der Unterschied der Menschen, die Bilder der Tiere, die Gestalten der Pflanzen, die verschiedenen Arten edler und unedler Steine sind nicht nur alle hier und benannt, sondern sie unterweisen auch zugleich die Zuschauer und entdecken ihre innersten Eigenschaften.“³²⁷

Auch Andreae zielt also auf den Erkenntniswert von Bildmaterial ab und betont den Nutzen visueller Reize: „Denn die Wissenschaften gehen durch das Sehen leichter ein als durch das Hören, und weit lieblicher in ihrer auserlesenen Schönheit als unter dem gewöhnlichen Wust mit Unlust.“³²⁸

Die in der *Civitas Solis* offen bleibende Frage nach den Schöpfern der Bildwände wird in der *Christianopolis* beantwortet. In einem sämtliche Artes Liberales beinhaltenden Curriculum, das alle Christianopolitaner absolvieren, nimmt die Malerei einen übergeordneten Rang ein, da Gemälde dabei einerseits als Lehrmittel dienen, eigene künstlerische Übung aber auch als wissenschaftliche Methode zum intellektuellen Durchdringen der Materie führt, „so dass sie, wo sie eingelassen werden, mit ihren alles ausspähenden Augen gleichsam allen Dingen nachstellen...“³²⁹

Damit wird einem sezierenden Blick als Voraussetzung bildnerischer Produktion ein universelles Erkenntnispotential zugeschrieben, das die Maler und Zeichner in den Vorstand sämtlicher Wissenschaften befördert. Andreae mag jenen Emanzipationsbestrebungen der Künstler das Wort gesprochen haben, die ihre Kunst aus dem Handwerksstand in den Rang der Freien Künste zu heben versuchten und ihren Kronzeugen etwa im ‚Universalgenie‘ Leonardos finden konnten.³³⁰ Mit der Darstellung prominenter Künstlerfiguren, die sich über Erd- und Himmelsgloben oder Büchern in wissenschaftlichem Disput befinden, fundierten diese Bestrebungen auch die flämischen Galeriegemälde.³³¹

Jan van Kessels Erdteile-Zyklus formuliert in der Kernstruktur der Europa-Allegorie das Erkenntnispotential der Malerei nachdrücklich aus und überträgt es auf die Randgemälde, die in ihrer durch die kaum überschaubare Menge der Motive erzielten Suggestion eines vollständigen Überblicks über die Tierwelt den utopischen Entwürfen Campanellas und Andreaes nahekommen. Der durch die Zitate aus den autoritären Publikationen Gessners und Aldrovandis vorderhand gewährte Anspruch auf die Korrektheit der Darstellungen entspricht dabei der Behauptung einer

³²⁷ ANDREAE 1972, S. 119.

³²⁸ Ebd.

³²⁹ ANDREAE 1972, S. 121.

³³⁰ BRAUNGART 1989, S. 62.

³³¹ Vgl. WETTENGL 2002, S. 126f.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

unnachahmlich lebendigen Darstellung der Tierwelt in den Utopien, die ihrerseits auf die von Gessner und Aldrovandi etablierte Ordnungsstruktur der naturgeschichtlichen Kette in Bild und Text zurückgreifen, jedoch den Erkenntniswert des Bildes über den des Texts stellen.

Eine Wende im Vergleich zu den Utopien entsteht schließlich aus van Kessels Ausweis der enzyklopädischen Bilderwand als europäischer Kulturleistung, denn die Bilderwände gelten in den Texten als repräsentative Errungenschaften einer Europa überlegenen Gesellschaft; bei van Kessel tragen die Tierdarstellungen als Subjekt und Objekt der Ikonographie jedoch zur Begründung der europäischen Vorrangstellung gegenüber den übrigen Erdteilen bei.

Es wird jedoch aufzuzeigen sein, dass van Kessels Zyklus den Anspruch einer kompendiösen Naturübersicht im Sinne der utopischen Bilderwände nur vorderhand wahrte; tatsächlich werden die einzelnen Motive durch die Einfügung in bestimmte Gattungsformulare bereits in einen neuen Sinnzusammenhang überführt.

Die kompositorischen Vorlagen der Randgemälde

Fischstilleben

Ohne der elementaren Trennung in Tiere des Landes, des Wassers und der Luft konsequent zu folgen, die die naturgeschichtlichen Publikationen des 16. und 17. Jahrhunderts bestimmt, weisen die Randgemälde des Erdteile-Zyklus weitgehend ein Überwiegen der jeweiligen Ordnungen auf. Van Kessels Vorbilder lagen dabei nicht direkt im Bereich der Naturgeschichte; die kompositorische Anlage der einzelnen Gemälde folgt vielmehr modischen Gattungen und Subgenres der flämischen Barockmalerei. Bereits Ulla Krempel wies auf den Vorbildcharakter der Paradieslandschaften auf van Kessels Bilder hin, wie sie Jan Breughel d.Ä. und Roelant Savery gemalt hatten;³³² mit dem Vogelkonzert, dem Sottobosco sowie dem Tiergenre und der Fabel kommen weitere Gattungen hinzu, die jeweils ein kompositorisches Schema zur Darstellung von Vögeln, Kriechtieren, Insekten und Reptilien sowie domestizierten Tieren vorgaben. Van Kessels Anwendung dieser Gattungen entstellt teils deren ikonographischen Kontext, justiert ihn teils aber auch in ungeahntem Zusammenhang. Mit dem Fischstilleben kommt überdies eine Gattung hinzu, mit der van Kessel eine zunächst in der Druckgraphik verbreitete Bildidee für die Malerei aufgriff.

Mit den Ansichten von Antwerpen, Kopenhagen, Venedig, Lissabon, Athen, Goa, Gammelamme, Tunis, dem Kap St. Augustin, Algier, Quiola sowie St. George beinhalten insgesamt zwölf Randgemälde des Zyklus ausschließliche bzw. überwiegende Darstellungen von Meerestieren, verteilt auf die Erdteile Europa, Asien und Afrika; Amerika weist, wiewohl Fischen in der Allegorie ein hervorragender Platz im rechten Vordergrund eingeräumt wird, kein entsprechendes Arrangement auf.³³³

Das überwiegend gleiche Kompositionsschema besteht aus dem bühnenartig gehobenen Vordergrund, hinter dem sich als Mittelgrund ein Fluss oder eine Bucht ausbreitet; im Hintergrund folgt die Stadtansicht. Die Meerestiere sind stillebenhaft im Vordergrund arrangiert. Es handelt sich um tote Fische, Muscheln und Krebse, die nur in Ausnahmen durch die Einbindung von Landtieren belebt werden; so marodieren etwa auf der Ansicht von Kopenhagen zwei Marder zwischen den Fischen, deren einer, am linken Bildrand aus einer Höhle hervorlugend, bereits einen Fisch im Maul trägt, während der andere einen Fisch gegen einen Fressneider außerhalb des Bildraums zu verteidigen scheint: Mit angezogenen Ohren und aufgerissenem Maul richtet das Tier seinen Blick nach dem rechten Bildrand.

Ausnahmen bilden überdies die Ansichten von Goa sowie des Kaps St. Augustin, auf denen sich die bühnenartige Landzunge auf einen schmalen Uferstreifen im rechten Vordergrund beschränkt, wo

³³² KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 5.

³³³ Vgl. GIEPMANS 2001, S. 80.

zwar ebenfalls Fische, Muscheln und Schnecken arrangiert sind; als Hauptszene erscheint jedoch das Getümmel zahlreicher Lebewesen im Wasser, auf das die Blicke unbehindert fallen können.

Sabine Giepmans widmete diesen Fischstilleben van Kessels einen Aufsatz, in dem sie den Typus als ein von van Kessel in die flämische Barockmalerei eingeführtes Novum auswies.³³⁴ Als Vorbilder könnten neben Allegorien von Jan Breughel d.Ä., auf denen ähnliche Arrangements von Fischen allerdings nur als Marginalien begegnen, vor allem die berühmten Fischbuden von Frans Snyders gelten; diese aus einer von Pieter Artsen und seinem Schüler Joachim Beuckelaer begründeten Tradition des Marktstillebens hervorgegangenen Bilder breiten auf dem Formular der Marktbude einen die Realität zeitgenössischer Fischereien sprengenden Überblick über die Meeresfauna aus und weisen damit die Gemeinsamkeit mit van Kessels Fischstilleben auf, eine summarische Übersicht dieses Teils des Tierreichs anzustreben.³³⁵

Während jedoch Snyders' Gemälde die Fische als Ausbeute von Fischern zeigen, die gefangen wurden und nun verkauft werden – womit politisch-wirtschaftliche Implikationen ebenso gegeben sein mögen wie religiöse Anspielungen auf den Fischer Petrus und die Vorstellung der Apostel und Christi als Fischer –, zeugen van Kessels Kompositionen von keinerlei menschlichem Eingriff; eher scheint die Aufbahrung der Fische im Vordergrund mit dem Gewässer als Verweis auf ihr Herkommen im Hintergrund eine kompositorische Verlegenheitslösung gewesen zu sein, um die Meerestiere analog zu den Landtieren möglichst nahe an ihrer natürlichen Umgebung zu zeigen.³³⁶ Klaus Ertz verweist in diesem Zusammenhang auf das Dilemma der Künstler als Beobachter der Natur: „Wie kann der Maler einen Fisch darstellen? Im Wasser kann man ihn nicht sehen, außerhalb des Wassers aber stirbt er in wenigen Minuten einen qualvollen Tod. Folgerichtig stellt van Kessel die an Land liegenden Fische als tote oder im Todeskampf befindliche Lebewesen dar, die mit offenen Mäulern dem Erstickungstod entgegensehen.“³³⁷

Mehr als Snyders' Gemälde mit Fischmärkten hat in diesem Zusammenhang eine Serie von Kupferstichen mit Darstellungen der Meeresfauna van Kessels Kompositionen vorweggenommen, die Adriaen Collaert um 1598 unter dem Titel *Piscium vivae icones* veröffentlichte. Die *Piscium vivae icones* beinhalten neben einem Titelblatt auf 25 Kupferstichen die Darstellungen von 104 Fischen, Krebsen und anderen Meerestieren, die, wie bei van Kessel zu kleinen Gruppen zusammengefasst, im Vordergrund von Seelandschaften auf Uferstreifen liegen.

Collaerts Bilder von Meerestieren bilden die mittlere von drei Kupferstich-Serien, die zusammen einen umfangreichen Überblick über die Tierwelt ergeben: Um 1597 erschienen die *Animalium*

³³⁴ GIEPMANS 2001, S. 81. Es gilt allerdings zu beachten, dass der holländische Maler Willem Ormea bereits ab ca. 1630 Fischstilleben malte, die denen van Kessels kompositorisch gleichen.

³³⁵ GIEPMANS 2001, S. 84.

³³⁶ Zu Snyders' Fischmärkten siehe KOSLOW 1995, S. 137-149.

³³⁷ ERTZ 2012, S. 56.

quadrupedum omnis generis verae et artificiosissimae delineationes, die auf 19 Blättern neben einem Titelblatt insgesamt 82 Vierbeiner in Gruppen und landschaftlicher Einfassung zeigen. Vor 1600 veröffentlichte Collaert schließlich die *Avium vivae icones*, die neben einem Titelblatt auf 31 Blättern Bilder von 61 Vögeln in landschaftlicher Einbindung beinhalten.

Mit der primären Klassifikation der Tierwelt in Vögel bzw. Flugtiere, Fische bzw. Meerestiere sowie Vierbeiner bzw. Land- und Säugetiere folgte Collaert den zeitgenössischen Konventionen der Naturgeschichte; dabei ist bemerkenswert, dass er auf eine das Thema vervollständigende Serie von Insekten allem Anschein nach verzichtete, obschon Insekten um 1600 ein virulentes Interesse in der europäischen Naturkunde zukam. Wiewohl Collaert zudem zahlreiche Motive aus naturgeschichtlichen Publikationen u.a. von Konrad Gessner, Pierre Belon und Guillaume Rondelet übernommen hat, scheint sein Hauptinteresse nicht auf die dort übliche Darstellungsweise abgezielt zu haben, die den Blick auf die Morphologie der einzelnen, in Seitenansicht und vor neutralem Hintergrund wiedergegebenen Tiere konzentriert, sondern auf die Kombination illustrier Vielfältigkeit vor Landschaften, die mehrheitlich der Tierstaffage durch belebte Hintergrundszenen ein eigenes narratives Potential gegenüberstellen: „Applying his well-established visual strategy for representing religious, historical and allegorical topics, Collaert turns zoological imagery into artful reportage“.³³⁸

Damit ist eine grundlegende, über den Bereich der Meerestiere hinausgehende Gemeinsamkeit von Collaerts Kupferstichen und den Randgemälden von van Kessels Erdteile-Zyklus gegeben, bestehen doch auch diese aus der Neukombination von Vorlagen, die jedoch ihren ursprünglichen Sinnzusammenhang verlieren.

Gerade die Auswahl der Meerestiere für die *Piscium Vivae Icones* scheint wie bei van Kessel von Kriterien motiviert gewesen zu sein, die der ungewöhnlichen Form einen besonderen Rang zuweisen. Zwar weitgehend ohne Monstren und Mischwesen in die Auswahl aufzunehmen, scheint Collaert den Effekt einer Präsentation von besonders kuriosen Naturerscheinungen im Sinn gehabt zu haben. Alle Tiere sind dabei den Blicken auf einer von verstreuten Muschelgehäusen als Uferbereich markierten Fläche wie Objekte eines Tischstillebens nahegelegt und in leichter Aufsicht von der Seite gezeigt; nur in wenigen Ausnahmen überschneiden sich die Tierleiber oder weichen von der Lateralansicht ab. Das mehrheitlich symmetrische Nebeneinander gewährt einen Vergleich der Formen, den bei den meisten Blättern der Kontrast der an sich schon bizarren Gestalten dynamisiert. Collaert scheint diesen Effekt forciert zu haben, indem er die Tiere nicht in naturgetreuen Größenverhältnissen wiedergab, sondern allen etwa die gleiche Bildfläche zukommen ließ.³³⁹ Trotz dieser erheblichen Abweichungen von den naturgeschichtlichen Illustrationskonventionen verzichtete Collaert nicht

³³⁸ KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 208.

³³⁹ KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 209.

darauf, die einzelnen Tiere mit ihren Bezeichnungen zu beschriften und somit die ‚malerische‘ Bildillusion zu durchbrechen.

So zeigt ein Blatt etwa einen als „Cammarus“ beschrifteten Hummer neben einer als „Lingulaca“ bezeichneten Seeszunge zwischen kleinen Muschelgehäusen und Krebsen, die auch durch den Verzicht auf Bezeichnungen zum Beiwerk degradiert sind (Abb. 33). Der Kontrast zwischen den Tieren, die kein Klassifikationsnennner außer ihrer Meereszugehörigkeit verbindet, wird dadurch gesteigert, dass Collaert dem Krestier den Plattfisch in der Aufsicht auf dessen Blindseite gegenüberstellte, so dass das Exoskelett des Hummers, von Collaert detailliert und durch enge Schraffuren als dunkler Panzer wiedergegeben, dem nackt-weichen Körper der Seeszunge gegenübersteht, die ohne Augen, hell und median ganz weiß belassen, einen besonders schlappen Eindruck macht.

Der Hintergrund des Blatts zeigt eine Flusslandschaft, in der sich das Gewässer nach vorne hin ausbreitet und links und rechts von Ufern eingefasst wird. Im Mittelgrund sind Fischer in Booten zu sehen, die Landschaften sind von einzelnen Gebäuden durchsetzt; die Meeresfrüchte des Vordergrunds erscheinen damit als der mögliche Ertrag der Bemühungen der angelnden Fischer im Hintergrund.

Das ungewöhnlichste Blatt der Serie zeigt ein mit „Crocodilus“ beschriftetes Nilkrokodil am Uferstreifen vor einer zerklüfteten, von Seen durchbrochenen Landschaft (Abb. 34). Ihm sind im Vordergrund zwei Eidechsen, zwei Schlangen sowie zwei Kröten beige stellt, während links hinter dem Krokodil ein Basilisk stolziert, bei dem es sich um das einzige mythische Wesen in der Serie handelt; all diese kleineren Tiere sind nicht beschriftet.

Dem Aufgebot niederer und gefährlicher Tiere entspricht eine Szene im landschaftlichen Hintergrund des Kupferstichs: Eine ‚Weltlandschaft‘ tut sich auf, in der die schroffen Felswände von hohen Bergen zwischen Seen stehen. Vereinzelt Architekturkomplexe durchsetzen die Höhen, doch die Häuschen mit Rundbogenfenstern und insbesondere ein Kirchturm mit Zwiebdach lassen kaum auf die außereuropäische Szenerie schließen, in der das Krokodil eigentlich heimisch sein müsste. An einem Ufer dieser Landschaft ist zu beobachten, wie ein Schweinehirt vor einem aus dem Wasser steigenden Krokodil flieht; das im Vordergrund in detaillierter Seitenansicht präsentierte Geschöpf ist im Hintergrund also in abgeschnittener Rückenansicht in Aktion zu sehen; der keineswegs passende landschaftliche Rahmen lässt das Tier als ein universelles Übel erscheinen.

Gemessen an den naturhistorischen Illustrationsverfahren der Zeit stellt diese Einbindung der Tierdarstellungen in einen weiteren Bildkontext ein Manko dar, das allerdings in späteren Editionen der *Icones Piscium Vivae* bereinigt werden sollte. So veröffentlichte die Offizin Claes Jansz. Visscher 1634 in Amsterdam eine Ausgabe der Serie, die auf 19 Blättern 96 Motive nach den Vorlagen

Collaerts versammelt, die von Claes' Sohn Nicolaes gestochen wurden.³⁴⁰ Wie beim Original sind auch hier die Tiere in Gruppen von drei bis sieben Figuren zusammengefasst; die landschaftliche Einfassung fehlt jedoch völlig, so dass die Konzentration ganz auf die mimetische Akkuratess der Bilder gerichtet werden kann.

Die einzelnen Gruppen sind in der späteren Edition überwiegend neu kombiniert. Das Krokodil, das weiterhin zum Bestand der Fische zählt, erscheint etwa nicht mehr in der Gesellschaft von Schlangen, Kröten und eines Basilisken – diese wurden allesamt getilgt -, sondern unterhalb von zwei Schildkröten, in deren Mitte ein Kugelfisch abgebildet ist. Visscher behielt andere Kombinationen jedoch bei; die kontrastreiche Gegenüberstellung von Hummer und Seeszunge etwa ist auch in der neuen Edition veranschaulicht.

In einen bestimmten Kontext rückt bei dieser Ausgabe das vergleichsweise schlichte Titelblatt die Tierdarstellungen, das metaphorisch-spielerisch den Namen des Verlags in Bezug auf den Inhalt der Kupferstichserie setzt. Auf einer von Delfinen flankierten und unten mittig in einer Konchyliie abschließenden Kartusche hockt vor strahlender Sonne ein derb gekleideter Fischer – die Figuration des Verlagsnamens Visscher – auf einem Korb und prüft den Ertrag in seinem Köcher, den er mit der rechten Hand hält. Auf seinem linken Arm lehnt hingegen ein Anker, der sich aus den stilisierten Buchstaben C-I-V, den Initialen des Verlagsgründers, zusammensetzt; zwei ebenfalls auf dem linken Arm ruhende Angeln zeugen von seiner Profession und akzentuieren zugleich als Querlinien die Komposition. Im Sonnenlicht hinter dem Fischer erscheint schließlich eine Schrift, die den Ertrag unter ein frommes Motto stellt: „VAN GOODT ALLEEN“.

Damit verbindet das Titelblatt Herausgeber, Thema und Nutzungsmöglichkeiten der Serie in einem dreifachen Sinnzusammenhang: Scheint die Inspektion der Ware durch den Fischer zunächst auf den pragmatischen Nutzen der Bilder hinzuweisen, zur Identifikation von Meerestieren zu dienen, so spiegelt sie metaphorisch auch die gottgefällige Tüchtigkeit des Verlags, nutzbringende Werke herauszugeben; als Motto für eine zoologische Bildersammlung scheint der Gottesverweis aber zudem auf jenen Topos der frühneuzeitlichen Naturgeschichte anzuspielden, dass sich selbst in der Betrachtung niederer Kreaturen die Schöpferkraft Gottes offenbare.

Collaerts Serie nahm in ihrer ursprünglichen Gestaltung einer Staffage toter Meerestiere vor Landschaften also kompositorisch die zwölf Randgemälde in van Kessels Erdteile-Zyklus vorweg, die Fische, Muscheln und Krebse im Vordergrund zeigen. Wie van Kessel übernahm bereits Collaert zu den Bildern Vorlagen aus naturgeschichtlichen Publikationen, veredelte diese ursprünglich als Holzschnitte publizierten Motive einerseits durch das ästhetische Niveau seiner Kupferstiche und band sie andererseits durch die überwiegend von erzählerischen Momenten geprägten Landschaften in einen ‚malerischen‘ Kontext ein. Mit dem Titelblatt der späteren, von den Landschaften

³⁴⁰ Bayerische Staatsbibliothek, Signatur 4 Zool. 79.

purifizierten Edition des Verlags Claes Jansz. Visscher ist überdies ein Hinweis auf den auch van Kessels Randgemälden inhärenten Grundgedanken gegeben, durch die Betrachtung der Tierwelt zur Erkenntnis der Weisheit Gottes zu gelangen.

Reptilien und Amphibien: Das Sottobosco

Mit dem Arrangement einer in Nahaufnahme auf Bodenfläche wiedergegebenen Staffage aus Amphibien und Reptilien unter einem Gewitterhimmel, das die Ansichten von Mekka, Aden und Angola bestimmt, nahm van Kessel wesentliche Charakteristika des Sottobosco in den Zyklus auf. Dieses Waldbodenstück hatte sich um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu einem hybriden Subgenre entwickelt, das als Ensemble teils unbelebter Gebilde in der Natur Merkmale des Stillebens wie der Landschaft aufweist. Dem Stilleben kann es jedoch wegen der lebenden, als Bildprotagonisten agierenden Tiere nicht zugerechnet werden, der Landschaft nicht wegen der zu geringen Bedeutung landschaftlicher Merkmale in den auf einen schmalen Bodenbereich konzentrierten Kompositionen.³⁴¹ In der Regel zeigt das Sottobosco mit dem Waldboden oder Unterholz jenen Landschaftsausschnitt, der der italienischen Bezeichnung entspricht, und der von Insekten, Reptilien und Amphibien belebt wird.³⁴² Der Blick auf dieses spezielle Biotop mag eine Analogie zur Natur im Allgemeinen eröffnet haben: „In einem erweiterten Sinn ist das ‚sottobosco‘, die italienische Bezeichnung für Unterholz oder Gebüsch, auch der Inbegriff für die *natura*, der für Natur, Schöpfung, Schönheit und Wildnis steht.“³⁴³

Historische Vorstufen zu dieser Bildform lieferten Dürers Rasenstück sowie mit Tierstaffagen belebte Stilleben von Roelant Savery;³⁴⁴ als Hauptvertreter, der der Gattung eine spezifische, auch symbolisch deutbare Dynamik von meist einander bekämpfenden Kleintieren gab, gilt jedoch Otto Marseus van Schrieck.³⁴⁵ Das um 1600 aufgekommene intensive Interesse am Mikrokosmos der Insektenwelt, aber auch eine darüber hinausgehende Neubewertung der Landschaft als ästhetisches Feld mögen die Ausformung der Gattung begünstigt haben.³⁴⁶ Marseus' Gemälde weisen allerdings eine oft ins Bizarre gesteigerte Kombination von Fauna und Flora auf; das Dämmerlicht des Waldbodens erscheint umso düsterer, als die Szenen in nächtlichem, jedoch blitzartig erleuchtetem Dunkel liegen: „Obwohl alle Elemente seiner Bilder präzise beobachtete Naturwiedergaben sind, ja zum Teil durch das Eindringen echter Schmetterlingsflügel in die feuchte Farbe entstanden, sind seine Waldstücke

³⁴¹ STEENSMA 1999, S. 31.

³⁴² Die Bezeichnung Sottobosco und die damit einhergehende Würdigung der Bildform als eigenständiges Genre wurde erst 1969 in die kunstgeschichtliche Forschung aufgenommen, vgl. STEENSMA 1999, S. 32f.

³⁴³ KRAEMER-NOBLE 2008, S. 291. Karin Leonhard vermochte überdies nachzuweisen, dass Charakteristika der dargestellten Natur auch auf der Metaebene der künstlerischen Technik und insbesondere der Farbe reflektiert werden können, siehe LEONHARD 2010, LEONHARD 2012.

³⁴⁴ STEENSMA 1999, S. 39-42.

³⁴⁵ EBERT-SCHIFFERER 1998, S. 115.

³⁴⁶ STEENSMA 1999, S. 39-42, KRAEMER-NOBLE 2008, S. 291, LEONHARD 2012.

allesamt ans Absurde grenzende, irreale Zusammenstellungen und darüber hinaus stellvertretende Versuchsanordnungen für moralische Abläufe“³⁴⁷.

Diese Übersteigerung lässt sich an Marseus' berühmtem Stilleben mit Insekten und Amphibien von 1662, heute im Herzog-Anton-Ulrich-Museum in Braunschweig, exemplarisch aufzeigen (Abb. 35): In Nahaussicht sind hier Schlangen, Amphibien und Insekten in einem von Pilzen und Disteln bewachsenen Unterholz gezeigt; die einzelnen Tiere erschließen sich den Blicken im überwiegenden Graubraun der Komposition erst allmählich. Einige Protagonisten sind jedoch blitzartig erhellt: eine Schlange, die im Bildzentrum eine weitere rechts darunter anfeindet, eine Kröte im rechten Vordergrund, ein Schmetterling, der rechts nach oben zu flattern scheint, sowie die Disteln und Pilze, die hier wachsen. Dieser Zusammenstellung, die als Schaubild an moderne Dioramen erinnert, liegt ein symbolischer Sinn zugrunde.³⁴⁸ Zunächst bleibt die Zusammenstellung der Tiere nicht frei von Paradoxie: Marseus mag selbst Schlangen und Eidechsen gezüchtet haben, um die Tiere exakt zu studieren können; mit der Eidechse und den beiden Nattern verbindet er dennoch Lebewesen aus trockenen Zonen mit Kröten und Pilzen, die in feuchten Gebieten heimisch sind.³⁴⁹ Die Reptilien und Amphibien eint jedoch der ihnen im 17. Jahrhundert noch zugeschriebene naturgeschichtliche Rang als Gruppe von Kriechtieren mit kaltem, rotem Blut, der durch die biblische Bezeichnung als unreine Tiere überhöht war.³⁵⁰ Sie und insbesondere die Schlangen verkörpern damit über ihren naturwissenschaftlichen Schauwert hinaus negative metaphysische Prinzipien und bilden die Kontrahenten zu jenen emporstrebenden Schmetterlingen, denen traditionell eine Bedeutung als Zeichen der Auferstehung zukommt. Das Biotop des Waldbodens gerät somit zum Schauplatz für den symbolischen Kampf der Seele um ihre Auferstehung in irdischen Niederungen.³⁵¹

Die zeittypische Ambivalenz der Naturdarstellung zwischen Beobachtung und symbolischer Überhöhung avancierte also mit dem Sottobosco zu einer eigenständigen Gattung der Malerei, die um 1650 eine regelrechte Mode auslöste. Neben Marseus malten Jan Davidsz. de Heem und Abraham Mignon Waldbodenstücke; in der Schülergeneration tradierten u.a. Rachel Ruysch, Elias van den Broeck sowie Carl Wilhelm de Hamilton die Gattung ins 18. Jahrhundert.³⁵²

Jan van Kessel ist diesen Sottobosco-Malern nur bedingt zuzurechnen: Die Stadtansichten von Angola sowie Mekka und Aden unterhalb der Asien-Allegorie weisen Elemente der Gattung auf, erweitern aber deren spezifische Nahaussicht auf ein Biotop um die Ausdehnung des landschaftlichen Hintergrunds und wirken somit noch hybrider als die typischen Bilder der Gattung selbst. Dennoch ist das Sottobosco schon unter technisch-formalen Aspekten van Kessels malerischer Tradition

³⁴⁷ EBERT-SCHIFFERER 1998, S. 115.

³⁴⁸ SCHNEIDER 1989, S. 195.

³⁴⁹ EBERT-SCHIFFERER 1998, S. 113.

³⁵⁰ SCHNEIDER 1989, S. 195.

³⁵¹ SCHNEIDER 1989, S. 198.

³⁵² KRAEMER-NOBLE 2008, S. 291.

einzugliedern, bot die Gattung doch jene Präzision der Naturstudie als Ölgemälde, die van Kessels ganzer Zyklus implizit wiederholt behauptet.

Überdies scheint van Kessel mit der Bildform auch Ansätze der symbolischen Deutbarkeit in die entsprechenden Randgemälde übertragen zu haben. Dies wird am Vordergrund der Stadtansicht von Mekka besonders deutlich (Abb. 36). Hier belebt eine Staffage aus Schlangen, Eidechsen, Spinnen, Würmern und Käfern den Vordergrund, der links durch einen von Gebüsch und Wurzeln überwachsenen Hügel mit einer Höhle abgegrenzt wird, aus der weitere Schlangen kriechen. Aus dem von schwarzen Wolken bedeckten Himmel fahren Blitze hernieder. Die Parallele zum Sottobosco wird jedoch durch den Ausblick auf die Stadt, die rechts im Hintergrund in der Tiefe liegt, unterbrochen.³⁵³

Die Bizarrerie der Staffage wird erhöht durch die Einbindung zweier monströser Gestalten in und neben der Höhle, deren visuelle Vorlage van Kessel der *Serpentum et Draconum Historia* Ulysse Aldrovandis entnehmen konnte.³⁵⁴ Es handelt sich um präparierte Rochen, die als Basilisken ausgegeben wurden. Die große und behaarte Spinne rechts der Mitte stammt hingegen aus van Kessels eigenem Gemäldefundus; er hatte das Tier schon auf mehreren Insektendarstellungen auf neutralem Grund gemalt.³⁵⁵

Im Kampf einer Schlange und einer Kröte in der Mitte des Vordergrunds ist das typische Thema des Sottobosco bereits gegeben; von besonderem Interesse ist jedoch die Korallenschlange, die sich oberhalb der Höhle um einen Ast gewunden und eben eine Schwalbe im Flug geschnappt hat. Eine weitere Schlange hinter ihr scheint ebenfalls auf vorüberfliegende Vögel zu lauern. Mit diesen Figuren scheint der Symbolgehalt, der zahlreichen Waldbodenstillleben inhärent ist, auf van Kessels Gemälde übertragbar, denn vertreten die Schlangen, Spinnen und Eidechsen den Bereich der niederen, Verderbnis bedeutenden Tiere, so stehen Vögel neben Schmetterlingen für die Heil suchende Seele: „Als unreine Tiere bilden [Schlangen und Eidechsen] in dieser fast manichäischen Polarität den Gegensatz zu den Vögeln und Schmetterlingen als Sinnbildern der Seele und der Auferstehung.“³⁵⁶

Es scheint kein Zufall zu sein, dass van Kessel diese Szene in die Stadtansicht von Mekka integrierte, konnte damit doch der symbolische Gehalt der Bildgattung polemisch gegen das spirituelle Zentrum des Islam gerichtet werden, die mit der Diffamierung Mohammeds als „Pseudopropheta“ im aufgeschlagenen Koran der Asien-Allegorie zu korrespondieren scheint. Jedenfalls bilden die mittleren drei Randgemälde in der unteren Leiste der Asien-Allegorie eine Einheit als

³⁵³ Die Vorlage zu dieser Stadtansicht konnte nicht identifiziert werden.

³⁵⁴ TEIXEIRA 2002, S. 107.

³⁵⁵ KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 98.

³⁵⁶ SCHNEIDER 1989, S. 198.

Schlechtwetterfront, die sich erst an den äußeren Gemälden links und rechts, den Ansichten vom Kap der Guten Hoffnung sowie den Pyramiden von Gizeh, in heiteren Himmel auflöst.

Den scheinbar polemischen Sinn der Mekka-Darstellung führen die beiden rechts anschließenden Gemälde allerdings nicht über das Motiv des durchgehend schlechten Wetters hinaus fort. Stattdessen exemplifizieren die Bilder einmal mehr van Kessels Eklektizismus: Vor der Stadtansicht von Aden bilden neben Fröschen und Molchen im Vordergrund auch ein Biber und ein aus Gessners *Historia Animalium* übernommenes Gürteltier im Mittelgrund die Staffage;³⁵⁷ dahinter trennt eine links ins Meer übergehende Bucht mit Schiffen den vorderen Bereich von der Stadt im rechten Hintergrund. Die Stadtansicht selbst ist frei nach dem entsprechenden Vorbild in den *Civitates Orbis Terrarum* gestaltet.³⁵⁸

Ein weiteres Gürteltier und ein Faultier befinden sich im Mittelgrund der Ansicht von Angola. Die graphischen Vorlagen erschienen sowohl in Clusius' *Exoticorum Libri Decem* als auch in der *Historia Rerum Naturalium Brasiliae* von Georg Marggraf.³⁵⁹ Das Gemälde bietet damit im Kontext der Asien-Allegorie eine von van Kessels zügellosesten Kompilationen auf, war doch den druckgraphischen Vorlagen zu entnehmen, dass es sich bei den Tieren um amerikanische Arten handelt, sie also nicht in Angola anzutreffen sind, welches selbst wiederum nicht in Asien liegt.³⁶⁰ Durch die motivische Verbindung von niederem Getier und Gewitterhimmel bleibt das Gemälde jedoch bruchlos in die untere Reihe der Asien-Randgemälde eingegliedert.

Vögel: Vogelkonzert

Die neben dem Sottobosco zweite modische Bildgattung der Tierdarstellung, die Jan van Kessel im Münchner Zyklus wenn nicht in voller Ausprägung bediente, so doch tangierte, ist das Vogelkonzert. Mit den Ansichten von Wien, Brüssel, Osaka, den Pyramiden, Kairo, Ceylon, Potosi, Mexiko und Cusco integrierte van Kessel 14 Landschaften mit Vögeln in den Münchner Erdteile-Zyklus, von denen neun mit einer kahlen Baumkrone ein wesentliches Bildelement des Vogelkonzerts beinhalten.

Das typische Kompositionsschema dieser speziellen Ausformung der Landschaftsmalerei besteht in einer Versammlung heimischer ebenso wie exotischer Vögel, die sich in einer vor landschaftlichem Hintergrund oder reinem Himmelsausschnitt als starker Silhouette abzeichnenden Baumkrone zum gemeinsamen Gesang versammelt haben. Ein in der Regel im Zentrum positionierter Kauz bzw. eine Eule dirigiert die Tiere von einem Notenblatt aus.

³⁵⁷ TEIXEIRA 2002, S. 116.

³⁵⁸ RENGER/DENK 2002, S. 240.

³⁵⁹ TEIXEIRA 2002, S. 135.

³⁶⁰ Der Name Angola geht zurück auf einen Herrschertitel des Königreichs Kongo, mit dem Portugal seit dem 15. Jahrhundert in Handelsbeziehungen stand. Insbesondere Luanda entwickelte sich dabei zu einem Zentrum des europäischen Sklavenhandels.

Dieses allegorische Thema, das seinen Ursprung in mittelalterlicher Dichtung hat, scheint erstmals von Frans Snyders als Gemälde ausformuliert worden zu sein.³⁶¹ Die weitere, über den flämischen Bereich auch auf die nördlichen Niederlande und Frankreich hinausgehende Verbreitung um die Mitte des 17. Jahrhunderts weist es wie das Sottobosco als Reaktion auf bestimmte Sammlerinteressen aus.³⁶² Diese dürften primär der ästhetisch anspruchsvollen Darstellung vielfältiger Fauna gegolten haben: Gerade Snyders' Vogelkonzerte zeugen vom detaillierten Objektstudium des Malers, das sich in der präzisen Wiedergabe stofflicher Qualitäten etwa der verschiedenen Federn und der Färbung nachvollziehen lässt.

Damit stellten die Vogelkonzerte eine Bildentsprechung zu speziellen Formen zeitgenössischer Naturaliensammlungen dar: Die im Bürgertum und Adel verbreiteten Volieren galten als Statussymbole, die über die Möglichkeit ornithologischer Studien hinaus Vermögen, Geschmack und die gerade für den Erwerb von Exoten nötigen Kontakte aufzuzeigen vermochten. Das zahlreichen Kunst- und Wunderkammern zugrunde liegende Modell, durch eine repräsentative Auswahl möglichst rarer Objekte die universelle Natur abzubilden und dadurch zugleich eigenes Wissen und Handelsvermögen zu reflektieren, motivierte also auch das Sammeln lebendiger Vögel.³⁶³

Snyders exakte Wiedergabe der Erscheinung blieb jedoch nicht anders als die Otto Marsaeus' dem allegorischen Anliegen der Gattung untergeordnet: Die Vogelkonzerte des flämischen Barock liefern keine Verhaltensstudien, sondern deuten die Tiere zu Fabelcharakteren in einer Allegorie um. Exemplarisch dafür kann die zentrale Szene auf einem Gemälde Snyders' gelten, in der ein Ara beim Versuch, den harmonischen und rhythmischen Vorgaben des rechts über ihm sitzenden Kauzes zu folgen, einen etwas treudoofen Eindruck macht, während der Kauz, den Takt mit der rechten Krallen schlagend, seinen wenig gelehrigen Schüler mit Blickkontakt anzufeuern scheint (Abb. 37). Rechts davon singt ein Graureiher, wobei er den Kopf zwischen seinen Beinen hindurchsteckt. Gerade dieser Reiher bietet ein anschauliches Beispiel für Snyders Vorgehen, ein Tier zwar präzise darzustellen, durch die Versetzung des Motivs in einen neuen Kontext jedoch den naturkundlichen Erkenntnisgewinn zu verfälschen: Die Bewegung des Graureihers entspricht dessen Verhalten, der Vogel müsste sich jedoch in flachem Wasser befinden und mit dem nach unten gereckten Schnabel seine Nahrung jagen.

Den Schlüssel zur Interpretation des Vogelkonzerts liefert die Eule als Dirigentin: Das Symboltier der Weisheit ordnet das Chaos der Stimmen, die unter seiner Leitung im auf dem Notenblatt notierten Kunstlied zur Harmonie finden. Die Kunst übertrifft also die Natur, indem sie sie strukturiert,

³⁶¹ KOSLOW 1995, S. 291.

³⁶² KAT. AUSST. HAMBURG 2010, S. 115.

³⁶³ KOSLOW 1995, S. 285ff.

diszipliniert und dadurch ein Potential in bisher unerreichter Weise entfaltet.³⁶⁴ Auf einer Metaebene wird damit zugleich jener auch van Kessels Zyklus inhärenter Anspruch der Malerei erhoben, die Natur in unvergleichlicher Weise ordnen zu können, ist es doch Snyders höchst mimetisches Gemälde, das das unerreichte Potential der Natur evoziert: Die Vögel sind „joining their voices in song, which is all but audible, so convincingly are the birds’s movements shown.“³⁶⁵

Die Harmonisierung der Vogelwelt im Bild wirkt umso paradoxer, als Snyders kompositorische Zentrierung des Kauzes auf eine verbreitete Praxis des Vogelfangs zurückgeht, bei der ein an einen Pfahl gebundener Kauz als Lockvogel eingesetzt wird. Im Gegensatz zu den Vogelkonzertgemälden basiert dieses Vorgehen tatsächlich auf Verhaltensbeobachtungen, denn Singvögel als Beutetiere des nachtaktiven Jägers lassen auf diesen, wenn er ihnen im Tageslicht ausgeliefert ist. Vogelfänger können die vom Kauz angelockten Vögel dann mit Keschern einsammeln.³⁶⁶

Vögel und Landtiere: Paradieslandschaften

Als landschaftlicher Ausschnitt mit umfangreicher Tierstaffage bildet das Vogelkonzert eine ikonographische Zuspitzung der in der flämischen Barockmalerei bereits von Jan Breughel d.Ä. etablierten Paradieslandschaft.³⁶⁷ Unter dieser Bezeichnung lassen sich über die Darstellungen des Gartens Eden hinaus all jene Landschaften zusammenfassen, die eine in mythischen Situationen gebannte, umfassende Tierstaffage beinhalten: Neben der ungebrochenen Harmonie des Menschen mit der Natur vor dem Sündenfall sind dies der Einzug der Tiere in die Arche sowie der Gesang des Orpheus, der die Tiere vorübergehend ihrer Wildheit enthebt. Auf allegorischer Ebene entsprechen diese Szenen den letztlich utopischen Idealen der frühneuzeitlichen Naturaliensammlungen: die Wiederherstellung adamitischen Urwissens im Bild des Gartens Eden, die veranschaulichende Ordnung des Tierreichs durch Noah, in der Imagination des singenden Orpheus schließlich die Strukturierung der Natur durch die Kunst: „Darstellungsziel ist keine naturnahe Realität, sondern der Blick in eine utopische Sphäre.“³⁶⁸

Mit der Motivation, einen möglichst umfangreichen Überblick der Fauna im Gemälde zu gewährleisten, nehmen die Paradieslandschaften auch jenes Sammlerinteresse vorweg, das sich im Fall der Vogelkonzerte der Vielfalt von Vögeln widmete; die Paradieslandschaft war damit die erste

³⁶⁴ Dieses Moment eines Katalysators mag überdies auch zu einer Deutung der Bilder als Allegorien auf die Notwendigkeit politischer Herrschaft geführt haben, vgl. KOSLOW 1995, S. 299, KAT. AUSST. HAMBURG 2010, S. 118.

³⁶⁵ KOSLOW 1995, S. 291f.

³⁶⁶ KOSLOW 1995, S. 300.

³⁶⁷ KLEINMANN 2003, S. 279.

³⁶⁸ KLEINMANN 2003, S. 282. Über diese „utopische Sphäre“ bezüglich eines Sammlungsideals mögen gerade die Darstellungen des Paradieses auch ein auf zeitgenössische politische Umstände gemünztes Gegenbild geboten haben, wie Ute Kleinmann und Ekkehard Mai annehmen, vgl. KLEINMANN 2003, S. 283, KAT. AUSST. KÖLN/UTRECHT 1985, S. 26.

Gemäldemode des 17. Jahrhunderts, deren Reiz von der ästhetisch hochwertigen Darstellung der Vielfalt der Tierwelt ausging: „Das Thema erfreute sich anscheinend großer Beliebtheit, und dem Zug der Zeit entsprechend arbeitete der Künstler, wohl mit Unterstützung von Gehilfen, an den Paradieslandschaften ‚im Fließbandverfahren‘.“³⁶⁹

Eine *Paradieslandschaft mit dem Einzug in die Arche Noah* von Jan Breughel d.Ä., entstanden um 1613-1615, weist die spezifischen Eigenheiten der Gattung exemplarisch auf (Abb. 38): Im Vordergrund der im Querformat dargestellten Landschaft wimmelt es von Dutzenden von Tieren. Ein kahler Baum im linken Vordergrund sowie eine Baumgruppe rechts der Bildmitte strukturieren die Landschaft, in deren Tiefe im linken Hintergrund die Konstruktion der Arche vor dem Abschluss steht und das Schiff bereits beladen wird. Auf diesen Vorgang verweisen auch die mit Vorräten beladene Gruppe von Noahs Familie im zentralen Mittelgrund sowie ein Treiber im rechten Vordergrund, der die Menge der Tiere zu einem nach links hinten führenden Strom zu ordnen bemüht ist. Breughel scheint die Historie jedoch nur „vordergründig zu nutzen, allein als Vorwand, alle ihm bekannten Tierarten [...] darzustellen.“³⁷⁰

Diese werden in ihrer Gesamtheit über die Landtiere hinaus auch durch die Vögel im kahlen Baum links sowie in einem den linken Vordergrund durchfließenden Bach repräsentiert. Die Durchmischung einheimischer und exotischer Tiere scheint dabei auf enzyklopädische Vollständigkeit ausgerichtet und auf einer Meta-Ebene die Vorzüge der Malerei als Medium der Sammlung zu veranschaulichen; mit Breughels Paradieslandschaften findet dieser Anspruch der Malerei also erstmals eine visuelle Behauptung: „Mit der der Malkunst eigenen Möglichkeit zur enzyklopädischen Zusammenstellung von Tieren, die die Natur so nicht kennt, überbietet Jan Breughel im Medium des Bildes mit seinen Paradieslandschaften nicht nur die Natur, sondern auch die tatsächliche Sammlung.“³⁷¹

Die ästhetische Beglückung, die die detailreichen Gemälde entfachen, kann jedoch nicht über den Konstruktcharakter der Bilder hinwegtäuschen: zahlreiche Motive, die aus Druckgraphiken der naturgeschichtlichen Publikationen übernommen waren oder in selteneren Fällen als Studien nach der Natur vorlagen, wurden von Breughel immer wieder ohne Variation wiederholt. Ein berühmtes Beispiel dafür ist der im Zentrum des Arche-Gemäldes dem Betrachter frontal zugewandte Schimmel, ein spanischer Karster, bei dem es sich um eine geringfügige Variation desselben Tiers auf Rubens' *Reiterbildnis des Herzogs von Lerma* handelt.³⁷² Mit diesem Motiv erfährt Breughels Versammlung der Fauna eine beachtliche Brechung, da es sich bei dem Schimmel nicht um ein Wildtier, sondern ein Zuchttier handelt, das an den Höfen der Spanisch-Habsburgischen Territorien um 1600 in Mode

³⁶⁹ ERTZ 1979, S. 236.

³⁷⁰ KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2003, S. 290, Nr. 105.

³⁷¹ Ebd.

³⁷² Klaus Ertz wies allerdings darauf hin, dass Breughels Übernahme von Rubens' Motiv – der es seinerseits von Caspar de Crayer übernommen hat – ohne Reiterfigur an Grandezza verliert, vgl. ERTZ 1979, S. 240.

gekommen war; Jacob de Gheyn etwa hat ein entsprechendes Pferd, angeblich das Schlachtross Erzherzog Albrechts, 1603 porträtiert.³⁷³ Es muss offen bleiben, ob Breughels Paradieslandschaft damit noch eine weitere Bedeutung zukommt, die über die Referenz an Rubens hinaus in einem panegyrischen Sinn Albrecht, dessen Hofmaler Breughel war, als Souverän der Natur verklären sollte: Der Schimmel ist das einzige Tier, das sich in der Menge der Tiere direkt dem Betrachter zuwendet. Breughel hat in der *Paradieslandschaft mit dem Einzug in die Arche Noah* wesentliche Bildelemente des Vogelkonzerts bereits vorweggenommen: Die Versammlung der Vögel in der kahlen Baumkrone links oben beinhaltet bereits die aus exotischen und einheimischen Arten entstehende, als universelle Repräsentation deutbare Vielfalt sowie die prominente Position einer Eule im Zentrum der oberen Astgabelung. Die am Himmel weiterhin herbeifliegenden Vögel, darunter rechts zwei Paradiesvögel, vervollständigen den Artenreichtum der Klasse, deren Grenzen mit dem Motiv einer Fledermaus noch überschritten werden; zugleich belegt die Durchmischung von tag- und nachtaktiven Tieren aus allen Teilen der Welt das allegorische Anliegen des Gemäldes, die Natur in einer nur künstlich erreichbaren Vollständigkeit zu erfassen. Mit dem kahlen Vogelbaum ist im Übrigen ein charakteristisches Motiv der Paradieslandschaft in Breughels Bild aufgenommen, die die Komposition zahlreicher Variationen des Themas bestimmt.³⁷⁴

Neben Breughel muss Roelant Savery als der zweite Meister der Paradieslandschaft gelten;³⁷⁵ Savery malte zwischen 1616 und 1628 überdies einige Landschaften, die ausschließlich von Vögeln belebt werden.³⁷⁶ Mit diesen Gemälden avancierte die Ansammlung von verschiedensten Vogelarten zum autonomen Bildthema, denn Savery verzichtete auf die Einbindung des Themas in einen mythologischen Kontext. Dennoch entwerfen Saverys Vogellandschaften den Eindruck ungetrübter Harmonie unter den Tieren, die wie in den Paradieslandschaften in friedlicher Koexistenz gezeigt werden. Der Eindruck eines *locus amoenus* wird durch architektonische Elemente in der Landschaft noch bekräftigt, da es sich bei ihnen um Ruinen handelt, die sich, allmählich überwuchert, in einen natürlichen Zustand zurückverwandeln: „Bäume wie auch Ruinen sind bei Savery allein Requisiten, Landschaftselemente dienen als Chiffre für eine unberührte Natur.“³⁷⁷

Mit der wiederholten Aufnahme eines Dodo in die dargestellte Vogelschar bieten Saverys Gemälde im Übrigen den ungewöhnlichen Fall der Dokumentation einer ausgestorbenen Art. Savery scheint ein importiertes Exemplar des nur auf den Inseln Mauritius und La Réunion verbreiteten Vogels studiert zu haben, der wenige Jahrzehnte nach den ersten holländischen Niederlassungen auf den Inseln im Indischen Ozean infolge der Einwirkung der Kolonien auf das Ökosystem ausgerottet war;

³⁷³ Heute im Rijksmuseum Amsterdam, Inv. Nr. SK-A-4255.

³⁷⁴ ERTZ 1979, S. 236.

³⁷⁵ KLEINMANN 2003, S. 282.

³⁷⁶ KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2003, S. 302, Nr. 111. Saverys reine Vogellandschaften könnten als Allegorie auf das Element der Luft geplant gewesen sein, vgl. BUYSSCHAERT 1985, S. 53.

³⁷⁷ KLEINMANN 2003, S. 282.

das Motiv des gedrunenen, flugunfähigen Vogels wiederholt sich in jeweils gleicher Form auf mehreren seiner Paradieslandschaften. Der Dodo war somit in jenes immer wieder abrufbare Motivrepertoire eingespeist, aus dem sich die flämischen Paradieslandschaften größtenteils zusammensetzen.³⁷⁸ Van Kessel sollte Saverys Dodo an versteckter Stelle in den Erdteile-Zyklus integrieren: Der gedrungene Vogel steht auf der Ansicht der Pyramiden neben der halb verschütteten Skulptur am linken Bildrand.

Von den vierzehn Landschaften mit Vögeln des Münchner Zyklus weist keines das zentrale Element der dirigierenden Eule auf; eher scheint es, als habe van Kessel die Gattung des Vogelkonzerts frei adaptiert, um aus dem Kompositionsschema der im kahlen Baum versammelten Tiere eigene, wie Fabeln von noch ungewissem Ausgang anmutende Konstellationen zu entwickeln.³⁷⁹

So rückte van Kessel etwa auf der Ansicht von Mexiko-Stadt bzw. Tenochtitlan den kahlen Baum aus der zentralen Position, die ihm im Vogelkonzert meist zukommt, an den rechten Bildrand (Abb. 39); im von Vögeln belebten Vordergrund entsteht dadurch ein bühnenartiger Streifen Land, während die Blicke auf die Stadt im Hintergrund ungestört von den Ästen bleiben. Darunter spielt sich die Konfrontation eines Hahns mit einem Truthahn ab, der ein Kakadu und zwei Papageien in der Baumkrone zusehen.

Ausgangspunkt für van Kessels sonderbare Bilderzählung ist der Truthahn; dieser bildet als von den Azteken domestiziertes und gehaltenes, wohl erst von spanischen Konquistadoren nach Europa importiertes Fleischtier einen sinnfälligen Verweis auf die Ansicht Tenochtitlans im Hintergrund. Die Vorlage konnte van Kessel Collaerts *Avium Vivae Icones* entnehmen (Abb. 40). Dort ist das Tier in Nahsicht rechts vor einer europäischen Landschaft dargestellt; ihm gegenüber steht ein Hahn. Die Gegenüberstellung erklärt sich aus den beiden Tieren beigefügten Bildinschriften, die sie als „Gallus cornutus“ bzw. „Gallus indicus“ den zwischen einheimischen und exotischen Hähnen vergleichenden Blicken aussetzen. Van Kessel verzichtete jedoch auf die Übernahme von Collaerts Hahn und ersetzte diesen durch ein aus einem Hahnenkampf von Snyders übernommenes Motiv.³⁸⁰ Das von Collaert als ornithologische Information konzipierte Arrangement erhält dadurch den Anschein eines jener Gemälde Snyders', in denen das bisweilen dreiste Gockeln der Hähne zum fabelartigen Spiegel menschlicher Anmaßungen gerät.³⁸¹ Die drei Vögel in der rechten Baumkrone scheinen mit Hohn auf das Gebaren des linken Hahns zu reagieren und bilden überdies mit dem Truthahn eine Allianz der Exoten, die sich insbesondere im Motiv des Kakadus verdeutlicht: Bei diesem handelt es sich um eines der in der flämischen Barockmalerei weit verbreiteten Tiermotive: Es ist ein in Australien und

³⁷⁸ Zur Darstellungsgeschichte des Dodo in den europäischen Bildkünsten sowie in frühneuzeitlichen Texten siehe FULLER 2002, S. 48-112, dort auch der Hinweis, dass auch van Kessel den Dodo übernahm.

³⁷⁹ Zur Stellung von Vogelkonzert und Paradieslandschaft im Werk Jan van Kessels siehe ERTZ 2012, S. 46-52.

³⁸⁰ Vgl. RENGGER/DENK 2002, S. 246, Anm. 10.

³⁸¹ Vg. KOSLOW 1995, S. 287-291.

Indonesien verbreiteter, der Amerika-Allegorie also falsch zugeordneter Gelbhaubenkakadu, mit dem zeitgleich mit Jan van Kessel etwa auch Pieter Boel ein Stilleben mit exotischen Luxusgütern belebte.³⁸²

Das Provokationsgebaren der Hähne wiederholt sich im Mittelgrund des Gemäldes, wo sich zwei Gruppen teils phantastischer Vogelkreaturen gegenüberstehen. Protagonisten des Handels sind dabei links ein monströser Vogel mit sechs quer vom Kopf abstehenden Federn sowie einem Schlangenschwanz und rechts ein vogelähnliches Monstrum, das, nach vorne gebeugt, das pikierte Gegenüber - beachtlicher Maßen sprechend - zu verhöhnen scheint. Drei Kronenkränche sekundieren dem Herausforderer, während dem Monsterhahn ein sich duckender Faulvogel sowie eine Gans beistehen, die bereits ein allerdings ins Leere gehendes Drohgebaren zeigt.

Diese Szene zählt zu van Kessels witzigsten Kompositionen, an der sich überdies das mitunter eigensinnige Auswahlverfahren der Vorlagen durch den Maler nachvollziehen lässt. So stammt die Vorlage des monströsen Hahns, mit dem das Hahnenkampfthema im Vordergrund variiert wird, aus Ulysse Aldrovandis *Ornithologia*, wo dieser als Missgeburt verzeichnet ist (Abb. 41).³⁸³ Die Bilder des Faulvogels und des Monstrums vermochte van Kessel hingegen der *Historia Naturalis Brasiliae* zu entnehmen (Abb. 42).³⁸⁴ Ungeachtet des zoologischen Hintergrunds sind diese Bilder im Sinne ihrer anthropomorphen Qualitäten im Gemälde vereint: So markiert der Monsterhahn mit den extravaganten Federn und der gezierten Stellung der zu einander versetzten Füße einen modischen Gecken, dessen Stutzertum offenbar der von dem wie ein Betrunkener krumm dastehenden, zotteligen Gegenüber hervorgebrachte Hohn gilt.³⁸⁵ Das schäbige Aussehen des Provokateurs vermochte van Kessel ebenso wie das stolze Auftreten des Gecken durch die Farbgebung zu verdichten: Der Kopfputz des Einen wird durch gelbe und rote Farben als besonders bunt hervorgehoben, der Pelz des Anderen erscheint in grauen und braunen Tönen schäbig. So kombinierte der Maler Bildvorlagen aus einem naturgeschichtlichen Kontext zu einer eigenständigen Fabel; dass die Szene als solche verstanden werden sollte, geht dabei aus den deutlichen Sprechbewegungen der Akteure hervor.

Die Bedeutung von Breughels Paradieslandschaften als Motivrepertoire geht bereits daraus hervor, dass Jan van Kessel Breughels *Einzug der Tiere in die Arche Noah* selbst kopiert hat.³⁸⁶ Dante Martins

³⁸² Vgl. KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 139.

³⁸³ Vgl. TEIXEIRA 2002, S. 107.

³⁸⁴ TEIXEIRA 2002, S. 132. Bei dem deformierten Vogel handelte es sich tatsächlich um ein Küken, das Marcgraf in Brasilien untersucht hat, vgl. MARCGRAF/PISO 1648, S. 219.

³⁸⁵ Modisches Stutzertum wurde auch auf zeitgenössischen Flugblättern parodiert; so zeigt etwa ein um 1630 entstandenes, deutsches Flugblatt unter dem Titel *Alla modo Meßieurs* eine Auswahl extravaganter Kleidungsstücke sowie einen bis auf einen Lendenschurz nackten jungen Mann, der sich, flankiert von zwei modisch gekleideten Gecken, die zentral eingeschriebenen Gedanken macht: „Der Winter ist nun bald vergangen/ich will wieder was news anfangn.“, siehe HARMS 1985, S. 266-267.

³⁸⁶ Vgl. ERTZ 2012, S. 52.

Teixeira wies nicht weniger als zwölf Figuren aus einer weiteren Landschaft Jan Breughels d.J. im Münchner Erdteile-Zyklus nach, die van Kessel im Original oder als eine von mehreren Kopien gesehen haben muss, denn das Bild wurde ohne nennenswerte Variationen sowohl von Jan Breughel d.J. als auch von Isaac von Osten wiederholt.³⁸⁷ Van Kessel kopierte später auch dieses Bild selbst.³⁸⁸ Die Bilder zeigen jeweils eine Paradieslandschaft mit Sündenfall. Das biblische Geschehen spielt sich im rechten Hintergrund ab, während der bühnenartige Vordergrund von der typischen, umfangreichen Tierstaffage belebt wird. Auffälliges Merkmal der Komposition ist der aus der Mitte des Vordergrunds nach links wachsende, kahle Baum mit Vögeln, der hier im Vergleich zu den Paradieslandschaften Jan Breughels d.Ä., die als Vorbild für das Gemälde des Sohns gelten müssen, an Prägnanz einbüßt, da er in weiten Teilen von einer Baumgruppe aus dem Mittelgrund umfassen wird. Rechts von dieser öffnet sich ein Korridor zwischen weiteren Baumgruppen, in dem sich Adam und Eva befinden, links bietet sich ein freier Blick auf einen Flusslauf. Die Tierstaffage beinhaltet unter anderen, in den zeitgenössischen Paradieslandschaften immer wieder begegnenden Motiven auch den zum Betrachter gewandten Schimmel, der hier allerdings aus dem Zentrum, das er in Breughels Arche-Bild eingenommen hatte, nach rechts versetzt wurde.

Jan van Kessel kopierte diesen Schimmel in der Stadtansicht von London, versetzte das Tier jedoch in den Mittelgrund der Landschaft, wo es seiner von Rubens für die Reiterporträts akzentuierten und von Jan Breughel d.Ä. übernommenen Bedeutung als Würdeformel allerdings zwischen weiteren, galoppierenden Pferden verlustig geht, zumal der Vordergrund einmal mehr von Hahnenkämpfen bestimmt wird: Links ringt soeben ein Hahn einen Truthahn nieder, während ein weiterer Truthahn am linken Bildrand einer Henne imponiert. Zwei weitere Hähne raufen rechts daneben; bei ihnen handelt es sich um die Wiederholung eines Hahnenkampfes von Snyders,³⁸⁹ von der van Kessel ein Detail auch in den zweiten Kampf des Bildes übertrug: Der jeweils überlegene, linke Hahn hat den Kamm seines Gegenübers mit dem Schnabel gepackt.

Tiergenre und Fabeln

Der Überblick über Gemäldegattungen mit Tierdarstellungen, die van Kessel als formale Vorlagen dienten, bliebe unvollständig ohne den Hinweis auf die Stadtansichten von Köln und Paris, die mit Tiergenre und Fabel zwei weitere Subgenres aufnehmen, an deren Ausprägung maßgeblich Snyders beteiligt war.³⁹⁰

Dargestellt wird beim Tiergenre das wilde Verhalten von domestizierten Tieren wie Hunden, Katzen, aber auch Äffchen in Abwesenheit ihrer Aufseher. Meist spielen sich die Szenen in Vorratskammern

³⁸⁷ TEIXIERA 2002, S. 94, 102-106. Zu Breughels Original und den Kopien siehe ERTZ 1979, S. 246f.

³⁸⁸ ERTZ 2012, S. 244, Nr. 306.

³⁸⁹ RENGER/DENK 2002, S. 236.

³⁹⁰ Zur Bezeichnung Tiergenre bzw. „Animal Genre“ siehe KOSLOW 1995, S. 271.

und auf Tischen ab, wo sich die Tiere eingeschlichen haben, um nun ihrer Fresslust zu fröhnen, und dabei erheblichen Schaden anrichten. Snyders Bilder zeichnet auch hier die Präzision seiner Studien der Tiere einerseits aus, die er ohne Vermenschlichung ihres Verhaltens geradezu porträtiert. Andererseits entfacht gerade das Instinktverhalten als Gegenbild menschlich-zivilisierten Betragens einen vieldeutigen Moralisierungskontext. So verwies Koslow nicht nur auf Bemerkungen zu Tischmanieren des Erasmus von Rotterdam, die der Humanist mit Vorstellungen instinktverhafteter Urmenschen kontrastiert, sondern auch auf zahlreiche zeitgenössische Sprichwörter, in denen das Fressverhalten von Tieren und insbesondere Hunden zum Spiegel menschlicher Schwächen, aber auch zur Warnung vor jener Unachtsamkeit gerät, infolge derer das Chaos wie auf Snyders' Bildern erst zustande kommt: „While a dog gnaws a bone, he hates his fellow“ bzw. „He who comes too late finds the dog in the pot.“³⁹¹

Mit der Entwicklung dieser Gattung verband Snyders einen innovativen Umgang mit dem Bildformat: Schnappschussartig sind die einzelnen Figuren oft nur ausschnittsweise dargestellt, wodurch sich der Eindruck des Durcheinanders erhöht.³⁹²

Eine Figurenkonstellation, die Snyders in mehreren Gemälden des Genres wiederholte, besteht aus einem Hund, der im Bildzentrum ein erbeutetes Stück Fleisch gegen weitere Hunde und Katzen verteidigt. So zeigt ein Tiergenre-Bild von Snyders einen Hund, der sich in eine offene Vorratskammer eingeschlichen hat und nun seine Beute, einen Rinderkopf, gegen einen weiteren Plünderer verteidigt; die gleiche Verteidigungshaltung konnte allerdings auch eine Hündin einnehmen, die ihre Jungen schützt.³⁹³ Van Kessel übernahm den Protagonisten und seinen Neider für die Tierstaffage des Köln-Gemäldes (Abb. 43).³⁹⁴ Diese Adaption zeugt vom Bedeutungsverlust von van Kessels Übernahmen, denn van Kessel ließ das Fleischstück, um das Snyders' Hunde streiten, weg. Das Drohgebaren geht ins Leere.³⁹⁵

Stattdessen gehören die beiden Hunde zu einer Staffage aus insgesamt fünf Hunden im Vordergrund einer von einer Rinderherde belebten Landschaft, die im Hintergrund der Rhein von der anschließenden Stadtansicht trennt, im Mittelgrund ein Gatter durchzieht. Im Zentrum des Vordergrunds sitzt Snyders' Dieb, die Vorderpfoten weit auseinander gereckt, den Kopf jäh nach rechts gedreht, und scheint zu knurren. Links neben ihm liegt ein Spaniel, rechts hinter ihm steht ein Windhund. Zwei weitere Hunde sind links und rechts je auf Höhe der Vorderpfoten vom Bildrand

³⁹¹ Zitiert nach Koslow 1995, S. 276. Letztlich könnte das Tiergenre ähnlich wie das Vogelkonzert auch als politisches Sinnbild auf die Verrohung der Untertanen ohne Herrschaft im Sinne des Absolutismus gedeutet werden, ebd.

³⁹² KOSLOW 1995, S. 272.

³⁹³ Vgl. ERTZ 2012, S. 166. Zu Snyders' Bild des Hundes mit Rinderkopf siehe KOSLOW 1995, S. 276.

³⁹⁴ RENGER/DENK 2002, S. 236.

³⁹⁵ Klaus Ertz versuchte, einen möglichen Zusammenhang mit dem Rind im Hintergrundherzustellen. Er bezeichnet die Verteidigungshaltung als „eine sinnentleerte, allgemein gültige Kampfbereitschaft, die szenisch mit dem Angriff des gehörnten Rindes rechts in Zusammenhang gebracht werden kann.“, ERTZ 2012, S. 166.

abgeschnitten, der rechte ist eine direkte Übernahme von Snyders' Vorbild; beide reagieren in duckender Haltung auf das Drohgebären des mittleren Hundes, das bei van Kessel aber unmotiviert erscheint.

Das Windspiel vermochte van Kessel Johnston zu entnehmen, wo das stehende Tier im Buch *De quadrubedibus domesticis*, als „Canis Venatorius lag-hund/Wind-spiel“ bezeichnet, einem sitzenden gegenüber gestellt und somit ein vergleichender Blick auf die Anatomie des Hundes in verschiedenen Positionen gewährleistet wird (Abb. 44).³⁹⁶ Bei van Kessel scheint das Tier mit angelegten Ohren und nicht ohne pikierten Gesichtsausdruck auf das Knurren seines Nachbarn zu reagieren.

Mit der Aufnahme eines Fuchses, der zusieht, wie ein Reiher Fische und Frösche aus einem hohen, schmalen Glas fischt – ein weiterer Reiher verfolgt das Treiben amüsiert –, band van Kessel schließlich auch ein Fabelmotiv nach einem Gemälde von Snyders und Paul de Vos in die Randgemälde ein.³⁹⁷ Beide Maler haben das Thema der Aesop-Fabel wiederholt gemalt, in der der Reiher den Fuchs zum Essen einlädt, seine Leibspeise jedoch in einem so schmalen Gefäß kredenzt, dass der Fuchs ihm nur beim Schmausen zusehen kann und mir knurrendem Magen von dannen zieht. Ein Bild von Paul de Vos zeigt außerdem die Vorgeschichte, in der zunächst der Fuchs dem Reiher Speisen auf einem flachen Teller aufischt, von der dieser nicht essen kann;³⁹⁸ auch dieses Motiv erscheint bei van Kessel im Vordergrund der Paris-Ansicht.

Die Figuren sind eine weitgehend getreue Kopie nach Snyders' und de Vos' Gemälden, von besonderer Bedeutung sind aber der flache Teller und das Glas, aus dem der Reiher seine Mahlzeit nimmt, markieren sie doch den deutlichsten Bruch mit dem vermeintlich naturgeschichtlichen Anliegen in van Kessels Zyklus. Es muss zeitgenössischen Betrachtern klar gewesen sein, dass hier eine Fabelszene zu sehen ist, die keineswegs mit dem natürlichen Verhalten der Tiere übereinstimmt, sondern der Aesop-Geschichte entspricht. Darüber hinaus aber mag das Gemälde auch als erkennbares Snyders-Zitat konzipiert gewesen sein, um so den berühmten Tiermaler als Referenz abzurufen.

Snyders malte – wohl in Kooperation mit de Vos - 1636 eine Serie von Fabeln für die Ausstattung des Torre de la Parada, die heute verloren ist. Aus den vorhandenen Inventaren vermochte Susan Koslow jedoch die Themen zu entnehmen, zu denen auch „an eagle carrying a tortoise“ sowie „romping rabbits and frogs“ zählten.³⁹⁹ Jan van Kessel scheint Skizzen oder Kopien nach diesen oder Bildern mit den gleichen Themen von Snyders und de Vos gekannt zu haben, denn er integrierte sowohl das bizarre Motiv des Adlers mit einer Schildkröte in den Klauen als auch eine Anzahl von

³⁹⁶ Es handelt sich bereits bei Johnston zweifellos um die Übernahme aus einem anderen Kontext, da die Stellung der Hunde mit der Konvention der in Seitenansicht dargestellten Tier erheblich bricht, vgl. JOHNSTON 1652, Tab. LXXI

³⁹⁷ RENGER/DENK 2002, S. 236.

³⁹⁸ ROBELS 1989, S. 468, Nr. A 224.

³⁹⁹ KOSLOW 1995, S. 261.

anthropomorph agierenden Fröschen in den Münchner Erdteile-Zyklus: Der Adler fliegt über der Ansicht von *Morouo*, wo er im Übrigen neben einem weiteren Adler erscheint, den van Kessel nach einem Vorbild von Snyders in Kooperation mit Rubens übernommen hat. Die Frösche von Snyders und de Vos dürften hingegen jenen Tierchen als Vorbild gedient haben, die im Vordergrund der Ansicht von Aden sitzen und herumstolzieren.

Versteckter Symbolismus

Über die freie Adaption von modischen Genres der barocken Tiermalerei hinaus kann an einigen Gemälden des Münchner Erdteile-Zyklus auch van Kessels Methode nachvollzogen werden, Tiermotive aus dem Repertoire berühmter Meister wie Snyders eigenständig zu einem neuen narrativen Sinn zu kombinieren. Die satirische Szene, zu der van Kessel die Bilder deformierter Hähne im Mittelgrund der Mexiko-Ansicht zusammenstellte, ist ein Beispiel dafür; im Doppel zweier Adler vor der Stadtansicht von Wien erhält diese Neukombination jedoch auch einen versteckten politischen Zusammenhang (Abb. 45).

Das Gemälde zeigt im Vordergrund eine um einen abgestorbenen Baum links gruppierte Staffage von Vögeln; über die teils im Baum sitzende, teils fliegende Schar hinaus fallen vor allem zwei Adler auf, die sich im Vordergrund niedergelassen haben und von denen der linke den Kampf gegen ein Gewirr von Schlangen aufgenommen hat, die aus einer Höhle unterhalb des Baums hervorquellen.

Bei diesen Adlern handelt es sich um weitere Übernahmen nach Vorbildern von Snyders. Das Gemälde, das van Kessel als Vorlage genutzt hat, wird heute als *Die Adler und der tote Wolf* betitelt (Abb. 46);⁴⁰⁰ es zeigt einen Adler, der sich mit ausgebreiteten Schwingen auf einem erlegten Wolf niedergelassen hat; im linken Vordergrund sieht sich ein seine Jungen schützendes Wiesel einem Knäuel von Schlangen gegenübergestellt, im rechten beißt ein weiterer Adler einer Schlange, die sich um seine Klauen gewunden hat, den Kopf ab. Auch der zentrale Adler scheint auf das Drohgebaren einer von links ins Bild kriechenden Schlange zu reagieren. Zwei weitere Adler sitzen im rechten Hintergrund; die landschaftliche Einfassung besteht aus einer Baumgruppe links und einer anschließenden Horizontlinie auf der Höhe des Kopfs des mittleren Adlers.

Über eine allgemeine Bedeutung dieses zunächst tumultarisch und zusammenhangslos erscheinenden Treibens als Sinnbild für das Fressen und gefressen-Werden der Natur hinaus interpretierte Susan Koslow dieses Gemälde als Anlehnung an eine von Rudolf Wittkower ausgiebig analysierte Ikonographie des Triumphs.⁴⁰¹ Demnach steht der Adler als Symbol für den Triumph insbesondere auf militärischer Ebene: „The Habsburgs also employed this iconography. To

⁴⁰⁰ ROBELS 1989, S. 315, Nr. 209, siehe auch ERTZ 2012, S. 167.

⁴⁰¹ Hella Robels verblieb bei ihrer Deutung des Gemäldes beim Verweis auf das Sprichwort „So wie im grünen Wald der Ein' den Andern frisst, so ist's in dieser Welt.“, ROBELS 1989, S. 316.

propagandize his role in defending Christendom against the Turks, Ruodolf II struck a medal showing the Austrian double eagle repelling snakes⁴⁰²

Jan van Kessel spitzte diese Bedeutung durch die Neukombination von Snyders' Adlern und Schlangen auf der Ansicht von Wien zu, indem er die beiden Adler nicht nur als Hinweis auf das Habsburger Wappen platzierte;⁴⁰³ mit dem Schlangengewimmel nach Snyders ist zugleich die polemische Bedeutung der gleichen Tiere im Sottobosco vor der Stadtansicht von Mekka bestärkt: Die Habsburger erscheinen damit als Verteidiger gegen die im 17. Jahrhundert schwelende ‚Türkengefahr‘, die hier auch in ihrer Bedeutung als religiöse Auseinandersetzung markiert wird. Mit der aus den *Civitates Orbis Terrarum* übernommenen Ansicht von Wien im Hintergrund ist dabei ein wenig später entscheidender Schauplatz dieses Konflikts gegeben: „Der Betrachter schaut von Süden auf die Stadt mit den Befestigungsanlagen, die berühmt werden sollten, weil sie dem Ansturm der Türken in der Schlacht am Kahlenberg 1683 standhielten.“⁴⁰⁴

Der symbolischen Markierung der ‚Türkengefahr‘ entspricht im Übrigen eine Trübung im östlichen Himmel über der Stadt: Von dort ziehen jene dunklen Wolken herauf, die sich auf den Gemälden der Asien-Allegorie als Unwetterfront über den Sottoboschi entladen.

Einen religiösen Gegenentwurf zur Gewitterfront der Abfolge Mekka-Adem-Angola bildet im Übrigen die Staffage der Ansicht von Bethlehem; scheint die Stadt ohnehin nur wegen ihrer Bedeutung im Neuen Testament in die Randgemälde aufgenommen worden zu sein, so verdeutlichen im Vordergrund eine Kuh und ein Esel am linken Bildrand den Bezug auf die Weihnachtsgeschichte. Dieser Darstellung entspricht der Einfall eines unnatürlichen Lichts, das links über den Tieren aus dem ansonsten von weiteren schwarzen Wolken verhangenen Nachthimmel bricht und auf ein außerhalb der Stadtmauern stehendes Gebäude fällt: Hier hat van Kessel also die Weihnachtsgeschichte in den Zyklus eingebunden; den polemischen Darstellungen niederer Tiere als Symbole für den feindlichen Islam steht damit symbolisch verschlüsselt das Erlösungsversprechen der christlichen Heilslehre gegenüber.

Mit dem Sottobosco, der Paradieslandschaft bzw. dem Vogelkonzert als deren formaler Ableitung, schließlich dem Tiergenre und der Fabel standen van Kessel also Bildgattungen zur Verfügung, die ideale Gemäldevorgaben zu einer Aufteilung des Tierreichs in Kriechtiere und Reptilien, Landtiere und Vögel sowie Nutz- und Haustiere boten. Damit lieferten diese Gattungen und Subgenres aus der Tradition der flämischen Barockmalerei ein Bildpendant zur jener Aufteilung der Tierwelt, der die naturgeschichtlichen Enzyklopädien von Gessner und Aldrovandi folgen, so dass der in der Europa-Allegorie erhobene Anspruch der Malerei als Medium der Erkenntnis gerade in Bezug auf die Tierwelt

⁴⁰² KOSLOW 1995, S. 313f.

⁴⁰³ Den Zusammenhang zwischen Adlern und Wappen stellte auch Klaus Ertz her, vgl. ERTZ 2012, S. 167.

⁴⁰⁴ ERTZ 2012, S. 167.

und die in deren Formenvielfalt nachvollziehbare Schöpferkraft Gottes auf den Randgemälden des Erdteile-Zyklus erprobt werden kann.

Van Kessels Umsetzung zeigt jedoch, dass die Anwendung dieses Genres den wissenschaftlichen Anspruch der Europa-Allegorie unterwandert, denn die Bilder erscheinen nicht länger als Dokumentation der Eigenschaften der dargestellten Tiere, sondern rücken diese in einen jeweils dem Genre zugrundeliegenden Sinnzusammenhang. Dieser kann sich verlieren, wenn van Kessel etwa Plünderszenen aus dem Tiergenre Frans Snyders' zitiert, dabei aber mit dem Weglassen der umkämpften Beute die Motivation des gezeigten Verhaltens unterschlägt; umgekehrt vermocht van Kessel die vorgegebenen Kompositionsschemata um einen neuen Bedeutungsgehalt aufzuladen, wenn er etwa das dem Sottobosco inhärente Gleichnis von Vögeln, Schmetterlingen und Kriechtieren als Ringen der Seele um Erlösung auf den für das Europa bedrohende Osmanische Reich übertrug. Dieser Gehalt kann durch versteckten Symbolismus übertragen werden: Die Adler vor Wien, nur scheinbar Darstellungen regionaler Fauna, fungieren als Habsburger Wappentiere im Kampf gegen die Schlangen des Sottobosco. Mit Ochs und Esel stehen diesen Schlangen überdies im geographischen Bereich Asiens Verweise auf das christliche Heilsversprechen gegenüber.

Stadtansichten

Civitates Orbis Terrarum

Konnte van Kessel bei der landschaftlichen Einfassung mit Tierstaffage, die die Randgemälde prägt, auf mehrere zeitgenössische Ausprägungen von Gattungen der flämischen Malerei zurückgreifen, so beschränkt sich das Vorlagenmaterial für die gleichförmig in den Hintergrund eingetragenen Stadtansichten im Wesentlichen auf zwei Quellen: Ein Großteil der identifizierbaren Vorlagen stammt aus den *Civitates Orbis Terrarum*, der Sammlung topographischer Stadtansichten, die Georg Braun und Franz Hogenberg zwischen 1575 und 1617/18 in sechs Bänden herausgegeben hatten; einige Stadtansichten insbesondere auf den Randgemälden der Amerika-Allegorie stammen aus holländischen Reiseberichten.

Die *Civitates Orbis Terrarum* gingen bekanntlich aus der Bildtradition topographischer Darstellungen in mittelalterlichen Chroniken hervor, als deren neuzeitliche Neudefinition die Bände erscheinen. Abgesehen von Bernhard von Breydenbachs *Peregrinatio* und der Schedelschen Weltchronik sei vor allem auf Sebastian Münsters *Cosmographia* verwiesen, die als direkter Vorläufer der Publikation von Braun und Hogenberg das überlieferte Modell einer Weltbeschreibung mit der chronologischen Orientierung am Schöpfungsbericht durch die Fülle philologisch erschlossener Kenntnisse aus der antiken Literatur mit humanistischer Gelehrsamkeit erschöpft hatte.⁴⁰⁵

Dem geschlossenen Aufbau der Chroniken stehen die *Civitates Orbis Terrarum* zunächst als prinzipiell offenes und erweiterbares Modell gegenüber, das sich vor allem aus der jederzeit fortführbaren Aktualisierung ergibt; den wesentlichen Unterschied zwischen Braun und Hogenberg einerseits und Münster andererseits stellt denn auch die fehlende Ordnung dar, da die *Civitates* ohne erkennbare geographische Abfolge Bilder von Städten mit Beschreibungen aneinander reihen.⁴⁰⁶

Als Movens hinter diesem Bruch mit der Tradition steht in erster Linie das Aufgreifen der mit Abraham Ortelius' 1570 erschienenem *Theatrum Orbis Terrarum* begründeten modernen Form der Geographie: Die in den *Civitates* versammelten Städtebilder scheinen als Fortführung von Ortelius' Atlas intendiert gewesen zu sein.⁴⁰⁷ Der Anspruch der Erneuerung, der die Bände prägt, wird jedoch insofern gedämpft, als diese zahlreiche direkte Übernahmen in Text und Bild aus Münsters *Cosmographia* enthalten und auf diese als Referenzwerk auch immer wieder verweisen.⁴⁰⁸

Er wird jedoch gerade dort eingelöst, wo die Bilder von zeitgenössischen Künstlern vor Ort skizziert, anschließend ausgearbeitet und so für Hogenbergs Umsetzung in Kupferstiche vorbereitet wurden.

⁴⁰⁵ Vgl. hierzu MACLEAN 2007.

⁴⁰⁶ FÜSSEL 2011, S. 23.

⁴⁰⁷ FÜSSEL 2011, S. 11.

⁴⁰⁸ FÜSSEL 2011, S. 23.

Als ein Protagonist dieser neuartigen Erschließung der Welt tritt einmal mehr Joris Hoefnagel in Erscheinung. Hoefnagel, der ursprünglich eine Ausbildung zum Kaufmann absolviert hatte, war als Autodidakt zum Künstler gereift. Die Veduten, die Hoefnagel im frühen Stadium seiner Karriere anfertigte, dürften denn auch in erster Linie als berufliche Orientierung an einem gefragten Fach gewertet werden.⁴⁰⁹ Durch die Beschreibung in Hoefnagels Biographie bei van Mander ist dabei eine 1576 mit Ortelius unternommene Italienreise berühmt geworden, während der Hoefnagel wohl überwiegend Städtebilder im Sinne des Kartographen angefertigt zu haben scheint. Der besondere Reiz dieser Ansichten geht von der Integration von Motiven aus, die als Beiwerk Informationen zur landschaftlichen Umgebung, zu typischen Tieren, aber auch zu lokalen Trachten und ähnlichen ‚ethnographischen‘ Beobachtungen liefern. Diese Städteansichten zielen also auf eine ähnliche Verdichtung von Informationen ab, wie sie die zeitgenössischen Karten seit Ortelius durch die Bilder auf den Bordüren liefern sollten; im Unterschied zu den Karten vollziehen sie jedoch keine registerhafte Trennung zwischen den Themen, sondern formulieren die entsprechenden Elemente zu Kompositionen aus, die im Wesentlichen die örtliche Atmosphäre wiederzugeben scheinen. Hoefnagel stand damit in der Tradition der noch jungen Landschaftsmalerei, wie sie vornehmlich Pieter Breughel d.Ä. in den Niederlanden etabliert hatte: „Zumindest den Künstlern jener Tage ging es in ihren topographischen Bildern nicht allein darum, den Gegenstand so zu bringen, wie er sich zeigte, sondern so, wie er ist, oder besser: wie er in der Vorstellung der Betrachter sich darstellte.“⁴¹⁰ Dieser künstlerische Spielraum wird jedoch in den Kupferstichen, die Hogenberg nach Hoefnagels Vorlagen stach, stets auf den wesentlichen Kern der möglichst wahrscheinlichen Stadtdarstellung hin austariert: „Even this desire to achieve an accurate sense of atmosphere is outweighed, however, by the endeavour to remain as faithful to nature as possible, and at the same time to place meaningful accents via a skilful use of allegory and symbolism.“⁴¹¹ Exemplarische Beispiele für derartige atmosphärische Verdichtungen liefern etwa die Darstellungen von Pfählungen auf der Ansicht von Pápa in Ungarn, aber auch die Einbindung eines Martyriums des Heiligen Sebastian vor San Sebastião, die auf den Patron der Stadt anspielt.⁴¹² Programmatisch erscheinen überdies die Selbstporträts der Reisenden Hoefnagel und Ortelius, die auf mehreren Bildern als Repoussoir-Figuren die Augenzeugenschaft der Bildautoren bestätigen. Mit diesen Ausgestaltungen der Veduten war van Kessel ein künstlerischer Spielraum übertragen, den der Maler durch den Einsatz der Staffagen ausreizte.

⁴⁰⁹ Vgl. BÜTTNER 2000, S. 138.

⁴¹⁰ BÜTTNER 2000, S. 140.

⁴¹¹ FÜSSEL 2011, S. 28.

⁴¹² FÜSSEL 2011, S. 36.

Auf den Randgemälden der Europa-Allegorie übernahm van Kessel mit den Ansichten von Wien, Lissabon, Stockholm und Moskau vier Motive aus den *Civitates Orbis Terrarum*.⁴¹³ Auf den Randgemälden der Asien-Allegorie sind es mit Aden und Kalkutta immerhin zwei;⁴¹⁴ mit Quiola, Tanger, Safim, Ceuta und St. George gehen fünf Stadtansichten der Afrika-Allegorie auf Vorlagen von Braun und Hogenberg zurück.⁴¹⁵ Ebenso viele Übernahmen beinhalten schließlich die Randgemälde der Amerika-Allegorie mit Castel Mina und Cuzco.⁴¹⁶

Mit der Ansicht von Wien ist dabei bereits ein bezeichnendes Beispiel für van Kessels Umgang mit diesen Bildvorlagen gegeben: Die Silhouette der Stadt liegt bei Braun und Hogenberg zentriert auf der Horizontlinie einer queroblungen Landschaft, die links und rechts von Hügelketten fortgeführt wird (Abb. 47). Die prominenten Bauten, insbesondere der alles überragende Stephansdom, bilden ein aufgereihtes Nebeneinander, wobei die spezifischen Bauformen der einzelnen Gebäude erkennbar sind. Ein von Feldern mit vereinzelt Gehöften gefüllter Mittelgrund trennt die Stadt vom vorderen Bildrand, den eine bühnenartige Erhöhung definiert; eine Kutsche fährt dort mittig vorüber, rechts daneben reitet ein mit Lanze und Schild gewappneter Mann. Der Konstruktcharakter des Vordergrunds entlarvt sich im Perspektivenbruch des Flusslaufs der Donau, die hier, wiewohl durch eine Brücke als breiter Strom bezeichnet, plötzlich als Rinnsal am Wegesrand erscheint.

Am Himmel sind drei Kartuschen symmetrisch eingetragen: Links und rechts flankieren Wappen mit dem Habsburger Doppeladler die mittlere, deren lateinische Inschrift die Stadt als Bollwerk gegen jene Türkengefahr rühmt, die auch die Folie für van Kessels allegorische Staffage abgeben sollte: „VIENNA AUSTRIAE METROPOLIS, URBS TOTO ORBE NOTISSIMA CELEBRATISSIMAQ. UNICUM HODIE IN ORIENTE CONTRA SAEVISSIMUM TURCAM INVICTUM PROPUGNACULUM.“

Van Kessel übertrug diese Vedute frei in die Landschaft seines Wien-Gemäldes: Der Stephansdom erscheint hier als zentraler Bezugspunkt über dem Adler mit den ausgebreiteten Schwingen, die umgebenden Gebäude wurden perspektivisch an die Aufsicht aus der Vogelperspektive angeglichen. Insbesondere die Stadtmauern entfalten dadurch im Gegensatz zur Vorlage das sternförmige Zickzack, das sie als Trutzburg durch die Überblickbarkeit für die Verteidiger auszeichnen sollte. Links vom kahlen Baum abgeschnitten, ragen diese Mauern rechts bis an den Bildrand. Die Horizontlinie ist erhöht: hinter der Stadt gehen am Horizont Hügel in den diesigen Himmel über. Der Mittel- und Vordergrund der Vorlage wurde vollständig durch eine neue kompositorische Anlage ersetzt; die bei Braun und Hogenberg perspektivisch gebrochene Donau entfällt dadurch vollständig.

Ein ähnliches Verfahren kennzeichnet auch van Kessels Übernahme der Ansicht von Lissabon. Die Vedute ist in den *Civitates Orbis Terrarum* vom Meer aus gegeben, den Vordergrund bestimmt eine

⁴¹³ RENGER/DENK 2002, S. 236.

⁴¹⁴ RENGER/DENK 2002, S. 240.

⁴¹⁵ RENGER/DENK 2002, S. 241, 244, TEIXEIRA 2002, S. 98f.

⁴¹⁶ RENGER/DENK 2002, S. 245.

Vielzahl von Schiffen, die offenbar auf den portugiesischen Überseehandel anspielen; den Hintergrund bilden Hügel, in die sich das Stadtbild fügt. Van Kessel ebnete diese Umgebung jedoch ein; den Hintergrund bildet bei ihm ein gleichmäßiger Zug von Hügeln, der die meisten europäischen Stadtdarstellungen durch eine je gleich hohe Horizontlinie verbindet. Im Vordergrund türmte van Kessel hingegen zwei von einem Bach getrennte Hügel auf, auf denen sich ein Fischstilleben entfaltet; ein perspektivischer Bruch entsteht dabei an der Mündung dieses Bachs in das Meer vor Lissabon.

Eine weit ausformulierte Vorlage für den Einsatz weiterer Staffage hat van Kessel die Stadtansicht von Moskau geboten (Abb. 48): Der in steiler Aufsicht gegebenen, von einer annähernd quadratischen Mauer vor Graben und Flusslauf umgebenen und aus musterhaften Blöcken jeweils gleicher Holzhäuser mit einigen repräsentativen Rundbauten zusammengesetzten Stadt ist als Vordergrund eine Anhöhe vorangestellt, auf der neben vier berittenen Moskowitern sowie einem Priester auch zwei Rinder aufgereiht sind. Diese Staffage wird im rechten Mittelgrund um Schlittenfahrer und Schlittschuhläufer ergänzt, die einen perspektivischen und kontextuellen Bruch mit zwei dahinter schwimmenden Galeeren darstellen; diese Figuren sind mit deutschen Inschriften versehen.⁴¹⁷ Eine zentrale Kartusche am oberen Bildrand beinhaltet im Übrigen den Namen der Stadt; einem Wappen am oberen linken Bildrand steht diagonal eine weitere Kartusche unten rechts gegenüber, die eine kurze lateinische Beschreibung der Stadt enthält, in der auf die sonderbare Holzarchitektur hingewiesen wird.⁴¹⁸

Die Darstellung Moskaus als hölzerne Planstadt ist historisch nicht korrekt und dürfte auf die Gründungslegende der Stadt zurückgehen; womöglich um dieses Manko auszugleichen wurden in den Vordergrund die Figuren eingesetzt, deren Vorlagen aus den 1546 erschienenen *Rerum Moscoviticarum Commentarii* des Sigismund von Herberstein stammen.⁴¹⁹ Dieser aus diplomatischen Erfahrungen am Zarenhof gespeiste Bericht stellte die grundlegende Quelle über das in Europa im 16. Jahrhundert wenig bekannte Moskowitreich dar.⁴²⁰ Ihm sind auch die Darstellungen der Schlittenfahrer entnommen, die den Eindruck einer Verlegenheitslösung noch verstärken, da es sich bei ihnen laut der aus den *Commentarii* übernommenen Inschrift nicht um Bewohner Moskaus handelt.⁴²¹

⁴¹⁷Ansonsten scheint das Wetter ja recht heiter zu sein: Die Wiesen sind grün und die Bäume blühen, vgl. BRAUN/HOGENBERG 2011, S. 179.

⁴¹⁸ Der Text lautet: „MOSCOVIA, urbs, regionis eiusde nominis metropolitana, duplo maior, qua Praga Boiemiae, lignea aedificia habet, sed dispersas, latissimi campi interiacent: Mosca amnis, ipsam irrigat.“

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Den *Commentarii* des Freiherrn zu Herberstein kommt damit eine ähnlich grundlegende Bedeutung für die europäischen Kenntnisse der Moskowiter zu wie Olaus Magnus' 1539 erschienener *Carta Marina* für die skandinavischen Länder, die im Übrigen zu den wenigen zeitgenössischen Quellen zählt, in denen das Moskowitreich ebenfalls behandelt wird, vgl. BALZAMO/KAISER 2006, S. 234-237.

⁴²¹ Die Inschrift identifiziert die Schlittenfahrer als Skandinavier: „Der mittnachtischen Volckeren schlittenfahung.“

Van Kessels Übernahme der Ansicht von Moskau ist abermals frei nach dem Vorbild gestaltet: Die Perspektive ist gesenkt, so dass die Stadt zu einem Häusermeer verflacht, in dem die großen Bauten umso deutlicher hervorstechen. Über den Graben links verläuft eine in den *Civitates Orbis Terrarum* nicht dargestellte Brücke. Der Vordergrund ist keine abrupte Anhöhe, sondern entwickelt sich aus einer Folge von Hügeln im Mittelgrund; den Hintergrund bildet die übliche Horizontlinie. Wiewohl mit den Rindern auch bei Braun und Hogenberg Tiere zur Staffage zählen, ersetzte van Kessel die dortigen Figuren vollständig durch eine Auswahl von Motiven anderen Ursprungs.

Die mit diesem Überblick umrissenen Formen von van Kessels Adaption von Stadtansichten sind für die übrigen Randgemälde der Europa-Allegorie sowie die meisten Randgemälde des übrigen Zyklus programmatisch: Alle Ansichten sind perspektivisch eingeebnet; eine durchgehende Horizontlinie sowie aneinander anschließende Hintergrundfarben bestärken den gleichmäßigen Eindruck. Ansichten von Hafenstädten, die ursprünglich von einem Schiff aus genommen sein mussten, werden durch die Konstruktion von Land im Vordergrund verfremdet, das zur Aufnahme der Tierstaffagen dient; dadurch entsteht der Eindruck von Buchten bzw. Flüssen. Die Konstruktion eines solchen Vordergrunds entspricht der von Hoefnagel und anderen Künstlern um 1600 etablierten Bildgewohnheit, Stadtansichten durch den Einsatz von Staffage atmosphärisch zu charakterisieren.

Weitere Vorlagen

Die Bildproduktion der in der brasilianischen Kolonie tätigen Künstler brachte zahlreiche Stadtansichten hervor, von denen einige – über die berühmten Gemälde mit brasilianischen Landschaften von Frans Post hinaus – auch als Druckgraphiken vervielfältigt wurden. Abgesehen von der Ansicht von der Ansicht der Befestigung Fort Keulen, die van Kessel zur Ortsbestimmung der Amerika-Allegorie nach einem von Barleus herausgegebenen Kupferstich angefertigt hatte, konnte er etwa bei der Ansicht von Olinda auf einen großformatigen Kupferstich aus der Offizin Visscher zurückgreifen.

Olinda, eine ursprünglich 1530 von Portugiesen gegründete Siedlung, wurde 1630 von Holländern eingenommen und bildete neben Mauritsstad ein Zentrum der holländischen Kolonie in Brasilien. Eine bereits 1630 vor Ort vorbereitete Vedute wurde von Claes Jaensz. Visscher publiziert; zu dem aus vier Druckstöcken angefertigten Kupferstich gehörten eine weitere Ansicht aus der Vogelperspektive sowie eine Landkarte der Region.⁴²² Van Kessel dürfte sich an dieser Vedute orientiert haben; die Lage des breiten Turms rechts sowie des auf dem Gemälde nur schwer entzifferbaren spitzen Turms links in der Stadt, vor allem aber die Hafensituation im Vordergrund stimmen mit Visschers Graphik überein.

⁴²² SCHEFFER/SCHUCKMAN 1991, S. 45.

Auf Visschers Vedute hält ein rechts auf einem Floß vorgelagertes Figurenpaar ein Banner, auf dem Erläuterungen zu Details, im Bild durch Majuskeln markiert, eingeschrieben sind. Van Kessel ersetzte diese Figuren durch einen Landstrich, auf dem Krokodile liegen.

Einen Sonderfall unter den Stadtansichten stellt die Ansicht der Pyramiden unterhalb der Asien-Allegorie dar, da sie auf eine verschollene druckgraphische Vorlage zurückzugehen scheint. Ein Indiz für diese Annahme liefert eine wohl zeitgleich mit van Kessels Zyklus entstandene, anonyme Zeichnung aus dem Atlas Blaeu-van der Hem, die auf dasselbe Vorbild zurückzugesht (Abb. 49).

Diese Zeichnung zeigt zwei Pyramiden im linken Mittelgrund einer Wüstenlandschaft vor niedriger Horizontlinie. Ihnen vorgelegt ist eine gigantische, halb im Sand versunkene Büste, die an hellenistische Bildnisse erinnert; rechts ragt eine eingezäunte Karawanserei ins Bild, auf einem dramatisch geschwungenen Hügel im zentralen Vordergrund überblicken drei Reiterfiguren das Panorama. Zahlreiche winzige Figuren sind überdies über den gesamten Mittelgrund verteilt; einige betrachten die Büste, die sie teils auch erklommen haben, andere stehen vor der vorderen Pyramide oder besteigen sie. Zwei von rechts ins Bild preschende Reiter dynamisieren die Monumentalität der Darstellung.

Es muss unklar bleiben, inwieweit der Künstler die ursprüngliche Pyramidenansicht um diese Staffage erweiterte; in Anbetracht von Hoefnagels atmosphärischer Verdichtung von Stadtansichten durch den Einsatz von Figuren mag die gesamte Staffage eine spätere Zugabe sein. Unzweifelhaft wurden hier jedoch einige seit dem Manierismus etablierte Bildideen aktiviert, um die Pyramiden in ihrem ungebrochenen Rang eines Weltwunders verständlich zu machen.

So markieren zunächst die drei Reiterfiguren im mittleren Vordergrund den enormen Einzugsbereich der Attraktion, da zwei von ihnen mit Turbanen und Köchern als osmanische Krieger markiert sind, die dritte jedoch mit bis auf einen Zopf am Hinterkopf abrasiertem Haar als Vertreter Chinas erscheint.⁴²³ Die um die Büste im Vordergrund verteilten Figuren tragen hingegen europäische Kleidung. Mit der Schilderung einer von einer großen Menge bewunderten Sehenswürdigkeit greift die Zeichnung überdies Motive auf, die etwa schon Jacob Matham auf dem berühmten Kupferstich eines gestrandeten Wals nach Goltzius angewandt hatte.⁴²⁴ In diese Tradition scheint überdies die Besteigung, selbst Vermessung der Pyramide und der vorgelagerten Büste zu gehören.⁴²⁵

Einen noch deutlicheren Bezug gerade auf die Vermessung antiker Ruinen stellen jedoch die Weltlandschaften mit römischen Überresten dar, wie sie Maarten van Heemskerck um 1540 gemalt hatte; das berühmte, für die antiquarischen Forschungen der Spätrenaissance zum Programmbild

⁴²³ Diese Figur wurde als mongolischer Krieger identifiziert, vgl. KROGT 2005, S. 80; der Vergleich mit den zeitnahen Darstellungen von Mongolen und Chinesen in Nieuhofs *Gezantschap* ergibt allerdings, dass es sich um die idealtypische Figur eines Chinesen handelt.

⁴²⁴ Vgl. KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 216.

⁴²⁵ Verwiesen sei hier nur auf ein weiteres Bild eines gestrandeten Wals nach Goltzius, auf dem die Vermessung des Kadavers dargestellt wird, vgl. KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 230.

gewordene Gemälde von Herman Postumus, das unter dem Titel *Tempus Edax Rerum* eine unerschöpfliche Menge halb verschütteter Monumente zeigt, zwischen denen sich zeitgenössische Künstlerfiguren mit der Vermessung und Auswertung der Objekte beschäftigen, könnte den direkten Impuls zur Staffage der Pyramidenansicht gegeben haben.⁴²⁶

Gerade im Moment der Vermessung und Besteigung der Büste wird jedoch deutlich, dass das gesamte Bild nicht auf die Augenzeugenschaft des Künstlers zurückgehen kann, sondern eine von Berichten motivierte Imagination sein muss, denn die Büste scheint hier die Sphinx zu ersetzen,⁴²⁷ das verschüttete Antikenfragment scheint als Markierung der uralten Ruinen akzeptiert worden zu sein.

Jan van Kessels Gemälde stimmt in der Anordnung der Pyramiden und der Pseudo-Sphinx mit dieser Zeichnung überein (Abb. 50). Dem Maler scheinen die Pyramiden jedoch ungewöhnliche Schwierigkeiten bereitet zu haben; sie sind krumm und im Vergleich zur Zeichnung aus dem Atlas Blaeu-van der Hem zu spitz geraten. Die Staffage wurde bis auf die Karawanserei im rechten Mittelgrund getilgt, die hier scheinbar als Stadt erscheinen soll. Die Farbigkeit reagiert bei der Übernahme der Motive auf die Folge von Gewitterbildern links der Pyramiden-Ansicht: Von dort dräuen noch schwarze Wolken, die die hintere Pyramide verschatten; die vordere bringt hingegen ein von links vorne kommender Lichteinfall zum Leuchten: Helle Ockertöne lassen das Gebäude gleißen.

Mit den Stadtansichten aus druckgraphischen Vorlagen war van Kessel also nur ein scheinbar unverrückbares Bild vorgegeben. Bleiben die Architekturanlagen jeweils treu den Vorlagen verpflichtet, so erscheint als Scharnier zu einer freien künstlerischen Ausstattung und damit auch Charakterisierung der Städte der Einsatz von Staffage im Vordergrund. Diesen Staffage-Einsatz hatten bereits Künstler wie Pieter Breughel d.Ä. und Joris Hoefnagel zur atmosphärischen Verdichtung ihrer Stadtbilder aktiviert; van Kessel bot er die Möglichkeit, die rein topographische Information der jeweils in gleicher Anordnung aus der Vogelperspektive gegebenen Stadtansichten durch den Einsatz der Tierbilder im Vordergrund mit einem neuen Kontext zu belegen, im Vergleich zu dem die oft nur schwer entzifferbaren Details der Stadtansichten buchstäblich in den Hintergrund rücken.

⁴²⁶ Fürstliche Sammlung Liechtenstein, Inv. Nr. GE740.

⁴²⁷ ABH V, S. 80

Flugblätter

Wiewohl Flugblätter, Einblattdrucke und Flugschriften zu den primären Bildquellen frühneuzeitlicher Tierdarstellungen gehörten, hat sich van Kessel nur in wenigen Fällen an diesem Material bedient.⁴²⁸

Er übernahm nur ein Motiv, das sich direkt auf Flugschriften zurückführen lässt; es handelt sich um eine Heuschrecke, die im linken Vordergrund der Asien-Allegorie auf einem der streumusterartigen Insektengemälde zu sehen ist. Die Vorlage dazu war ein im 16. Jahrhundert verbreitetes Motiv, das erstmals zur Illustration eines Flugblatts über eine Heuschreckenplage in der Lombardei 1542 eingesetzt worden zu sein scheint und im nordalpinen Raum in mehreren Varianten kursierte.⁴²⁹

Van Kessels Konzentration auf Vorlagen, die entweder kraft ihrer wissenschaftlichen oder ästhetischen Autorität als Vorbilder auf den eigenen Anspruch einer autoritären Malerei wirkten, kommt hier klar zur Geltung: Mit Dürers Darstellung eines Nashorns und Jacob Mathams Bild eines gestrandeten Wals sind es zwei Drucke von arrivierten Künstlern, die in ihrer ästhetischen Qualität nicht nur zwischen den Bereichen von Flugblatt und autonomer Künstlergraphik changieren, sondern infolge ihrer Rezeption insbesondere im 17. Jahrhundert zum Signum exotischer Fauna schlechthin avancierten. Zugleich sind mit diesen Blättern zwei der am häufigsten auf Flugblättern thematisierten Arten repräsentiert.⁴³⁰ Die Nachdrücklichkeit, mit der Dürers Bild auf die Vorstellung von Nashörnern in Europa wirkte, ist umso bemerkenswerter, als der Holzschnitt keineswegs aus eigener Beobachtung hervorging, sondern das Bild infolge der Autorität des Künstlers zur Referenz geriet.⁴³¹

Das Flugblatt (Abb. 51) zeigt das Tier in Seitenansicht vor neutralem Hintergrund. Der nach rechts gerichtete, massive Körper steht auf vier kurzen Beinen, der Kopf ist gesenkt. Über dem Bild befindet sich eine Leiste mit fünf Zeilen Text, zudem ist der Titel „RHINOCERUS“ rechts auf der Bildfläche über dem Kopf des Tieres eingetragen, oben gerahmt von der Jahreszahl, unten von Dürers Monogramm. Die ästhetische Irritation, die bis heute die Faszination an dieser frühen Darstellung eines Exoten in Europa begründet, geht von Dürers Gestaltung der Nashornhaut als Apparat von derben Platten aus, die das Tier wie eine Rüstung zu umgeben scheinen; zu diesem Eindruck trägt auch ein zweites Horn bei, das dem Rhinoceros aus dem Nacken wächst.

Die Textzeilen informieren über den Transport eines solchen Tiers an den Hof in Lissabon sowie die morphologischen Merkmale der Art im Allgemeinen, für die das dargestellte Wesen exemplarisch steht. Wie bei frühneuzeitlichen Flugblättern üblich, betont der Text von Dürers Blatt die Akkuratess der Darstellung: „Das ist hye mit aller seiner gestalt Abconterfeyt.“ Der charakteristische Plattenapparat der Darstellung wird dabei als Merkmal des Nashorns betont: „Und ist von dicken Schalen uberlegt fast fest.“ In der Größe gleiche das Tier dem Elefanten, sei aber wegen seiner

⁴²⁸ Vgl. FAUST 1998, S. XII.

⁴²⁹ Ingrid Faust versammelte vier verschiedene Flugblätter mit demselben Motiv, FAUST 1998, S. 102-109.

⁴³⁰ Vgl. FAUST 1998, FAUST 2002.

⁴³¹ KAT.AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 163.

kürzeren Beine niedriger. Der Elefant wird zugleich als „todt feyndt“ des Nashorns eingeführt, mit dem dieses sich fatale Kämpfe liefere: „Der Hellfandt furcht es fast ubel/dann wo es In ankumpt/so laufft Im das Thier mit dem kopff zwischen dye fordern payn/und reyst den Hellfandt unden am pauch auff un erwürgt In/des mag er sich nit erwern.“

Der Entstehungskontext gehört zu den berühmten Begebenheiten der Kunstgeschichte. Im Jahr 1514 hatte der indische Sultan Muzzafar II. ein Nashorn als diplomatisches Geschenk dem portugiesischen Gouverneur Alfonso d'Albuquerque zukommen lassen. Dieser ließ das Tier an den Hof in Lissabon verfrachten, wo es am 20. Mai 1515 an Land gelangte. Der portugiesische König Manuel I. schickte das Tier seinerseits nach einem kurzen Aufenthalt an Papst Leo X. weiter, wohl in der Hoffnung, für die kostbare Aufwartung Privilegien im Fernhandel zu erhalten. Nach einem Zwischenstopp bei Marseille, wo der französische König Franz I. das Geschöpf zu sehen bekam, ging das Schiff, das das Rhinoceros nach Rom bringen sollte, jedoch in einem Sturm unter. Das Tier ertrank; Vermutungen, sein Kadaver hätte geborgen und als Präparat nach Rom gebracht werden können, gelten als nicht bestätigt.⁴³²

Das hohe Interesse, das das Tier gerade in den obersten Rängen der europäischen Herrschaftshäuser hervorrief, dürfte auf das Prestige zurückzuführen sein, das Tier zu besitzen: Es handelte sich um das erste Nashorn, das seit der Antike in Europa zu sehen war. Brisant wirkte dabei der in der Überlieferung antiker Texte hergestellte Zusammenhang zwischen Nashörnern und dem mythischen Einhorn, da dieses einen Fixpunkt sowohl exegetischer als auch medizinischer Spekulationen darstellte, symbolisierte es doch in Vorstellungen mittelalterlicher Überlieferung nicht nur die Tugenden Christi, sondern galt sein Horn als magisches Heilmittel zahlreicher Gebrechen.

Dass Dürer das Nashorn nie gesehen hat, konnte nicht der Grund für die Bizarrerie seiner Darstellung sein. Zeitgleich mit Dürer fertigte auch Hans Burgkmair einen Holzschnitt mit dem Bild des Tiers an, der trotz hoher Ähnlichkeit in der Haltung nicht die derbe Panzerung zeigt. Es muss also eine Bildvorlage gegeben haben, auf die beide Künstler Zugriff hatten.⁴³³ Insbesondere ein Detail von Dürers Bild fehlt bei Burgkmair: das zweite Horn, das Dürers Geschöpf aus dem Nacken wächst. Erwin Panofsky betonte die stilistischen Unterschiede zwischen Burgkmairs und Dürers Rhinoceros in seiner Studie über Dürer: „Doch während Burgkmairs Holzschnitt versucht, in seiner Wiedergabe von dicker, doch biegsamer Haut, buschigem Haar und selbst des Taues, womit die Vorderfüße gebunden sind, realistisch zu sein, stilisierte Dürer dieses an sich schon bizarre Geschöpf zu einer Kombination von Schuppen, Platten und Schalen, die eine phantastisch gebildete und gemusterte Rüstgarnitur in den Sinn ruft.“⁴³⁴

⁴³² DACKERMANN 2011, S. 164, FAUST 2003, S. 4.

⁴³³ CLARKE 1986, S. 20.

⁴³⁴ PANOFSKY 1977, S. 257.

T.H. Clarke scheint Panofskys Assoziation aufgegriffen zu haben, als er in seiner Arbeit über die Ikonographie des Nashorns überzeugend annahm, dass Dürer zu seiner Stilisierung der Nashornhaut von zeitgenössischen Schmiedearbeiten angeregt wurde. Vor allem die breite Platte, die sich vom Rückgrat über den Bauch zieht, ähnelt deutlich der Zeichnung eines Visiers, die Dürer etwa zeitgleich anfertigte.⁴³⁵ Susan Dackermann geht schließlich so weit, dem Bild eine eigentlich dokumentarische Intention abzuschreiben, und sieht in Dürers Holzschnitt die kunsttheoretische Reflexion der gestalterischen Möglichkeiten des Mediums: „Dürer’s woodcut is caught between the impuls towards the faithful depiction of nature and the drive to invent artistic forms that rival it.“⁴³⁶

Dürers Flugblatt hatte eine einzigartige Rezeptionsdichte zur Folge. Die Darstellung blieb die maßgebliche Formel für das Bild des Nashorns in Europa, selbst als akkuratere Bilder ihre Stilisierung offenkundig machten. Es ist gerade jener künstlerische Zugriff auf das Thema, der das Bild des Fremdartigen durch stilistische Aneignung in einem zwischen dokumentarischen Bemühen und fingierter Dreingabe schwankenden Bereich festmacht und der die Fremdwahrnehmung im frühneuzeitlichen Europa entscheidend prägen sollte: „The outcome is an iconic image that masquerades as an indexical one, an image that volleys back and forth between the marvelous and the literal, creating the oxymoronic category of the fantastical index.“⁴³⁷

Das Phänomen eines umfangreichen rezeptionsgeschichtlichen Nachdrucks wiederholte sich rund einhundert Jahre später im Fall von Jacob Mathams Kupferstich mit der Darstellung eines gestrandeten Wals (Abb. 52). Dieses Bild blieb maßgeblich für die frühneuzeitliche Darstellung von Walen, denen zumindest in der Druckgraphik das größte Interesse an Tieren überhaupt zukam.

Ingrid Faust begründet die Vielzahl der Blätter über Wale mit einem psychologischen Ansatz. Demnach handle es sich bei den Meeressäugern um Vertreter der sogenannten „charismatischen Megafauna“, um Tiere, denen in Mythen und Folklore der mit ihnen in Kontakt geratenen Kulturen eine archetypische Rolle zukommt.⁴³⁸ Im Fall des Wals bestand diese Rolle im Archetypus des großen Seeungeheuers. Zugleich übt die Kontaktstelle zwischen Walen und Menschen, das Litoral, als Übergangszone zwischen den Elementen einen besonderen Reiz als mythenpendender Ort ebenso wie als Gegenstand phänomenologischer Erörterung aus. Pragmatisch begünstigte die Nähe zur See überdies die Ansiedlung von Handelszentren, in deren Gefolge die Kunst- und Druckzentren der Frühen Neuzeit entstanden. Zu einem gestrandeten Wal hatten oft mehrere Künstler Zugang und die Abbildung des spektakulären Anblicks versprach hohe Absätze.⁴³⁹

⁴³⁵ CLARKE 1986, S. 20.

⁴³⁶ DACKERMANN 2011, S. 165.

⁴³⁷ DACKERMANN 2011, S. 170.

⁴³⁸ FAUST 2002, S. 2

⁴³⁹ Ebd.

Einer der Künstler, die sich Zugang zum Kadaver eines gestrandeten Wals verschafften und diesen vor Ort abzeichneten, war bekanntlich Hendrick Goltzius, das Tier, das er zeichnete, ein Pottwalbulle, der am 2. Februar 1598 an der niederländischen Küste zwischen Katwijk und Scheveringen gestrandet war. Goltzius' Zeichnung wurde von seinem Schüler und Stiefsohn Jacob Matham in Kupfer gestochen; die niederländischen Verse, die neben lateinischen das Bild auf dem Blatt am unteren Rand kommentieren, stammen von Karel van Mander. Sowohl die niederländischen als auch die lateinischen Verse weisen den Wal als Wunderwerk Gottes aus und reizen damit sowohl die zeitgenössische Vorstellung von Wunderzeichen als auch die Neugier auf ein ungewöhnliches Naturphänomen.⁴⁴⁰

Auf dem Kupferstich ist der Walkadaver in eine in Aufsicht gegebener Küstenlandschaft mit umfangreicher Figurenstaffage eingebettet. Seitlich hingestreckt, mit dem Haupt auf der rechten Seite, erstreckt sich der kolossale Leib über die ganze Länge des Querformats. Im Hintergrund schließen rechts Dünen das Bild ab, die die Massigkeit des Wals formal zu wiederholen scheinen. Links schlagen Wellen ans Ufer, die Küstenlinie verläuft als ins Land laufender Bogen. Der Himmel nimmt nur einen schmalen Spalt am oberen Bildrand ein, doch auch hier wiederholen dunkle Wolkengebilde vage die Form des Kadavers. Die Darstellung des Naturereignisses wird durch die rollenden Formen der umgebenden Natur dynamisiert.

Quirlige Unruhe kommt hingegen durch die vielköpfige Personenstaffage auf. 24 Figuren, drei davon zu Pferd, sind nebst zwei Hunden allein im Vordergrund vor dem Wal verteilt, fünf auf dem Kadaver selbst. Eine unüberschaubare Menschenmenge im Hintergrund verleiht der Strandszene schließlich den Eindruck von Promenade und Spektakel. Prozessionsartig strömen Menschenmengen auf den Wal zu, während vereinzelt Figuren bereits den Rückweg antreten. Eine Brise scheint von der See aufzukommen, die Mäntel flattern im Wind.

Mit teils genrehaften Einzelszenen zeigen Goltzius und Matham, dass die Sehenswürdigkeit Vertreter aller sozialen Schichten anzieht. So sind die drei berittenen Herren im linken Vordergrund an ihren Hüten, verbrämten Mänteln und der gepflegten Barttracht als Adlige zu erkennen, zu deren Gefolge zwei Knaben und die Hunde gehören. Ihren Kontakt suchen prompt drei Männer in Lumpenkleidung, die mit unterwürfigen Gesten zu betteln scheinen. Rechts über dem Kopf des Wals nähert sich eine Familie aus dem reichen Bürgertum, wohl Vater, Mutter, drei Söhne und eine schwangere Frau. Der Familienvater scheint seine Frau zu stützen, die sich, offenbar von den Ausdünstungen des Kadavers betroffen, ein Tuch vors Gesicht hält. Weniger zimperlich agiert ein ebenfalls in Patriziertracht

⁴⁴⁰ Vgl. Der Kupferstich berührt damit den Bereich der Prodigienedeutung, also jener Naturbetrachtung, die im Aufkommen ungewöhnlicher Phänomene Zeichen Gottes zu entziffern suchte. Dieser Prodigien Glaube betraf die gesamte Natur, galt aber insbesondere der Verformung des Vertrauten: In seltenen Himmelserscheinungen wie Kometen, vor allem aber aus dem Vorkommen menschlicher oder tierischer Missbildungen glaubte man, Ankündigungen göttlicher Strafen zu erkennen, vgl. KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 216, DASTON/PARK 2002, S. 210-224.

gekleidetes Paar, das im Vordergrund nahe an den Wal herangetreten ist. Der Mann hat seinen linken Arm um die Schultern der Dame gelegt und weist sie mit der rechten Hand auf das immense Zeugungsorgan des Walbullens hin.

Neben den Schaulustigen sind auch Pragmatiker unterm Volk. Eine Gruppe von acht Männern ist links hinter dem Kadaver damit beschäftigt, diesen mit einem Tau zu vermessen. Bei ihnen dürfte es sich um einen Gelehrten - die Figur mit den ausgebreiteten Armen und dem flachen Hut - und seine Schüler handeln, Vertreter jener empirischen Forschung, die durch die Arbeit am Objekt die Naturkunde der Frühen Neuzeit entscheidend prägte.⁴⁴¹ Eher wirtschaftlich orientiert erscheinen hingegen die beiden Speckschneider, die oben auf der Flanke des Wals mit einer Axt bereits einen tiefen Schnitt in dessen Seite geschlagen haben. Weitere Figuren sammeln unterhalb den Speck und Walrat und tragen ihn in Fässern fort.

Über den narrativen Effekt hinaus erfüllt die Staffage auch einen kompositorischen Effekt. Die Vielfalt der durchgehend auf den Wal bezogenen Bewegungen führt nicht nur den Blick immer wieder auf die Hauptsache zurück, so etwa durch die beiden links vorne ins Bild springenden Hunde und das Arrangement von Gerätschaften rechts gegenüber, wo Planken und ein Anker wie Pfeile ins Bildinnere weisen; Matham nutzte diese Requisiten im Übrigen zur Datierung (auf einer Planke) und Signatur (im Sand) des Kupferstichs. Die Verteilung der Staffage bedeckt das Bild auch so ausgewogen mit Details, dass der Blick an keiner Stelle nur vorüberstreifen kann. Besonders deutlich wird dieser ständige Blickfang an der auffällig positionierten Rückenfigur, die in der Bildmitte den Kadaver auf allen Vieren zu erklimmen versucht, und deren Zweck einzig in der Belebung der breiten Speckwand zu bestehen scheint.

Der kompositorischen Raffinesse entspricht das technische Niveau des Kupferstichs. Insbesondere der Walkadaver ist mit jenem technischen Anspruch gestochen, für den Goltzius' Verlag berühmt geworden ist. In den dunkelsten Bereichen, der Schwanzflosse und dem Rücken, ahmt ein dichtes Netz von Kreuzschraffuren die Körperformen nach. Dellen werden durch die Verdichtung dieses Netzes verdeutlicht, wobei der Kurvenverlauf der Querstreifen die Formen vorgibt. Wülste hingegen sind durch das Weglassen der Längsschraffuren herausgebildet; das Hervortreten der Formen wird durch den Abstand zwischen den geschwungenen Schraffuren gekennzeichnet. Das wesentliche Gestaltungsmittel, das dabei eine fast greifbare Plastizität der Darstellung erzielt, ist der Einsatz tailierter Linien, deren An- und Abschwellen das Volumen des Körpers präzise anzuzeigen vermag.⁴⁴² Die für ein Flugblatt außerordentlich hohe künstlerische Qualität der Darstellung dürfte auf Goltzius' Verlagspolitik zurückzuführen sein. In den 18 Jahren von Goltzius' Verselbständigung als Kupferstecher in Haarlem bis zur Abgabe seines Verlags, nach der sich Goltzius der Malerei

⁴⁴¹ Vgl. DASTON 2002.

⁴⁴² Vgl. MÜLLER 2002 a, S. 9-10.

zuwandte, veröffentlichte dieser Verlag mehr als 500 Stiche.⁴⁴³ Die Mehrzahl dieser Arbeiten behandelt biblische und mythologische Stoffe sowie Allegorien, doch zählen auch Porträts und Landschaften sowie Bilder römischer Antiken und solche Stiche zum Themenspektrum, die den Stil berühmter Künstler imitieren. Karel van Mander feierte Goltzius' Fähigkeiten stilistischer Anverwandlung in seiner Biographie des Künstlers;⁴⁴⁴ umgekehrt zählt Goltzius zu den frühen Protagonisten der von van Mander geforderten Nobilitierungsbestrebungen der Kunst im Norden.⁴⁴⁵ Goltzius steigerte seine Reputation durch die „umsichtige Vermarktung“ seiner Werke etwa auf den großen Messen in Frankfurt, Paris und London.⁴⁴⁶ In diesem Zusammenhang wird die künstlerische Qualität des Wal-Blatts verständlich, dem sie einen ambivalenten Charakter verleiht. Einerseits wirkt das Bild durch die detailreiche Ausarbeitung gerade der Staffage wie ein Genrestück und damit autonom; vergleichbar wären etwa jene Gemälde aus der „kleinen Eiszeit“, die um 1600 ebenfalls ein Naturereignis – die gefrorenen Kanäle in den niederländischen Städten – als Anlass zur Darstellung des bunten Treibens der Bevölkerung hatten.⁴⁴⁷ Andererseits ist es gerade die Staffage, durch die der Kupferstich einen für ein Flugblatt hochwirksamen Werbeappell entfacht, belegt doch die Vielfalt der Figuren, dass es sich bei dem dargestellten Geschehen um ein Ereignis von allgemeinem Interesse handelt.

Als Bearbeitung von Nachrichten über seltene Tiere stechen Dürers Rhinoceros ebenso wie Mathams Wal also durch den ästhetisch autoritär wirkenden Zugang arrivierter Künstler heraus. Bei beiden Blättern fällt jedoch gerade darum auf, dass die Druckgraphiken bildimmanente Formeln kunsttheoretischer Behauptungen aufweisen, die sich in der morphologischen Stilisierung der dargestellten Tiere niederschlagen: Dürers Rhinoceros bleibt ein Hybrid aus dokumentierenden Ansätzen und medientheoretischer Selbstreflexion; Mathams Wal, so naturnah das Tier im Vergleich zu Dürer dargestellt sein mag, bleibt hingegen kompositorisch eingebunden in das marktgerechte Hervorheben der künstlerischen Überlegenheit der Goltzius-Werkstatt.

Signum der Exotik

Unter den zahlreichen Wiederverwertungen sowohl von Dürers Nashorn-Bild als auch von Mathams Wal ragt Joan Nieuhofs Chinabuch heraus, da die Umdeutung beider Bildvorlagen zu Signifikanten exotischer Fauna par excellence hier besonders deutlich nachvollziehbar wird.

In der *Gezantschap* folgt auf den die Beschreibung von Nieuhofs eigener Reise von Batavia nach Peking beschreibenden ersten Teil mit dem zweiten, „Allgemeine Beschreibung des Reiches Sina“ betitelten Teil der Versuch einer enzyklopädischen Übersicht der chinesischen Kulturgeschichte,

⁴⁴³ MÜLLER 2002 a, S. 11.

⁴⁴⁴ MÜLLER 2002 b, S. 14.

⁴⁴⁵ KRYSSTOF 1997, S. 8-18.

⁴⁴⁶ MÜLLER 2007 a, S. 7.

⁴⁴⁷ Einen Überblick über derartige Darstellungen gibt KAT. AUSST. BERLIN 2001.

„Ethnographie“ sowie Natur. Dieser zweite Teil scheint damit dem Anspruch gerecht zu werden, den der Titel der deutschen Ausgabe der *Gezantschap* in barocker Erschöpfung umreißt: „Die/GESANTSCHAFT/der Ost=Indischen Gesellschaft/in den Vereinigten Niederländern//anden/Tartarischen Cham/und nunmehr auch Sinischen Keiser/Verrichtet durch die Herren:/Peter de Gojern/ und Jacob Keisern./Darinnen begriffen:/Die aller märkwürdigsten sachen/welche ihnen/auf währrender/reise vom 1655. ahre [sic]bis in das 1657. aufgestoßen./Wie auch/Eine wahrhaftige beschreibung der fürnehmsten Städte/Flecken/Dörfer/und Götzenheuser der Siner; ja selbsten ihrer Herrschaften/Götzendienste/Obrigkeiten/Satzungen/Sitten/Wissenschafften/Vermögenheit/Reicht hümer/Trachten/Tiere/Früchte/Berge/und dergleichen.“

Meldet Nieuhof jedoch für den ersten Teil seine Augenzeugenschaft als Garantie für die Beschreibungen an – ein Anspruch, den auch das Vorwort und die Einleitung für das gesamte Buch emphatisch geltend machen -, so ist im zweiten Teil der Rückgriff auf Quellenmaterial zweiter Hand sowie das reine Hörensagen als Nachweise für die Ausführungen nicht zu übersehen: „The second half of Het gezantschap, which provides a historical overview of China, is even more indebted to the work of Martini and other missionaries for its descriptions of Chinese customs, government, and ancient history, subjects on which Nieuhof rarely comments in his journal.“⁴⁴⁸

Dies gilt auch für Nieuhofs Auswahl von Beschreibungen der chinesischen Fauna. Nicht nur werden hier Tiere beschrieben, die in China tatsächlich kaum oder gar nicht verbreitet sind; durch die auch in Form der fünf Kupferstiche betonte Auswahl von Tigern, Krokodilen, Elefanten sowie eben einem Nashorn und einem Wal scheint Nieuhof auch absichtsvoll Arten aufzunehmen, die in Europa nicht unbekannt, aber von der Aura exotischer Kuriositäten verschleiert waren.⁴⁴⁹

Der Kupferstich zu Nieuhofs Ausführungen über das Nashorn zeigt ein mit dem Kopf nach links gewendetes Exemplar nach dem Dürer-Vorbild, das in einer exotischen Landschaft von weiteren, jedoch durch ihre kleinere Darstellung als Beiwerk erkennbare Tiere – eine Ziege, Vögel, ein Lamm sowie Kaninchen – umgeben wird; die herausragende Bedeutung des Nashorns wird durch eine Bildinschrift betont, die es oberhalb als „Rhinocerots./Rhinoceros/of Neus-hoorn“ bezeichnet, als sollte diese dreifache Textintervention im Bild den sensationellen Rang des Tiers noch beteuern.

Nieuhof selbst hat in China kein Rhinoceros zu sehen bekommen. Seine Beschreibung des Tiers besteht aus Informationen, die in Europa u.a. durch die Tierbücher von Gessner sowie Chroniken wie Sebastian Münsters *Cosmographia* geläufig waren;⁴⁵⁰ Nieuhofs Hinweis auf die Größe des Tiers und die im Vergleich zum Elefanten kürzeren Beine könnten direkt dem Dürer-Blatt entnommen sein: „Seine Grösse und Dicke aber ist beynahe wie des Elephanten / ohne/ daß es viel kürzere Beine hat /

⁴⁴⁸ ODELL 2001, S. 229.

⁴⁴⁹ Vgl. ULRICHS 2003, S. 91.

⁴⁵⁰ Vgl. CLARKE 1986, S. 23.

welches sein Ansehen nicht wenig verringert.“⁴⁵¹ In bemerkenswerter Diskrepanz zum Bild steht dabei allerdings der Hinweis, dass die üblichen Darstellungen des Tiers nicht der Natur entsprächen: „Denn diß Thier ist nicht mit Schuppen gewapnet/ wie es gemahlet wird; sondern die vielen Kerben/ Streiffen/und Falten sind nur wie Schuppen oder Schilde an zu sehen.“⁴⁵²

Um dennoch einen Augenzeugenbericht über ein Nashorn aufnehmen zu können, schaltet Nieuhof einen Auszug aus der Korrespondenz der Ost-Indischen Handelskompanie in seinen Text ein, der sich allerdings auf ein Tier in Indien, nicht in China bezieht.

Die Wirkmacht von Dürers Bild erschließt sich aus Nieuhofs Umgang damit: Nicht nur wurde eine der zahlreichen Imitationen von Dürers Holzschnitt für die Darstellung chinesischer Fauna übernommen, wiewohl Nashörner nicht in China verbreitet sind und Nieuhof bekannt war, dass die Darstellung nicht authentisch ist und damit den dokumentarischen Anspruch der *Gezantschap* deutlich unterwandert. Um die Aufnahme des Rhinoceros in das Buch überhaupt zu legitimieren, musste Nieuhof einen Text dazu liefern, der sich nicht einmal auf die Fauna in China bezieht.

Ein ähnlicher Vorgang kennzeichnet Nieuhofs Aufnahme eines gestrandeten Wals nach dem Vorbild des Matham-Kupferstichs. Das Bild zeigt den gestrandeten Wal von links nach rechts in den Mittelgrund einer Landschaft hingebreitet, wo sich eine schmale Bucht vom rechts abschließenden Meer ins Bild erstreckt. Eine Figurenstaffage umgibt den Kadaver, im Vordergrund ist jedoch auf einem bühnenartig erhöhten Landstreifen eine Auswahl von Fischen zu sehen. Den Hintergrund bestimmt Gebirge, von einem Haus im linken Mittelgrund abgesehen ist es vor allem die Silhouette einer Pagode im rechten Hintergrund, die die Landschaft als chinesisch markiert. Ein ebenso exotisches Zeichen ist eine Ampel, die am vorderen rechten Bildrand die Komposition rahmt.

Der Clou von Nieuhofs Darstellung besteht zunächst im Ersatz von Mathams europäischer Staffage durch chinesisch gekleidete Figuren, von denen zwei im linken Vordergrund als Repoussoirfiguren mit Weisegestus die Blicke ins Bildzentrum leiten.⁴⁵³ Damit bietet das Bild einen Übersprung der Alterität zwischen den europäischen Betrachtern und den Chinesen, deren Sitten und Gebräuche an anderer Stelle drastisch als fremdartig dargestellt werden. Darüber hinaus aber gibt der Kupferstich die Bedeutung der Waldarstellung als übergeordnetes Zeichen für die Meeresfauna zu erkennen, da der Wal nicht nur den kompositorischen Überbau der Fischstaffage des Vordergrunds abgibt, sondern seine Erkundung durch die Chinesen zugleich das Studium der Meeresfauna spiegelt, das dem Betrachter durch die detaillierte Auflistung der Fische im Vordergrund ermöglicht wird.

Zwischen diesen Fischen und Nieuhofs Text besteht kein Zusammenhang; Nieuhof beschreibt Lachse, Forellen, Störe unter hauptsächlicher Beachtung ihrer Zubereitung in der Küche sowie ihres Geschmacks; zudem scheint er Goldfische gesehen zu haben, denn er schreibt von goldgelben

⁴⁵¹ NIEUHOF 1666, S. 370.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ Vgl. ULRICH 2003, S. 93.

Fischen, die in den Lustgärten der gesellschaftlichen Elite gehalten würden und deren Schwärme „ein überaus schönes und anmutiges Specacul“ gäben.⁴⁵⁴

Der Wal selbst dient schließlich als Illustration zu einigen Ausführungen über den chinesischen Walfang sowie Wale insgesamt. Das Thema des Kupferstichs entspricht also nicht dem Text, da Nieuhof keineswegs von der Strandung eines Wals schreibt. Auch hier wird deutlich, dass Nieuhof sich nicht auf seine Augenzeugenschaft zu berufen vermag; die chinesische Fangpraxis wird kurz als der europäischen sehr ähnlich beschrieben, dann aber folgt eine umständliche Beschreibung von Walen, die abermals aus europäischen Texten kompiliert zu sein scheint.⁴⁵⁵

Insbesondere durch die Übernahme der berühmten Bildvorlagen von Dürer und Matham scheint Nieuhof also darauf abgezielt zu haben, vertrautes Bildmaterial als Zeichen für die exotische Fauna Chinas einzusetzen, ohne zu dieser differenzierte Informationen zu bieten. Friederike Ulrichs sieht darin das Scheitern Nieuhofs an den eigenen Ansprüchen authentischer Berichterstattung: „Da die Tiere als Zeichen für ein fernes, von Geheimnissen umgebenes Land fungieren, war ihre tatsächliche geographische Zugehörigkeit zweitrangig. Der Anspruch des Werkes, China nach Bildern eines Augenzeugen zu zeigen, scheiterte vor allem an den Tierdarstellungen.“⁴⁵⁶

Übernahmen durch van Kessel

Der Vergleich mit den erheblich naturnäheren Rhinoceros-Darstellungen von Burgkmair und Galle belegt eindrücklich, dass die enorme Verbreitung von Dürers Bild des Tiers nicht in der mimetisch akkuraten Wiedergabe begründet war, sondern in Dürers künstlerischer Autorität. Dank dieser vermochte das Bild zur wohl berühmtesten Darstellung eines exotischen Tiers im frühneuzeitlichen Europa zu avancieren, dessen Verbreitung gut dokumentiert ist.⁴⁵⁷ Jan van Kessel, der Galle Rhinoceros-Darstellung gekannt haben dürfte, entschied sich denn auch für ein Bild der Dürer-Tradition als Vorlage für die Tierstaffage der Ansicht von Ceuta, dem siebten, in der Mitte rechts eingefügten Randgemälde der Afrika-Allegorie (Abb. 53). Als direkte Vorlage kommt Konrad Gessners *Thierbuch* ebenso in Frage wie in John Johnstons Naturgeschichte; beide beinhalten Kopien nach Dürers Holzschnitt, wobei bei Gessner in Angleichung an das übrige Bildmaterial der hügelartige Boden der Vorlage entfernt wurde.⁴⁵⁸ Das entsprechende Bild bei Johnston weist einen eigenständigen Boden auf, der im Gegensatz zum Original mit Gräsern bewachsen ist.⁴⁵⁹

⁴⁵⁴ NIEUHOF 1666, S. 375.

⁴⁵⁵ Vgl. NIEUHOF 1666, S. 376.

⁴⁵⁶ ULRICHS 2003, S. 95.

⁴⁵⁷ T.H. Clarke widmete der frühneuzeitlichen Darstellung von Nashörnern eine umfangreiche Studie, in der die Bildtradition von Dürers Darstellung in allen Bereichen der Bildproduktion einen Kernpunkt bildet: CLARKE 1986.

⁴⁵⁸ KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 178.

⁴⁵⁹ TEIXEIRA 2002 nennt als Vorlage Gessner, S. 118, Ulla Krempel vermutete, van Kessel habe die Vorlage Sebastian Münsters *Cosmographia* entnommen, KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 15.

Van Kessel dürfte die Vorlage eher Johnston entnommen und mitsamt dem Boden in sein Bild übertragen haben. Dieses zeigt das Rhinoceros im rechten Vordergrund auf einem bloßen, an den Rändern von Gräsern bewachsenen Stein. Ein zweites Nashorn steht links unterhalb und nimmt den auf Dürers Flugblatt beschriebenen Kampf gegen einen hinter ihm stehenden Elefanten auf. Es handelt sich um die spiegelverkehrte, in Details simplifizierte und verkleinerte Kopie des oberen Tiers. Das Gemetzel verläuft entsprechend statisch, da das Nashorn ohne Regung sein Horn in die Flanke des Elefanten gestochen hat, den es weitgehend verdeckt. Der Elefant selbst hat seinen Rüssel über das Hinterteil des Nashorns erhoben, scheint aber weiter nicht zur Abwehr zu schreiten. T.H. Clarke bemerkte zu den zwei Tieren: „Neither looks very concerned, as though accepting that such behavior is the normal manner of life – or death“⁴⁶⁰.

Den Hintergrund bildet jenseits einer Bucht der Blick auf Ceuta. Die nach dem Vorbild der *Civitates Orbis Terrarum* dargestellte Stadt liegt in der rechten Bildhälfte zwischen zwei Hügeln; links fahren einige Schiffe auf dem Meer. In der weiteren Ferne ist eine verblaute Gebirgskette zu erahnen, am von einigen Vögeln belebten Himmel ballen sich mittig dunkle Wolken.

Mit dem Dürer-Nashorn ist dabei ein prominentes Beispiel für van Kessels oft wahllos anmutende geographische Verteilung von Tieren auf die Stadtansichten der *Vier Erdteile* gegeben. Der europäische Kenntnisstand über die geographische Unterscheidung von afrikanischen und indischen Nashörnern mag rudimentär gewesen sein, doch dass auch afrikanische Nashörner nicht in Nordafrika verbreitet sind, scheint bekannt gewesen zu sein.⁴⁶¹ Das Wissen, dass das von Dürer dargestellte Tier aus Indien kam, war jedoch nicht nur wegen des entsprechenden Textteils der originalen Darstellung verbreitet; es wurde auch in die Publikationen aufgenommen, die Dürers Holzschnitt zitieren.⁴⁶² So scheint es van Kessel also nicht um geographisch-zoologische Exaktheit gegangen zu sein; wie bei Nieuhof sind die allgemein bekannten Vorlagen stattdessen in erster Linie als Anzeiger der Exotik schlechthin eingesetzt.

Die Übertragung einer Rhinoceros-Darstellung nach der Vorlage Dürers in eine Stadtansicht ist beispielhaft für van Kessels Verfahren, druckgraphische Vorlagen in einem Gemälde umzusetzen. Van Kessel orientierte sich mit zeichnerischer Genauigkeit am Vorbild; maßgebliche Abweichungen sind allenfalls in dem etwas breiteren dorsalen Horn sowie dem starken Haarwuchs am Kinn festzustellen.⁴⁶³ Die Linienformen, anhand derer Dürer bzw. der Kopist der Darstellung räumliche Wirkung zukommen ließ, übernahm van Kessel hingegen detailliert, indem er etwa jene kreisförmigen, einen kleineren Kreis umgebenden Gebilde übernahm, die auf der Vorlage über

⁴⁶⁰ CLARKE 1986, S. 150. Im Kapitel über die bildliche Darstellung des Kampfs zwischen Nashorn und Elefant kommt Clarke noch einmal auf van Kessels Randgemälde zu sprechen: „One wonders whether the larger rhinoceros, the mother perhaps, is proud of her offspring, or merely bored with the whole procedure“, S. 158.

⁴⁶¹ CLARKE 1986, S. 150.

⁴⁶² Exemplarisch sei die *Cosmographia* von Sebastian Münster genannt, MÜNSTER 1550, S. DCCLVIII.

⁴⁶³ CLARKE 1986, S. 150.

Schultern und Rumpf des Nashorns verteilt sind. Nur an wenigen Stellen modellierte van Kessel die Figur mit Farben; so weist etwa das Plattensegment zwischen Kopf und Dorsalhorn nicht die bei Dürer wie Risse wirkenden Linien auf, sondern ist durch verschiedene Farbwerte als schrundig gekennzeichnet. Rumpf und Beine des Tiers sind in gleichmäßigen, goldgelb schimmernden Tönen ausgemalt, die lediglich entlang der vorgegebenen Linien durch hellere oder dunklere Töne zur voluminösen Gestalt des Nashorns beitragen; einen Sonderfall stellt schließlich der Kopf dar, an dem van Kessel beinahe jedem Plattensegment einen eigenen Farbwert zwischen Grau und Braun zukommen ließ und auf der Stirn durch eine Mischung der Farbwerte den Anschein einer Schädelwölbung erzielte.

Die getreue Orientierung an der Linienführung der Druckgraphik wiederholte van Kessel bei der Übertragung des gestrandeten Wals nach dem Vorbild von Mathams Kupferstich nicht. Das Tier liegt im Vordergrund der Ansicht von Spitzbergen auf dem vierten Randgemälde der Asien-Allegorie (Abb. 54). Teixeira identifizierte als Vorlage die Kopie des Kupferstichs als Holzschnitt in Carolus Clusius' *Exoticorum Libri Decem*.⁴⁶⁴ Clusius' Bild kommt jedoch als Vorlage für van Kessel nicht in Frage. Der Holzschnitt zeigt den Wal auf seine Körperform reduziert; sowohl die landschaftliche Einfassung und damit auch die Kenntlichmachung, dass es sich um ein gestrandetes Tier handelt, als auch die Staffage des Vorbilds fehlen. Zudem scheint dem Künstler die Anatomie des Tiers unbekannt gewesen zu sein: „Clusius' illustrator mistook the fin for the animal's ear, broadening the abse of the fin to resemble an ear and lowering the eye in line with it to form a "face", although in the text Clusius refers to the fin correctly.“⁴⁶⁵

Diesen Fehler beging van Kessel nicht; der Flipper ist bei ihm wie auf Mathams Stich auf einer Linie mit dem Mundwinkel des Wals angesetzt, langgezogen und spitz zulaufend. Die Darstellung des Wals als gestrandeter Kadaver lässt darüber hinaus ebenso vermuten, dass van Kessel sich auf eine getreue, allerdings spiegelverkehrte Kopie bezog, so in dem bei Clusius ebenfalls ausgesparten Detail, dass dem Wal Flüssigkeit aus dem Maul rinnt.⁴⁶⁶

Die Massigkeit des Walkörpers, die Matham durch die filigrane Setzung von engen Schraffuren anschaulich machte, gab van Kessel vermittels verschiedener Farbwerte wieder. Der Rücken des Tiers erscheint in dunklem Graublau, durchsetzt von einigen goldgelben Akzenten, der Bauch hingegen weiß mit durchschimmernder, hellblauer Grundierung. Weißhöhungen und weitere goldgelbe Pinselstriche lassen eine Reihe von Speckwülsten nachvollziehen.

Van Kessel bettete den Kadaver in eine dramatische Seelandschaft ein: Der Hintergrund des Gemäldes zeigt arktisches Meer, in dessen Eismassen rechts ein Segelschiff unter dunklen Wolken

⁴⁶⁴ TEIXEIRA 2002, S. 110.

⁴⁶⁵ KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 216.

⁴⁶⁶ Eine weitgehend getreue, jedoch spiegelverkehrte Kopie findet sich etwa in den *Piscium Vivae Icones* von Adriaen Collaert, vgl. KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 208.

festgefahren ist. Links erhebt sich die blaue Silhouette einer Insel aus dem Wasser. Ein weiterer Wal ist rechts hinter dem nach Matham gestalteten Tier gestrandet; am rechten Bildrand steht eine strohbedeckte Hütte. Trotz der unwirtlichen Umgebung finden sich im Vordergrund einige weitere Tiere ein, darunter ein Chamäleon, ein Biber, ein Stachelschwein am rechten Bildrand sowie eine Eidechse.⁴⁶⁷

Die Inselgruppe Spitzbergen, von van Kessel fälschlich Asien zugerechnet, war im 17. Jahrhundert nicht von Menschen besiedelt. Die Integration in die Reihe der Stadtansichten im Gemäldezyklus - das einzige Zeichen menschlicher Zivilisation über das Schiff hinaus bildet die Hütte - dürfte mit dem um 1600 begonnenen, als Grönlandfahrt bezeichneten europäischen Walfang im nördlichen Atlantik zusammenhängen, auf den auch die gestrandeten Wale anspielen. Das nördliche Eismeer als Schauplatz von Walfangszenen war im holländischen Seestück des 17. Jahrhunderts ein verbreitetes Thema; eine ähnliche Darstellung eines festgefahrenen Schiffes wie van Kessel malte etwa 1677 Abraham Hondius.⁴⁶⁸

Mit den Darstellungen eines Nashorns und eines Wals durch Dürer bzw. Matham übernahm van Kessel also zwei Schlagbilder der frühneuzeitlichen Naturkunde, in denen die Bemühung um die Dokumentation von Naturphänomenen mit künstlerischer Stilisierung überhöht war: Dürers Holzschnitt scheint im Sujet des groben Nashorns eine Entsprechung des ‚harten‘ Mediums gefunden zu haben; die phantastisch anmutende Ausstattung des Tiers mit einem Apparat martialischer Platten entspricht dabei gleichzeitig angestellten Überlegungen zur Rüstkunst, die Dürer in Zeichnungen ausformuliert hatte. Das scheinbar so überindividuell gültig wirkende Tier auf dem Holzschnitt ist somit das Konstrukt künstlerischer Überlegungen, das Wesen des Tiers durch eine nicht im Ansatz mit der Realität übereinstimmenden formalen Gestaltung zu verdeutlichen.

Mathams Wal nach der Zeichnung des Hendrick Goltzius mag zwar naturnah gestaltet sein; in der kompositorischen Ausformulierung bildet die Strandung des Tiers jedoch den Anlass zu einer höchst dynamischen Darstellung eines vielfältigen Ereignisses, dessen einzelne Etappen, darunter der Zustrom von Schaulustigen, die Vermessung des Kadavers und seine wirtschaftliche Nutzung zu Schauwerten der künstlerischen Superiorität der Goltzius-Offizin geraten und als solche auch auf die morphologische Bestandaufnahme des Wals selbst zurückwirken.

In beiden Fällen war es also nicht eine möglichst lebensnahe Naturdokumentation, sondern die ästhetische Souveränität der Autoren, die die Bilder zu Darstellungen exotischer Natur schlechthin

⁴⁶⁷ Das Vorbild für das Chamäleon stammt ebenso wie Biber und Stachelschwein aus Gessners *Historia Animalium*, TEIXEIRA 2002, S. 115. Der Holzschnitt zählt wie die Wal-Darstellungen zu häufig kopierten Tierbildern der Frühen Neuzeit, u.a. integrierte Adriaen Collaert das Chamäleon in seine Allegorie Afrikas und die *Piscium Vivae Icones*.

⁴⁶⁸ Fitzwilliam Museum, Cambridge, Inventar-Nr. 355.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

geraten ließ. Wie zeichenhaft sowohl Wal als auch Nashorn verstanden wurden, belegt nicht nur ihre erratische Verwendung in Nieuhofs China-Buch, sondern auch die Umsetzung bei van Kessel.

Naturgeschichte

Die Tradition der naturgeschichtlichen Enzyklopädien

Mit der Übernahme von Dürers Darstellung des Rhinoceros durch Gessner und Mathams Wal durch Clusius ist bereits auf die naturgeschichtlichen Enzyklopädien des 16. und 17. Jahrhunderts hingewiesen, die einen quantitativ beispiellosen Schatz an druckgraphischen Tierdarstellungen aufboten.

Als Initial dieser Neubelebung der antiken Tradition der Naturbeschreibung muss Konrad Gessners zwischen 1551 und 1558 veröffentlichte *Historia Animalium* gelten, die in vier Bänden einen Überblick über Landtiere, Vögel und Wasserbewohner liefert. Das Werk wurde schon 1563 und in weiterer Edition 1583 in volkssprachlicher Übersetzung von Conrad Forer neu aufgelegt; die Neuauflage dieser Ausgabe als *Allgemeines Thierbuch* 1669 bzw. 1670 in Frankfurt am Main durch Georg Horst belegt den über ein Jahrhundert ungebrochenen Rang als Standardwerk. Gleichrangig mit Gessners *Historia Animalium* entstanden allerdings die elf Bände von Ulisse Aldrovandis *Historia Naturalis*, die zwischen 1599 und 1654 teils posthum erschienen. Das *Allgemeine Thierbuch* bietet sich zur Untersuchung jener Bildquellen an, die Jan van Kessel aus dieser Tradition der Naturgeschichte übernahm, da es zwar nur die gekürzte Fassung von Gessners Original beinhaltet, diese jedoch um Bilder ergänzt, die aus Aldrovandis Büchern stammen, und somit einen zeitnahen Überblick der Bilder und des Wissens, das sie repräsentieren sollen, liefert.⁴⁶⁹

Der Aufbau des *Allgemeinen Thierbuchs* entspricht im Wesentlichen Gessners *Historia Animalium*: Die vier Bände behandeln Tiere des Landes, der Luft und des Wassers, die in dieser grundlegenden Zugehörigkeit jeweils alphabetisch aufgelistet werden; eine Differenzierung der Arten findet nur insofern statt, als Gruppen unbestreitbar zu einander gehöriger Tiere wie etwa diverse Affenarten unter einem Lemma zusammengefasst werden.⁴⁷⁰

Jedes Tier wird in der *Historia Animalium* zunächst als Bild gezeigt und dann nach einem System beschrieben, das in acht Kategorien überwiegend tradiertes Wissen aus früheren Texten zusammenfasst: Auf eine Übersicht der Namen des Tiers in allen bekannten Sprachen folgt die Herkunft, Lebensweise und Morphologie. Dritter und vierter Punkt behandeln Physiologie und Krankheiten sowie charakteristische Eigenschaften, die gleichsam auf die ‚Psychologie‘ des Tiers schließen lassen. In der fünften Kategorie werden Nutzmöglichkeiten des Tiers für den Menschen, Aufzucht, Jagd und Haltung beschrieben, in der sechsten und siebten der Gebrauch des Tiers in Küche und Medizin. Die achte Kategorie liefert schließlich einen philologischen Überblick über das

⁴⁶⁹ Eine umfangreiche Identifikation der Vorlagen aus den Publikationen von Gessner, Aldrovandi und Johnston hat bereits Dante Martins Teixeira unternommen, ohne jedoch auf den Kontext in den Büchern einzugehen, vgl. TEIXEIRA 2002, S. 107-117.

⁴⁷⁰ Vgl. RIEDL-DORN 1989, S. 35.

Vorkommen des Tiers in Sprichwörtern und Fabeln sowie die Verbreitung seines Namens in Bezeichnungen anderer Naturobjekte sowie von Sternbildern, in Städten und Namen.⁴⁷¹

Wandte Gessner dieses System in der *Historia Animalium* konsequent auf jedes Lemma an, so kürzte Forer den Text für die volkssprachliche Ausgabe erheblich. Gessners Buchstabensystem, das die Informationen jeweils analog bei allen Einträgen von A bis H auflistet, fehlt bei Forer ebenso wie der in der *Historia Animalium* jeweils sofort geschaltete Verweis auf die Textquellen.⁴⁷² Lassen diese Verweise Gessners lateinischen Text wie eine unüberblickbare Collage aus Zitaten wirken, so kondensiert das *Thierbuch* die Beschreibung der Tiere auf einen jeweils ununterbrochenen Fließtext, der auf Zwischenüberschriften folgt, die die Gestalt, das Verhalten, die Jagd sowie den Nutzen in Küche und Medizin angeben.

Angela Fischel wies auf die zentrale Bedeutung der Bilder für Gessners Argumentation hin: Diese sind sowohl in der *Historia Animalium* als auch in den volkssprachlichen Ausgaben im Regelfall zwischen Überschrift und Text jedes Lemmas eingefügt und ergeben so einen das jeweilige Tier erst umreißennden Konnex. Dem schematischen Aufbau der einzelnen Lemmata entspricht die formelhafte Darstellung der Tiere, die jeweils durch ein einzelnes, in Seitenansicht und ohne jedes Beiwerk dargestelltes Exemplar repräsentiert werden. Die Holzschnitte sind ästhetisch soweit differenziert, dass die spezifischen Merkmale wie die Schuppenabfolge und die Flossenstellung bei den Fischen sowie die Gefiederformation der Vögel präzise wiedergegeben sind. In einigen Fällen wird dabei durch die Setzung von Schraffuren bzw. Punkten auch die Färbung der Tiere nachvollziehbar.

Mehr noch war für Gessner die bildliche Darstellung des Tiers Bedingung für die Aufnahme in die Bücher, da sie als Beleg für die physische Existenz des Wesens die eigentliche Basis der Ausführungen bildete. Damit war eine paradigmatische Neubewertung der physischen Erscheinung etabliert, die Gessners Werk grundlegend von den mittelalterlichen Vorläufern enzyklopädischer Naturbeschreibung wie Isidor von Sevilla und Albertus Magnus, insbesondere aber auch dem Physiologus absetzt: „Die spezifische Weise, wie die ‚Sache selbst‘ in Gessners Naturgeschichte präsent wird, ist Ergebnis einer paradigmatischen semantischen Verschiebung innerhalb der Naturkunde. Denn bis dahin war der visuelle Aspekt nebensächlich, da Natur in erster Linie als Signifikat mit Bezug auf den Schriftsinn der Bibel relevant war.“⁴⁷³

Im Herausstechen der unterschiedlich gesetzten Bilder aus dem gleichmäßigen Textfluss der Bücher sieht Fischel darüber hinaus eine „formale Widerständigkeit“,⁴⁷⁴ die den Stellenwert der Bilder als

⁴⁷¹ Vgl. RIEDL-DORN 1989, S. 37.

⁴⁷² An Gessners Methode wird die ursprünglich antiquarische Intention des Buchs deutlich, eine Sammlung von Texten zur Zoologie aus dem Korpus der antiken Literatur zu erstellen, vgl. FISCHEL 2009, S. 18-22.

⁴⁷³ FISCHEL 2009, S. 42f.

⁴⁷⁴ FISCHEL 2009, S. 44.

Analogien zum Text symptomatisch unterstreicht. In diesem Sinne ist auch die formelhafte Wiederholung zu verstehen, mit der für die ‚Wahrhaftigkeit‘ der Bilder garantiert wird.⁴⁷⁵ Gerade bei der Übernahme von fremdem Bildmaterial kann diese Garantie jedoch kontrovers geraten: In der Übernahme von Dürers Rhinoceros, das hier die ‚res ipsa‘ repräsentiert, entfaltet sich der paradoxe Status des Bilds zwischen Imagination der Wirklichkeit und gezielter Stilisierung, zumal wenn das Bild wie in Forers Ausgabe als Grundlage zur Beschreibung dient: „Was für ein gestalt solich thier habe/ist nit notzeschreyben/dieweyl es auff der figur/so hie zügestelt/mag ersehen werden.“⁴⁷⁶

Jenseits derartiger Übernahmen – neben Dürers Bild sei vor allem auf die Giraffe aus Bernhard von Breydenbachs *Peregrinatio* verwiesen – ist es schwierig, die Vorlagen zu bestimmen, die Gessner benutzte.⁴⁷⁷ Gessner scheint jedoch einen Stab von Künstlern engagiert zu haben, die Zeichnungen anfertigten und auf dieser Basis die Druckstöcke vorbereiteten; die Vorlagen konnten dabei etwa aus der umfangreichen Korrespondenz stammen, die Gessner mit Gelehrten in ganz Europa führte und in der er immer wieder um Bilder und Korrekturen bat.⁴⁷⁸

Die Bilder der *Historia Animalium* sollten jedenfalls in eine über Jahrhunderte währende Tradition der Übernahme naturgeschichtlichen Bildmaterials einfließen; die Bücher Ulisse Aldrovandis etwa weisen ebenso zahlreiche Übernahmen von Gessner auf wie danach das *Allgemeine Thierbuch* sowohl von Gessners Original als auch von Aldrovandi. Ebenso wie das *Allgemeine Thierbuch* ist schließlich die *Historia Naturalis* von John Johnston als reine Bildkompilation anzusehen.

Aldrovandis Methode der Bilderstellung mag ein erhellendes Licht auf die wohl ähnliche Form der Bildproduktion bei Gessner werfen: Der Bologneser Gelehrte bezahlte über dreißig Jahre hinweg erstrangige Künstler wie Jacopo Ligozzi, die jede Tierdarstellung zunächst als Zeichnung bzw. Aquarell wiederholten, um diese Bilder als Vorlagen für die Druckstöcke heranzuziehen.⁴⁷⁹

Übernahmen durch Jan van Kessel

Von den zahlreichen Vorlagen, die Jan van Kessel aus dem Korpus naturgeschichtlicher Enzyklopädien in der Tradition Gessners übernahm, seien an dieser Stelle nur einige exemplarische Bilder bezeichnet und durch den Vergleich mit den Beschreibungen in der *Historia Animalium* bzw. im *Allgemeinen Thierbuch* kritisiert.⁴⁸⁰

⁴⁷⁵ FISCHER 2009, S. 45.

⁴⁷⁶ GESSNER 1583, S. CXXXI. Gessner gibt in der lateinischen Ausgabe Dürers Bild als Quelle an und verweist durch die Erwähnung von Dürers Kunsttraktaten auf die Autorität des Künstlers: „Pictura haec Alberti Dureri est, qua clarissimus ille pictor (cuius etiam libri de pictura extant) Rhinocerotem Emmanueli Lusitaniae regi anno salutis 1515 e Cambaia Indiae regione Vlysbomam allatum, perpulchre expreßit.“, GESSNER 1551, S. 952.

⁴⁷⁷ Christa Riedl-Dorn vermochte allerdings nachzuweisen, dass selbst die durch Breydenbachs Buch bereits im 15. Jahrhundert berühmt gewordenen Giraffe tatsächlich nicht von Breydenbachs begleitendem Künstler Ernst Reuwich nach dem Leben gezeichnet worden sein kann, sondern auf weitere obskure Vorlagen zurückgeht, vgl. RIEDL-DORN 1989, S. 64.

⁴⁷⁸ RIEDL-DORN 1989, S. 63f.

⁴⁷⁹ RIEDL-DORN 1989, S. 65.

⁴⁸⁰ Eine weitgehende Bestimmung der Übernahmen dieser Bilder liefert TEIXEIRA 2002, S. 107-118.

Auffällig ist zunächst, dass die aus Gessner und Aldrovandi übernommenen Motive überwiegend auf den Randgemälden der Allegorien Asiens und Afrikas befinden; die Europa-Tafel beinhaltet hingegen nur zwei Motive, die auf die *Historia Animalium* zurückgeführt werden können. Es handelt sich um die zwei Junge stillende Raubkatze vor Moskau sowie um ein zotteliges Säugetier im linken Mittelgrund der Ansicht von Stockholm, das zwischen zwei Baumstämmen steht und in großen Mengen kotet; vor ihm liegt ein Haufen teils menschlicher Knochen. Die Vorlage gehört in Gessners *Historia Animalium* zum Artikel über den Vielfraß; eine vereinfachte Kopie befindet sich im *Allgemeinen Thierbuch*.⁴⁸¹

Auch hier drückt sich der Vielfraß zwischen zwei Bäumen hindurch (Abb. 55); vor und unter ihm liegen Knochen und Klauen; das löwenähnliche Raubtier defäkiert mit hoch erhobenem Schwanz. Der Text gibt entsprechend dem üblichen Schema zunächst einen Überblick über Aussehen und Verbreitung des Tiers, das in Größe und Proportionen einem Hund gleiche, scharfe Krallen aufweise und in „Schweden und Littau weit gegen Mitnacht“ gefunden werde.⁴⁸² Der folgende Absatz über Verhalten und Charakter gibt dann Auskunft über die sonderbare Darstellung: „Dieses Thier ist überauß gefrässig / daß es nit zu glauben ist / sonderlich hat es grosse Begierden und Lust zu dem Menschenfleisch / von welchem es sich so voll frist / daß ihm sein Leib davon gespannt wird/worauff es sich zwischen zwey enge beysammen stehende Bäume durchstreiff/und seinen Koth herausdrücket/nach diesem frist es sich wieder voll / und drückt es auch gleicher massen wieder auß / und das thut es so lang und viel/biß es nichts mehr hat/und andere Menschen=Cörper zu suchen gezwungen wird.“⁴⁸³

Das Bild des zwischen Bäume geklemmten Vielfraßes zählt zu den wenigen Motiven der *Historia Animalium*, deren Vorlagen bestimmt werden können: Gessner hat es aus Olaus Magnus' berühmter *Carta Marina* entnommen, die 1539 in Venedig erschienen war und als Landkarte mit umfangreichem Vignettensystem eine Art Bildenzyklopädie Skandinaviens ergibt und der eine die zahlreichen einzelnen Motive erklärende Legende beigelegt ist. Über den im nördlichen Schweden lokalisierten Vielfraß heißt es dort: „Von dem Prasser oder Vielfraß. [...] es ist in der Grösse wie eyn grosser Hund, hat Ohren und eyn Kopf wie eyn Katz, spitzige Füß und Klauen, eyn haarechten Leib und lang braunlechtig Haar. [...] Diß Thier [...] ist über die Massen frässig, dann wann es eyn Aaß bekommt, so frisset es so vil, daß ihm die Speiß den Bauch zerthänet, daß er spannt wie ein Trumm, suchet nachgehens eyn eng Loch zwischen den Bäumen, darein zwingt es sich, daß es die Speiß mit Gewalt wider muss von sich kotzen.“⁴⁸⁴

⁴⁸¹ TEIXEIRA 2002, S. 117, GESSNER 1669, S. 359.

⁴⁸² GESSNER 1669, S. 358.

⁴⁸³ GESSNER 1669, S. 359.

⁴⁸⁴ Zitiert nach BALZAMO/KAISER 2006, S. 284f.

Anders als bei Dürers Rhinoceros scheint die mediale Übersetzung von Gessners Holzschnitt ins Ölgemälde für van Kessel keine Herausforderung bedeutet zu haben. Für die Morphologie des Tiers griff er offenbar auf die Malpraxis von Hunden zurück und entsprach damit Gessners textlichen Ausführungen, die das in Mitteleuropa unbekanntes Tier durch den Vergleich mit vertrauter Fauna anschaulich zu machen versuchen: Das im Holzschnitt deutlich von den Beinen abgesetzte, zottelige Fell des Vielfraßes geht bei van Kessel, in hellen Brauntönen gehalten und durch sichtbare Pinselstriche räumlich wirkend, stufenlos in die Behaarung der Beine über; die Physiognomie entspricht insbesondere durch die dunklen Lippen und das beinahe schwarze, durch eine weiße Höhlung zum Glänzen gebrachte Auge der von Hunden; nicht zuletzt die im Holzschnitt in schematischen Ovalen erscheinenden Kotbrocken gestaltete der Maler als unruhige Abfolge von Kugel- und Tropfenformen, so dass der Entleerungsvorgang drastisch zur Geltung kommt. Eine Steigerung des insgesamt widerlichen Eindrucks des Vielfraßes gelang van Kessel im Übrigen durch die Gestaltung der Bäume, die nicht wie bei Gessner ein Paar gerader, in schematische Kronen mündender Stämme bilden. Der vordere Baum wächst stattdessen in einer Krümmung zum linken Bildrand hin, wobei die dünnen Äste spärlich bewachsen sind, während der hintere nur aus einem abgerissenen Baumstumpf besteht und somit eine angemessene herbe Stelle für die Verdauung des Vielfraßes bildet.

Bei aller Drastik bildet die Szene jedoch nur ein Detail im Mittelgrund des Gemäldes, als dessen eigentliche Protagonisten eine Vielzahl von Vögeln agiert, die sich im Vordergrund um einen Teich versammelt haben. Beinahe scheint es, als habe der Maler nicht auf das bizarre Tier verzichten wollen, das vor der Ansicht von Stockholm, zumindest den Ausführungen Gessners gemäß, geographisch korrekt eingesetzt ist; es wird zu zeigen sein, dass van Kessel die Vorgaben über die Verbreitung einzelner Tierarten auch in solchen Fällen oft ignoriert hat, in denen das Motiv nicht wie Dürers Nashorn als allgemein verständliches Zeichen des Fremdartigen aufgefasst werden konnte.

Als Übernahmen von Motiven aus Gessners *Historia Animalium* auf den Randgemälden der Asien-Allegorie identifizierte Dante Martins Teixeira ein Kamel auf der Ansicht von Ormuz, Biber, Stachelschwein und Chamäleon auf der Ansicht von Spitzbergen sowie das Gürteltier auf der Ansicht von Adem.⁴⁸⁵ Hinzu kommen die beiden Pseudo-Basilisken, die auf der Ansicht von Mekka das Schlangengewimmel ergänzen.

Beide Basilisken wurden zunächst in Aldrovandis posthum erschienener *Serpentum et Draconum Historia* publiziert und später in das *Allgemeine Thierbuch* aufgenommen. Aldrovandis berühmtes Bild des Rochenpräparats zeigt die Kreatur als Gebilde mit Schwingen und Schlangenschwanz, das auf zwei lappenförmigen Füßen steht und den spitz zulaufenden Kopf gereckt hat (Abb. 56). Im Gegensatz zu den zahlreichen monströsen Kreaturen, die sowohl Gessner als auch Aldrovandi, nicht ohne Zweifel an der Existenz der Wesen anzumelden, in ihre Publikationen aufnahmen, handelt es

⁴⁸⁵ Vgl. TEIXEIRA 2002, S. 114-118.

sich bei diesem Basilisken um kein nur vom Hörensagen oder aus Mythen bekanntes Tier, sondern um die Manipulation eines getrockneten Rochens, wie ihn Fälscher an Naturalienkämmerer verkauften.⁴⁸⁶ Der Pseudo-Basilisk wird sowohl bei Aldrovandi als auch im *Allgemeinen Thierbuch* als Scharlatanerie gebrandmarkt: „Es geht mit den Rochen wunderlich zu / in dem ihnen etliche Stück von dem Leib abgeschnitten/gekrümmt außgesperret/und also von vielen Betrügern bald in Schlangen/Basilisken und Drachen verwandelt und dafür verkauft werden. Solcher Gestalt ist eine hieher gesetzt worden/wodurch der Betrug leichtlich gemercket werde.“⁴⁸⁷

Diesen Warnungen zum Trotz übertrug van Kessel sowohl diesen als auch den zweiten Pseudo-Basilisken in die Ansicht von Mekka, wo die Tiere in einer Höhle im linken Vordergrund im Gewimmel der Schlangen mitmischen. Aldrovandis Basilisk mit Schwingen ist dabei in der Höhle des linken Vordergrunds zu erkennen. Das unwahrscheinliche Geschöpf wurde von van Kessel abermals in akribischer Entsprechung der druckgraphischen Vorlage ins Gemälde übertragen; maßgeblich für die Umsetzung blieben also die auf dem Gemälde deutlich nachvollziehbaren Linien der druckgraphischen Vorlage. Van Kessel übertrug das Bild jedoch mit einer der Vorlage angemessenen Idee: Der bei Aldrovandi vor neutralem Hintergrund, also ohne Bezug zum Raum dargestellte Basilisk vermag bei van Kessel zu fliegen und flattert über den Schlangen aus der Höhle hervor. Das alptraumhafte Geschehen des Sottobosco erfährt dadurch eine Verschärfung, die den polemischen Symbolgehalt der Mekka-Darstellung steigert.

Die von Teixeira identifizierten Vorlagen aus Gessner und Aldrovandi für Tierdarstellungen der Afrika-Allegorie beschränken sich auf einen Hahn vor Malao, einen Hai und ein Nilpferd vor Algier sowie einen Seehund und einen Delphin vor St. George.⁴⁸⁸ Hinzu kommen jedoch mit weiteren Haien und dem Nereiden-Paar vor dem Kap St. Augustin sowie vor Algier, außerdem mit einigen Drachenfiguren auf den Kanarien noch mindestens neun Figuren aus der gleichen Bildtradition.⁴⁸⁹

Mit dem aufgebäumten, in der Manier der Fischstilleben auf das Festland versetzten Hai setzte van Kessel für die Ansicht von Algier ein Bild um, das zweifellos zu den bizarrsten Darstellungen in Gessners Büchern zählt. Es handelt sich um die Darstellung eines als „Canis Carcharias“ bzw. „Lamia“ bezeichneten Hais, bei dem es sich wohl um einen Weißen Hai (*Carcharodon Carcharias*) handeln soll (Abb. 57). Der Holzschnitt zeigt einen schmalen, stromlinienförmigen Fisch, der durch das heftige

⁴⁸⁶ Ein entsprechender Fall ist durch die *Brief description of the Basilisk, or Cochatrice* des spanischen ehemaligen Dominikanermönchs James Salgado dokumentiert: Salgado war ein Präparat von einem niederländischen Naturalienhändler zum Kauf angeboten worden; Zweifel an der Echtheit des Gebildes ließen ihn aber vom Kauf absehen. Salgados *Brief description* beinhaltet analog zu Gessners naturkundlichem Verfahren eine Auflistung von Referenzen aus der antiken und patristischen Literatur, in denen der Basilisk behandelt wird, vgl. SALGADO 1680.

⁴⁸⁷ GESSNER 1670, S. 101.

⁴⁸⁸ Vgl. TEIXEIRA 2002, S. 107, 116.

⁴⁸⁹ Die Drachen hat Teixeira teils JohnNston zugeschrieben; es handelt sich bei Johnstons Drachen jedoch um Übernahmen aus Aldrovandis *Serpentum et draconum historia*, vgl. TEIXEIRA 2002, S. 113.

mediane Recken von Kopf und Schwanzflosse in sichelförmiger Krümmung erscheint. Das Maul des Tiers ist beinahe senkrecht aufgerissen; aus dem Oberkiefer ragen sieben, aus dem Unterkiefer zwei spitze und gekrümmte Zähne hervor. Das Auge scheint aus seiner Höhle hervorzuquellen; die Iris wird vollständig von Weiß umgeben. Sechs dunkel schraffierte Kerbungen zwischen dem Maul und dem vorderen Brustflossenpaar stellen die Kiemen des Tiers wie Wunden dar. Die zwei großen Rückenflossen sowie die Analflosse wirken durch zahlreiche feine Einrisse ebenso krautig und zerfleddert wie die in zwei Loben gespaltene Schwanzflosse, zu der auf der Unterseite eine Reihe von Spitzen den Auftakt bildet.

Das Bild, in den nachfolgenden Publikationen jeweils quer wiedergegeben, so dass der Hai auf dem Bauch zu liegen scheint, gewinnt in der *Historia Animalium* durch die zwei Drittel der Seitenhöhe einnehmende Einfügung im Hochformat noch an Suggestionskraft, da der Hai hier in einer aufwärts gerichteten Sprungbewegung zu schnappen scheint.⁴⁹⁰ Diese Suggestionskraft wird jedoch durch den Hinweis einer darüber angebrachten Bildinschrift eingeschränkt, der zufolge es sich um ein nach einem Präparat genommenes Bild handelt: „*Hanc picturam Carcharia Canis ad sceleton olim fieri curauit.*“⁴⁹¹

Die im lateinischen Original nicht weniger als sechs Folio-Seiten einnehmenden Informationen zum Weißen Hai sind im *Allgemeinen Thierbuch* auf zwei Seiten kondensiert. Wesentliche, analog auch bei Aldrovandi beschriebene Informationen bleiben jedoch erfasst. So beginnt die Beschreibung mit einigen morphologischen Aspekten und geht dann auf die beachtlichen Fresskapazitäten ein: „Dieses ist ganz ein scheußlicher grosser und schneller Raub=fisch / welches aus seinem Rachen und großen Floßfedern abzunehmen ist. In seinem Maul hat er ein dreyfache Ordnung starcker spitziger umgekrümbter Zähnen. Zwischen den zweyen untern und hintern Floßfedern sol er ein Loch haben so sich der Scham der Weiber vergleicht / wird von den Balthischen Völckern / so an dem Meer wohnen Hundsfisch genennet. Zu verwundern ist es / daß dieser fischen zu zeiten etliche gefangen sind worden / welche 4000. Pfund sollen gewogen haben / in denen man ganze Menschen / und zu Marsilien auff eine Zeit ein ganz gewappneter Mann gefunden.“⁴⁹²

Diese Informationen stellen die Autorität des Bildes als Informationsquelle in Frage, da hier die drei Reihen scharfer, spitzer Zähne nicht dargestellt sind; eher scheint der Künstler durch das weit aufgerissene Maul mit den wenigen, krummen Zähnen, die morphologisch nicht mit denen von

⁴⁹⁰ GESSNER 1551, S. 207. Bei Aldrovandi ist der Hai – mit einer Inschrift als Übernahme von Gessner bezeichnet, in eine Tabelle mit anderen Haien und Rochen eingefügt, ALDROVANDI 1643, Tab. XXVIII; im *Allgemeinen Thierbuch* steht das Bild einzeln zwischen der Zwischenüberschrift „Von seiner Gestalt und Grösse“ und dem anschließenden Text, GESSNER 1670, S. 113. Alle Kopien bleiben qualitativ hinter dem Holzschnitt der *Historia Animalium* zurück.

⁴⁹¹ GESSNER 1551, S. 207. Der Hinweis wiederholt sich bei Aldrovandi nicht, jedoch wieder im *Allgemeinen Thierbuch*: „Der erste grosse Meer=Hund / welcher nach einem ausgedörten ist abgemahlet worden.“, GESSNER 1670, S. 113.

⁴⁹² GESSNER 1670, S. 113.

Weißer Hai übereinstimmen, auf eine Formel abgezielt zu haben, die die räuberische Natur, nicht jedoch das wirkliche Äußere des Hais zu veranschaulichen vermag. Mit den weit gespreizten Kiefern scheint dieser Hai eher ein Schlangenmaul zu haben und ist somit um ein wesentliches Merkmal gebracht.

Jan van Kessel malte einen Hai nach diesem Vorbild im Mittelgrund der Ansicht von Algier. Im Vordergrund befindet sich eine Ansammlung von Meerestieren und Schildkröten, im Mittelgrund trennt hinter der Staffage eine Bucht den Vordergrund von der Stadt. Der Hai ist hier nach dem Vorbild von Aldrovandi und dem *Allgemeinen Thierbuch* liegend dargestellt, im Gegensatz zu diesen Vorlagen jedoch mit dem Kopf nach rechts gerichtet. Wie bei Dürers Nashorn hielt sich van Kessel auch hier mit zeichnerischer Genauigkeit an die Linienvorgaben der Druckgraphik, die insbesondere an den Fetzenformen der Flossen nachvollzogen werden kann. Der dadurch erzielte Anschein von Volumen wurde durch die Farbgebung verstärkt: Scheint die Seite des Fisches durch Grauwerte mit Weißhöhlungen silbrig zu glänzen, so erscheinen die Flossen in goldorangen Farben.

Das Tier wird rechts von einem ebenfalls in Seitenansicht auf dem Trockenen liegenden Hai ergänzt, den van Kessel Aldrovandi entnommen haben dürfte.⁴⁹³ Dahinter schließt ein ebenfalls in Seitenansicht wiedergegebenes Nilpferd an, das seinen Kopf zu einer links vor züngelnden Schlange hinabhält; hierfür waren die Vorlagen wiederum in der *Historia Animalium* zu finden.⁴⁹⁴ Insgesamt wirkt dieses Ensemble aus bizarren Raubtieren, die einander mit aufgerissenen Mäulern anfeinden, bedrohlich. Es ist allerdings bemerkenswert, dass van Kessel auf die Übernahme eines Details von Gessners Nilpferd verzichtete: dieses kämpft dort mit einem Krokodil, das es ins Maul genommen hat, wohingegen bei van Kessel ein Kampf erst auszubrechen scheint.

Am Beispiel des Hais wird deutlich, dass van Kessel bei der Übernahme von Bildmaterial aus naturgeschichtlichen Publikationen nicht um Akkuratheit bemüht war; zwar vermag Gessner keine präzise Auskunft über die Verbreitung des Weißen Hais zu liefern, doch die von ihm genannten Orte, an denen Weiße Haie gefangen wurden, liegen allesamt an europäischen Mittelmeerküsten.⁴⁹⁵ Insbesondere die Größe des Tiers ist jedoch auf van Kessels Gemälde unangemessen klein wiedergegeben; sowohl Gessner als auch Aldrovandi betonen, dass es sich bei „*Canis Carcharias*“ um den größten bekannten Hai handle, der imstande sei, ganze Menschen zu verschlingen.⁴⁹⁶

Ein weiterer Hai nach Aldrovandi ist in das aufgewühlte Meer vor dem Kap St. Augustin eingetragen; eine Sonderstellung in der Abfolge der Kreaturen nimmt dort jedoch das Nereidenpaar ein, dessen männliche und weibliche Figur sich in der Gischt miteinander zu sprechen scheinen: Die Mischwesen

⁴⁹³ Der Hai erscheint dort auf derselben Tabelle wie der *Canis Carcharias*, vgl. ALDROVANDI 1643, Tab. XXVIII.

⁴⁹⁴ Vgl. TEIXEIRA 2002, S. 116.

⁴⁹⁵ Berühmt ist etwa der Fang eines Weißen Hais vor Marseille; dem Magen des Tiers sei die Leiche eines vollständig verschlungenen Mannes in Rüstung entnommen worden, vgl. GESSNER 1670, S. 113.

⁴⁹⁶ Ebd.

vereinen morphologische Eigenschaften von Fisch und Mensch und drohen damit die naturgeschichtliche Abfolge zu sprengen. Das Motiv dieses Paares lässt sich in der Bildtradition der Naturgeschichte weit zurückverfolgen. So wies Angela Fischel nach, dass die Nereide zunächst 1558 in Gessners *De piscium et aquatiliū animantium natura* veröffentlicht wurde; eine Übernahme erfolgte in Ambroise Parés *De Monstres et prodigies* von 1573, wo der Nereide ein männliches Pendant hinzugefügt wurde. Über die Schaltstelle einer Zeichnung nach Motiven aus Gessner und Paré gelangte das Bild des Paares in Aldrovandis *Monsterbuch*.⁴⁹⁷ Von Aldrovandi scheint es schließlich Johnston übernommen zu haben. Fischel weist weiter auf die Modifikation der Motive hin, die sich zunächst in Varianten der Binnenstruktur vollzog.⁴⁹⁸ Einen radikaleren Schritt bedeutete Johnstons Ausstattung der Figuren mit neuen Physiognomien (Abb. 58). Erschien der Triton bei Gessner, Paré und Aldrovandi im Muster antiker Mischwesen mit langem Bart und spitzen Ohren, so ist sein Gesicht bei Johnston jugendlich, bartlos und von großen, runden Ohren gerahmt. Analog dazu verlor auch die Nereide ihre spitzen Ohren und ihr langes Haar: Das Wesen trägt bei Johnston nurmehr dünnes, kurzes Haar am runden Kopf und die Ohren sind dem des Tritons angeglichen. Deutlich lässt sich an diesen Unterschieden nachvollziehen, dass van Kessel die Figuren von Johnston übernommen hat.

Die bereits erwähnten Übernahmen aus Johnston auf der Allegorie Afrikas werfen im Übrigen ein bezeichnendes Licht auf den Einsatz der Pseudo-Basilisken für die Ansicht von Mekka, denn die beiden Basilisken scheinen hier als Präparate ausgestellt zu sein. Van Kessel spielte hier das mimetische Potential seiner Kunst aus, indem er die sagenumwobenen Geschöpfe als Realien ausgab. Im Gegensatz zu zahlreichen anderen Platzierungen von Tiermotiven ist hier auch ein Zusammenhang mit der Lokalisierung in den Texten gegeben, denn eine Beischrift bezeichnet den langgestreckten, auf vier Beinpaaren kriechenden Basilisken als „Basiliscus in solitudine Africae vivens“. Beachtlicher Maßen ist das Tier in eine Gruppe von entlarvten Rochenpräparaten eingegliedert, zu der auch Aldrovandis Gebilde mit Schwingen gehört.⁴⁹⁹

Über den bereits erwähnten deformierten Hahn auf der Ansicht von Tenochtitlan konnte Teixeira für die Amerika-Gemälde eine Giraffe auf der Ansicht vor Domingo als motivische Übernahme nach Gessner und Aldrovandi identifizieren. Darüber hinaus stammt das Einhorn, das auf der Ansicht von Buenos Aires zu einer Jungfrau galoppiert, während hinter einem Hügel Jäger lauern, aus der entsprechenden Bildtradition: Die Szene spielt sich im Hintergrund einer der wenigen Tierdarstellungen mit landschaftlicher Einfassung im *Allgemeinen Thierbuch* ab.⁵⁰⁰

Dort ist zugleich der Hinweis auf die mögliche Darstellung einer Travestie gegeben, denn unter dem Punkt „Wie sie gefangen werden“ nennt Gessner zunächst unter Berufung auf Albertus Magnus die

⁴⁹⁷ Vgl. FISCHEL 2008, S. 217-219.

⁴⁹⁸ FISCHEL 2008, S. 219.

⁴⁹⁹ Vgl. JOHNSTON 1653, Tab. XII.

⁵⁰⁰ Vgl. GESSNER 1669, S. 78.

berühmte Legende, der zufolge Einhörner von Jungfrauen angelockt würden, die sie am Geruch zu erkennen vermöchten; diese Vorliebe könne für die Jagd auf das Einhorn nutzbar gemacht werden: „Nemblich/ man erwähle bißweilen einen starcken Jüngling under den Jägern/der köstliche Jungfrauenkleider anlege / und mit wolriechendem Geruch balsamiret und angestrichen werde/dann stelle er sich an einen Ort / da das Thier wohne / und zwar so nahe / daß es auch den Edlen Geschmack riechen möge. Die andern Jäger verbergen sich nicht weit von demselbigen Stand: Und wann das Thier den Geruch empfindet/und die Weibskleidung ersiehet/laufft es hinzu/und legt sich dem Junggesellen in den Schooß: Der dann mit seinen weiten und wolriechenden Ermeln das Thier blendet / bedeckt und einschläffert: Alsdann lauffen die Jäger herbey/und nehmen das Horn vom Thier / das für Giffit gut ist/ das Einhorn aber lassen sie unverletzt wieder weglauffen.“⁵⁰¹

Van Kessel kombinierte für seine Darstellung des Geschehens die Vorlage eines weiteren Einhorns aus Gessner mit der kauenden Jungfrau aus dem Bild mit Landschaft.⁵⁰² Dieses mit nach vorne geworfenen Vorderläufen galoppierende Tiere wird überdies in halber, vom Bildrand abgetrennter Figur im rechten Vordergrund wiederholt, wobei der Kopf des vorderen Einhorns gesenkt ist, so dass sich das Horn wie eine Waffe gegen die übrigen Tiere des Vordergrunds wendet.

Der Maler vermochte hier ähnlich wie bei dem Vielfraß der Stockholm-Ansicht das phantastische Wesen durch den Abgleich mit vertrauten Formen in größtmöglicher morphologischer Wahrscheinlichkeit wiederzugeben, brauchte er doch lediglich das in der flämischen Malerei völlig geläufige Motiv eines Pferdes mit einem Horn auszustatten; auffälliges Merkmal des vorderen Einhorns der Buenos Aires-Ansicht ist allerdings, dass das Tier als krallenbewehrter Paarhufer dargestellt ist.

Neben den universalen Naturgeschichten in der Tradition Gessners standen van Kessel mit Clusius' *Exoticorum Libri Decem* sowie der *Historia Naturalis Brasiliae* zwei Publikationen zur Verfügung, deren Bildmaterial ausschließlich außereuropäische Tiere beinhaltet. Einige Motive konnte van Kessel sowohl aus Clusius als auch der *Historia Naturalis Brasiliae* entnehmen, da dieser Bilder aus den *Exoticorum Libri Decem* eingefügt wurden, darunter das Faultier und der Ameisenbär, die van Kessel auf der Ansicht von Angola in den Mittelgrund platzierte.⁵⁰³ Im Gegensatz zum Bildmaterial der Bücher von Gessner, Aldrovandi und Johnston scheint das Primat des Bizarren für van Kessel hier nicht gegolten zu haben, da die in den *Exoticorum Libri Decem* sowie der *Historia Naturalis Brasiliae* versammelten Bilder per se den Anspruch des Kuriosen als Darstellungen außereuropäischer Fauna erfüllten. Neben morphologisch ungewöhnlichen Tieren wie dem Faultier und dem Ameisenbär griff van Kessel etwa für die Ausstattung der Amerika-Allegorie erschöpfend auf Bilder von brasilianischen

⁵⁰¹ GESSNER 1669, S. 78. Gessner meldet an dieser Jagdpraxis allerdings Zweifel an.

⁵⁰² Vgl. GESSNER 1669, S. 74.

⁵⁰³ Vgl. TEIXEIRA 2002, S. 135.

Fischen und Vögeln sowie Affen zurück, wiewohl Vorlagen gerade für Affen auch reichhaltig in der flämischen Malerei vorhanden waren.⁵⁰⁴

In der *Historia Naturalis Brasiliae* sind Tiere nur in untergeordneter Bedeutung verzeichnet. Das Buch gliedert sich in zwei Abschnitte, deren erster Willem Pisos medizinisch-pharmakologische Beobachtungen beinhaltet; der zweite besteht aus acht Büchern von Georg Marcgraf, von denen die ersten drei die brasilianische Flora, die folgenden vier brasilianische Fische, Vögel, Vierbeiner – zu denen auch Schlangen gerechnet werden – und Insekten behandeln, während das achte Buch die brasilianische Geographie sowie Indigene – nämlich Tupi, Tapuya sowie chilenische Einwohner – zum Thema hat.

Die Tiere werden dabei lediglich in ihrer Morphologie sowie mit verstreuten Beobachtungen ihres Verhaltens registriert. Exemplarisch ist etwa die Beschreibung des als „Guaperua“ bezeichneten, scheinbar auf Beinen stehenden Fisches, den van Kessel zweifach in den Zyklus einsetzte: Das Tier befindet sich im rechten Vordergrund der Amerika-Allegorie, watschelt aber auch durch die zur Afrika-Allegorie gehörenden Ansicht von St. George.⁵⁰⁵ Marcgraf beschreibt diesen Fisch in einer peniblen Auflistung aller Details, die jeweils in Länge und Breite erfasst und teils durch den Vergleich mit europäischen Fischen nachvollziehbar gemacht werden.

Auffällig ist, dass van Kessel den Fisch variierte: Das Tier der Amerika-Allegorie weist eine von der Vorlage abweichende, dornförmige Flosse vor dem anschließenden Rückenkamm auf und scheint auf einem zweiten Beinpaar zu sitzen; die Färbung ist hier rotbraun mit golden glänzenden Stellen an den vorderen Extremitäten, die der Maler durch gelbliche Höhungen erzielt zu haben scheint. Die Darstellung des St. George-Gemäldes entspricht weitgehend dem Holzschnitt der *Historia Naturalis Brasiliae*. Der Flossenkamm setzt hier wie dort kurz hinter dem Kopf an, wobei jedoch ebenfalls eine hervorgehobene Flosse den Ansatz bildet; das zweite Beinpaar fehlt. Die Färbung ist rötlich und mit silbernem Glanz durchsetzt, der auf weiße Höhungen zurückzuführen ist; zudem sind über den ganzen Körper dunkle Punkte verteilt, die Marcgrafs Beschreibung entsprechen: „Color cutis est obscure rubricans, cui fuscus admixtus, & per totum corpus maculas habet nigras, figura undarum.“⁵⁰⁶

Van Kessels Faultier geht hingegen zurück auf einen Holzschnitt, der der *Historia Naturalis Brasiliae* als Kopie nach der Vorlage bei Clusius eingefügt worden war.⁵⁰⁷ In Clusius scheint hingegen der Auftraggeber des Bilds gefunden zu sein, denn er ließ den Holzschnitt wohl für sein Exotik-Buch anfertigen; Clusius war bereits zuvor das Bild eines Faultiers vorgelegen, das aber ein unzureichend

⁵⁰⁴ Für einen Überblick über die Motive aus den Büchern von Clusius und Marcgraf/Piso siehe TEIXEIRA 2002, S. 126-135.

⁵⁰⁵ Vgl. TEIXEIRA 2002, S. 128, 135.

⁵⁰⁶ MARCGRAF/PISO 1648, S. 150.

⁵⁰⁷ Zum Bildmaterial in Clusius' *Exoticorum Libri Decem* siehe KUSUKAWA 2007.

hergestelltes Präparat zeigte. Clusius' neue Version, nach einem erst wenige Tage zuvor auf dem Transport aus der Neuen Welt auf dem Seeweg eingegangenen Tier, bietet ein eindrücklicheres Bild der Kreatur: Hatte Clusius' erstes Bild eher einem europäischen Schaf geglichen, so besticht das zweite durch die prominente Ausformung der Klauen und der Physiognomie (Abb. 59). Das Bild suggeriert damit den Eindruck eines aggressiven Raubtiers; obendrein muss Clusius ein physiologisches Merkmal unbekannt gewesen sein und van Kessel tradierte den Fehler: „Clusius did not know that the sloth is unable to support the weight of its own body in an upright position.“⁵⁰⁸

Insgesamt scheint van Kessels Auswahl aus den Vorlagen von Gessner, Aldrovandi und Johnston auf Bizarrerien und Anomalien abgezielt zu haben. Eine grundlegende Veruntreuung des auf wissenschaftliche Verifikation abzielenden Vorlagenmaterials besteht dabei in der Einbindung der in den Büchern jeweils einzeln und in Seitenansicht dargestellten Tiere in den umfangreichen Zusammenhang der aus vielen Figuren bestehenden Staffagen, die stets einen wenn auch vagen narrativen Kontext zu ergeben scheinen. Bei den Büchern, die dezidiert die außereuropäische Fauna thematisieren, griff van Kessel auch auf prinzipiell bereits geläufige Motive zurück, kombinierte aber auch diese zu je neuen Zusammenhängen.

Der Anschein naturhistorischer Autorität, den die Zitate aus den berühmten Büchern den Bildern verleihen, wird dabei teils auf so einleuchtende Weise unterlaufen wie in der Zusammenstellung von Aldrovandis deformiertem Hahn und dem deformierten Küken aus der *Historia Naturalis Brasiliae* vor der Ansicht von Mexiko, auf der die Tiermotive eine satirische Fabel ergeben; auch jene Übernahmen, die zunächst wie getreue, ins Medium der Malerei übersetzte Kopien wirken, weisen allerdings wiederholt Unstimmigkeiten gegenüber dem in den Büchern etablierten Wissen auf.

⁵⁰⁸ MASON 2009, S. 133.

Emblematik und Jagdserien

Joachim Camerarius: Symbola et Emblemata

Die Naturgeschichten Gessners und Aldrovandis hatten ab dem späten 16. Jahrhundert Kompendien bereitgestellt, die weit über eine rein naturkundliche Erfassung und Auflistung von Arten hinausgingen; gerade die kulturgeschichtlichen Erweiterungen der Ausführungen um die penible Sammlung von Exzerpten aus klassischen Autoren, Sprichwörtern und Symbolverweisen speisten Material in den frühneuzeitlichen Naturdiskurs ein, das von Seiten jener Künstler, an die sich etwa die erste Volksausgabe der *Historia Animalium* wendet, prompt umgesetzt wurde.⁵⁰⁹

Mit den *Symbola et Emblemata* von Joachim Camerarius sowie den *Venationes* von Stradanus sind zwei Publikationen gegeben, die den Impuls der Naturgeschichte aufnahmen und das differenzierte Bild der Tierwelt in den Bildkünsten aktivierten; aus beiden Veröffentlichungen hat van Kessel Motive übernommen. Die Übernahmen aus diesen Vorlagen werfen ein bezeichnendes Licht auf das Changieren der Motive zwischen Verhaltensstudie und symbolischer Überhöhung.

Camerarius' Sammlung sticht aus den zeitgenössischen Emblembüchern insofern hervor, als die *Symbola et Emblemata* ausschließlich Naturmotive beinhalten; der ordnende Gedanke des Werks besteht gerade in der Suche nach dem verschlüsselten Sinn hinter der sichtbaren Erscheinung der Natur, die Camerarius in vier *Centurien* genannte Gruppen unterteilte, unter denen er jeweils einhundert Embleme zusammenstellte. Die erste betrifft dabei die Pflanzenwelt, während die drei übrigen die Tiere der Erde, des Himmels und schließlich die des Wassers thematisieren; zu letzteren zählte Camerarius auch Reptilien. Die ersten drei *Centurien* wurden zunächst 1593, 1595 bzw. 1596 einzeln veröffentlicht; die vierte erschien in einer Gesamtausgabe 1605.⁵¹⁰

Als bestechende Leistung dieser Bücher wird heute die Exaktheit zahlreicher Bilder von Naturobjekten gewürdigt; als Arzt und Sammler war Camerarius das Studium am Objekt etwa im eigenen Kräutergarten ermöglicht, doch er scheint auch aus umfangreichen Korrespondenzen mit den wesentlichen Akteuren der zeitgenössischen Naturkunde, darunter Aldrovandi, Calzolari und Clusius, die jeweils aktuellsten Bildvorlagen und Proben extrahiert zu haben.⁵¹¹ Das emblematische Anliegen an diesen Bildern bestand jedoch in der Entwicklung eines philosophischen Programms, für das die Natur nur den äußeren Anschein abgab; Körper und Natur erscheinen dabei als Problem, dem nur durch die Mäßigung einer stoischen Lebensauffassung zu begegnen ist. In diesem Sinne ist auch die Vorrangstellung von Pflanzen in den *Symbola et Emblemata* zu verstehen, die nicht nur als

⁵⁰⁹ Der Titel des Thierbuchs von 1583 verdeutlicht diesen Zusammenhang durch die Nennung aller möglichen Interessenten, für die das Werk von Nutzen sein sollte: *Thierbuch. Das ist ein kurze beschreybung aller vier füssigen Thieren/so auff der erden und in wassern wonend/sampt irer waren conterfactur: alles zu nutz und gutem allen liebhabern der künsten/Arzeten/Maleren/Bildschnitzern/Weydleüten und Köchen/gestellt. Erstlich durch den hoch=geleerten herren D. Cünrat Geßner in Latin beschriben/yetzunder aber durch D. Cünrat Forer zu mererem nutz aller mengklichem in das Teütsch gebracht/und in ein kurze komliche ordnung gezogen.*

⁵¹⁰ HARMS/KUECHEN 1986, S. 2f.

⁵¹¹ HARMS/KUECHEN 1986, S. 16f.

Domäne des Autors, sondern auch wegen der zeitgenössischen Auffassung von der Reinheit der vermeintlich geschlechterlosen Gewächse als Gegenentwurf zur Triebhaftigkeit der anschließenden Tierwelt an den Anfang der Bücher gestellt wurden. Das wahre Glück des Menschen müsse im ausschließlich geistigen Bereich erzielt werden: „So, whereas Camerarius continuously impresses on his readers to keep away from the pleasures of the body, the *voluptates, deliciae, and luxus*, he instructs them that only the treasures of the liberal arts [...] are worth living for.“⁵¹²

Nach dem Vorbild der zeitgenössischen Naturgeschichte versah Camerarius seine Embleme mit einem kulturhistorischen Apparat, der auf den gegenüberliegenden Seiten jeweils eine Auflistung von hauptsächlich antiken Quellen als Belege für die einzelnen Darstellungen der Embleme liefert. In diesem prinzipiell philologischen Zugang zur Naturkunde liegt die spezifische Verflechtung von Deskriptivem und Sprichwörtlichem seines Emblembuchs begründet; auch Gessner und Aldrovandi hatten ja die antike Überlieferung als Basis ihrer naturkundlichen Schriften heran gezogen, in der Auswertung jedoch in verschiedene Sparten unterschieden, die Sprichwörter lediglich weiterführend beinhalten.⁵¹³

Aus Camerarius' Emblemsammlung übernahm van Kessel Bilder von Krokodilen sowie eines von einem Paradiesvogel. Die fünf Embleme, die Krokodile thematisieren, sind bemerkenswerter Maßen auf drei Embleme in der zweiten und zwei Embleme in der vierten Zenturie verteilt, womit Camerarius etwas unschlüssig auf die semi-amphibische Lebensweise des Tieres zu reagieren scheint, seien Krokodile doch „*terrestri simul animali & aquatili*“.⁵¹⁴

Camerarius' Ansatz, das naturhistorische Wissen der Antike in Sinnbildern zu visualisieren und zugleich auf abstrakte Sachverhalte umzumünzen, lässt sich an den drei Krokodil-Emblemen der zweiten Zenturie exemplarisch nachvollziehen.

Das Ikon des ersten Emblems zeigt ein Krokodil auf einem inselartigen Vorsprung in fließendem Gewässer im Profil nach rechts gewandt (Abb. 60). Eine Palme auf diesem Stückchen Land lässt auf die exotische Umgebung der Szene schließen. Das Tier hat den Kopf mit dem leicht geöffneten Maul in die Höhe gereckt, während sein Schwanz in aufgerichteter Schlangenform median nach oben gerollt ist und sich windend zu bewegen scheint. Die in der Haltung an eine lauende Katze erinnernde Anspannung des Krokodils scheint die körperliche Reaktion auf die Konzentration auf fünf Eier zu sein, die im rechten Hintergrund am gegenüberliegenden Ufer des Flusses liegen. Das Lemma zu dieser Darstellung lautet „*TEMPORE ET LOCO*“, das Epigramm vermag jedoch keinen Aufschluss über den Zusammenhang von Lemma und Ikon zu stiften: „*Nosse modum tempusq doces, Crocodile magister,/Et ventura diu tempora prospicere*“. Erst Camerarius' weitere Erläuterungen zeigen unter Verweis auf Plutarch und Plinius auf, weshalb Meister Krokodil den Gang der Zeit zu deuten und

⁵¹² PAPHY 2003, S. 215.

⁵¹³ HARMS/KUECHEN 1996, S. 3, FISCHER 2009, S. 21.

⁵¹⁴ CAMERARIUS 1988, S. 66.

Kommendes vorherzusehen vermag: Das Krokodil könne den Höchststand des Nils in jedem Jahr voraussehen und lege seine Eier jeweils ein kleines Stück darüber; wenn ein Bauer das Nest entdecke, so könne er daran den zukünftigen Wasserstand ermessen.⁵¹⁵

Das Ikon des zweiten Krokodil-Emblems der zweiten Zenturie zeigt ein von rechts nach links hingebreitetes, auf dem Rücken liegendes Krokodil, in dessen aufgesperstem Maul ein Vogel auf dem Rand des Oberkiefers sitzt und mit dem Schnabel zwischen den Zähnen des Krokodils stochert (Abb. 61). Den Vordergrund schließt einmal mehr das Ufer eines fließenden Gewässers ab, im Hintergrund korrespondieren vage drei Hügel in der von einer Reihe von Bäumen bewachsenen Landschaft mit den Körperkonturen von Kopf, Bauch und Schwanz des Krokodils; am Himmel fliegen Vögel in einer pfeilförmigen Formation nach rechts durchs Bild, so dass das Bild trotz der Ruhelage des zentralen Raubtiers eine gewisse Dynamik des Geschehens impliziert.

Die prekäre Lage, in die sich der Vogel des Ikons bringt, wird zum Sinnbild einer dankenswerten Dienstleistung: Das Lemma lautet „GRATIS SERVIRE IUCUNDUM“, das Epigramm erläutert den Vorgang im Bild: „Vel trochili meritis Crocodili gratia constat, /Praeclare meritis tu quoque redde vicem“.

Camerarius' Erläuterungen geben weiteren Aufschluss über das dargestellte Verhalten der Tiere: laut Aristoteles und Plutarch sollen der als „Trochilus“ bezeichnete Vogel und das Krokodil in Putzsymbiose leben. Der Vogel – gemeint ist offenbar der Krokodilwächter, dessen Name bis heute das allerdings nicht belegte Verhalten andeutet – suche demnach im Maul des schlafenden Krokodils nach Nahrung und picke lästige Parasiten heraus; das Krokodil lässt den Vogel gewähren, ohne ihm Schaden zuzufügen.

Das Bild dieser Symbiose war in der Emblematis um 1600 verbreitet. Hans Luijten zeigte auf, dass es bereits in den 1581 erschienenen *Empresas Morales* des Juan de Boria sowie im *Delle imprese trattato* des Giulio Cesare Capaccio von 1592 begegnet; wohl über die *Symbola et Emblemata* von Camerarius fand es schließlich auch Aufnahme in den *Proteus ofte minnebeelden verandert in sinnebeelden*, 1621 von Jacob Cats veröffentlicht.⁵¹⁶ Ebenfalls mit Camerarius als Quellenangabe wird überdies das Epigramm aus den *Symbola et Emblemata* in den *De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres* aus dem Nachlass von Ulysse Aldrovandi unter der Rubrik „Emblemata, et symbola“ in der Abhandlung über Krokodile zitiert.⁵¹⁷

Dabei fällt auf, dass es zwei Stränge der Bildtradition gab: nach dem Vorbild von de Boria ließ Camerarius das Bild des auf dem Rücken liegenden und schlafenden Krokodils anfertigen; Capaccio und Cats zeigten hingegen Darstellungen eines auf allen Vieren stehenden und wachen Krokodils;

⁵¹⁵ CAMERARIUS 1986, S. 105.

⁵¹⁶ http://www.dbnl.org/tekst/luij005gezi01_01/luij005gezi01_01_0002.php, Stand: 20.01.2013.

⁵¹⁷ ALDROVANDI 1637, S. 687.

diese Bildfindung verdichtet den Eindruck einer gefährlichen, grimmigen Kreatur.⁵¹⁸ Beide Stränge weisen jedoch eine ästhetische Steigerung auf: De Borias Darstellung, ein Holzschnitt, bei dem die Darstellung von einer rechteckigen Kartusche umfasst wird, bleibt konzentriert auf die nahe Ansicht des Krokodils mit dem Vögelchen im Maul; der Hintergrund ist neutral gehalten, im Vordergrund verweisen einige Steine auf eine unwirtliche Umgebung. Diese insgesamt wenig ausgestaltete Darstellung entspricht dem Kernanliegen des Emblems, einen abstrakten Vorgang in einem einprägsamen Bild zu binden. Der Kupferstich der *Symbola et Emblemata* hingegen, vom Vorbild schon durch die für Camerarius spezifische Medaillenform zu unterscheiden, entwickelt eine weit höhere Bilddynamik.⁵¹⁹ Diese entsteht vornehmlich durch die landschaftliche Einfassung des Geschehens, die die Kernaussage des Emblems mit einigen visuellen Informationen in Kontext setzt: Die Ufersituation des Vordergrunds kann als Hinweis auf die semi-amphibische Lebensweise des Krokodils verstanden werden, vor allem die wogenden Formen der Hügelkette im Hintergrund und die Pfeilbewegung der Vogelformation aber binden das Geschehen in einen allgemeinen Zusammenhang mit den drei Reichen der Natur ein, sind doch in ihnen Gestein, Pflanzen und Tiere ins Bild integriert. Camerarius' übergeordnetes Anliegen, in äußerer Erscheinung und Verhalten der gesamten Natur verborgene Bedeutungen zu erkennen, schlägt sich hier auf eine Einzeldarstellung nieder.⁵²⁰

Das dritte Krokodil-Emblem der zweiten Zenturie zeigt als Ikon schließlich ein von links halb ins Bild ragendes, auf der Seite und mit geschlossenen Augen liegendes Krokodil, dem ein schlankes Säugetier ins halb geöffnete Maul zu eilen scheint (Abb. 62). Den Vordergrund schließt auch hier ein Uferbereich an fließendem Gewässer ab, während der Hintergrund, von einer rechts von zwei Palmen bewachsenen Anhöhe vom Geschehen getrennt, aus einer hügeligen Landschaft mit einer Stadt links sowie einer runden Hütte im Zentrum besteht.

Das Lemma dazu lautet „NUSQUAM TUTA TYRANNIS“, das Epigramm erläutert: „Quem minime credas properabit fata tyranno, /Exitio Ichneumon sic crocodile tibi est.“ Damit gerät, wie Camerarius' Anmerkungen erläutern, ein von Plutarch und Plinius überliefertes, angebliches Verhalten des Ichneumon, einer in Afrika verbreiteten Mangustenart, zum Sinnbild für den Widerstand gegen Tyrannei: Der Ichneumon krieche angeblich schlafenden Krokodilen durch das Maul in den Leib und zerfräße sein Opfer dann von innen. Im übertragenen Sinn vermag also der Widerstand des Unscheinbarsten – „quem minime credas“ – einen Tyrannen zu Fall zu bringen. Die Vorstellung eines schlafende Krokodile von innen zerfetzenden Tiers blieb über das Mittelalter durch

⁵¹⁸ http://www.dbnl.org/tekst/luij005gezi01_01/luij005gezi01_01_0002.php, Stand: 20.01.2013.

⁵¹⁹ HARMS/KUECHEN verweisen in ihrer Einführung in die *Symbola et Emblemata* darauf, dass sich die Medaillenform von Emblemen „erst mit dem Bekanntwerden der „Symbola et Emblemata“ verbreitet“ habe, HARMS/KUECHEN 1988, S. 6.

⁵²⁰ Vgl. PAPY 2003, S. 204.

die Physiologus-Tradition präsent, in der der Vorgang als Gleichnis für die Überwindung der Hölle durch den auferstandenen Christus interpretiert wird; Konrad Gessner scheint bereits aus dieser Tradition heraus das Verhalten des Ichneuons beschrieben zu haben, wies es aber als allgemeine Eigenschaft des Tiers, nicht als Sinnbild aus.⁵²¹

Gleichermaßen als Übertragung antiker Naturkunde auf abstrakte Maximen angelegt sind die beiden Krokodil-Embleme in Camerarius' vierter Zenturie, wobei die Darstellung eines über der Leiche eines Menschen weinenden Krokodils besondere Aufmerksamkeit verdient. Das Ikon zeigt das Tier an einem Ufer vor offener See, auf der links ein Schiff fährt, rechts einige Felsen eine Insel bilden. Das Tier selbst kauert im rechten Vordergrund, in leichter Aufsicht von rechts nach links gelagert, über dem nackten Leib eines Mannes und vergießt Tränen, nicht ohne dass sein Schwanz einmal mehr schlängelnd in die Höhe gerichtet erscheint. Ein zweiter, ebenfalls nackter Mensch nimmt am linken Bildrand mit erhobenen Armen Reißaus. Verstreute Muscheln sowie einige Gräser kennzeichnen die Litoralzone, in der sich das Geschehen abspielt.

Unter dem Lemma „DEVORAT, ET/PLOMAT“, gibt das Epigramm Aufschluss über das zu Sehende: „Non equidem ambigui dictis mihi fidere amici,/Certum est, ut lacrymis nec Crocodile tuis.“ Das eigentliche Thema des Emblems sind also die bis heute sprichwörtlichen Krokodilstränen als Zeichen falscher Freundschaft, die bereits Plinius beschrieben hatte und die über das Mittelalter durch die Physiologus-Tradition in Europa bekannt blieben, dort allerdings als Mahnmal wider Opportunismus und Falschheit mit Androhung der Höllenstrafe zu verstehen waren.⁵²²

Jan van Kessel übernahm die Darstellung der Krokodile aus der zweiten Zenturie sowie des weinenden Krokodils aus der vierten Zenturie der *Symbola et Emblemata* und verpflanzte die extrapolierten Kreaturen von den Gestaden des Nils an die Küste vor der brasilianischen Hafenstadt Olinda; sie bilden also die Staffage auf dem mittleren Gemälde am oberen Rand der Amerika-Allegorie (Abb. 63).

Zwei Krokodile ragen hier am linken Rand diagonal ins Bild, das hintere, aus dessen Auge Tränen strömen, vom Bildrand auf Höhe der vorderen Extremitäten, das vordere, das auf dem Rücken liegt, knapp hinter den hinteren Extremitäten abgeschnitten. Ihm sitzt der von Camerarius bekannte Vogel auf dem Oberkiefer; zugleich aber eilt das Ichneuon auf das geöffnete Maul zu. Ein drittes Krokodil steht auf einer Erhöhung im rechten Vordergrund, in Seitenansicht mit dem Kopf ins Bildinnere gewandt wiedergegeben, den züngelnden Schwanz median nach oben gerichtet. Ihm beigefügt ist am vorderen Bildrand ein Nest, aus dessen Eiern bereits zwei Jungtiere geschlüpft sind; ein drittes kriecht eben aus der Schale.

⁵²¹ FISCHER 2009, S. 44.

⁵²² ALBERT 1997, S. 100.

Den Hintergrund des Gemäldes bildet eine Meeresbucht, an deren gegenüberliegendem Ufer rechts die Silhouette Olindas im Dunst nur zu erahnen ist; eine befestigte Hafenanlage teilt das Wasser in der Bucht, links liegen einige Segelschiffe vor Anker oder fahren in den Hafen ein.

Der Sinnverlust durch die Neukontextualisierung gerät hier besonders augenfällig. Prinzipiell ist festzustellen, dass van Kessel Krokodile fast ausschließlich auf Randgemälde der Amerika-Allegorie verteilte, nur einmal auf Veduten afrikanischer Städte. Seine Bilder folgen damit einer ikonographischen Anforderung, die Cesare Ripa an die Allegorien der Erdteile stellte: Das Krokodil fungiere als Begleittier der Amerika-Personifikation, da einerseits zahlreiche Krokodile in Amerika verbreitet seien und die sogar Menschen verschlingenden Raubtiere andererseits eine sinnfällige Bildentsprechung zur Anthropophagie der amerikanischen Indigenen bildeten. Obschon das Krokodil also in der alten Welt durchaus als heimisch bekannt war, wurde es der „Neuen“ als symbolisches Kennzeichen eingepägt. Indem van Kessel die Nilkrokodile der *Symbola et Emblemata* in Brasilien ansiedelte, subvertierte er nicht nur das zeitgenössische naturhistorische Wissen über das Vorkommen der Tiere in Afrika; er beraubte die Darstellungen auch ihres emblematischen Zusammenhangs. Dies wird deutlich am vorderen Tier der Olinda-Vedute: Das angebliche Legeverhalten der Tiere als Indikator für den Höchststand des Flusses verliert am Meeresufer seinen wörtlichen ebenso wie seinen symbolischen Sinn.

Auch van Kessels Adaption der beiden anderen Krokodile entstellen den ursprünglichen Sinn der Embleme: Das Tier links außen vergießt Tränen, ohne einen Menschen zu verschlingen; in der sonderbaren Verknüpfung zweier Vorlagen in der Darstellung des mittleren Tiers gerät schließlich der dankenswerte Dienst des Krokodilwächters zur Begünstigung jener Todesgefahr, die durch das herannahende Ichneumon droht.

Van Kessels malerische Umsetzung der druckgraphischen Vorlagen versah die Tiere zunächst mit einer goldbraun schimmernden Farbe. Das bereits für die druckgraphische Darstellung bestehende Problem, die stoffliche Qualität der Rückenpanzerung bildlich umzusetzen, löste der Maler nicht anders als die Kupferstecher: Ein gleichmäßiges Muster – bei van Kessel eine gleichmäßige Färbung des Krokodils mit Querstreifen – sowie darauf ebenfalls gleichmäßig verteilte, ovale Formen, stellen die Struktur der Krokodilhaut dar. Eine rein farbliche Umdeutung geschah bei dem auf dem Rücken liegenden Tier: Das farbliche Schimmern wird hier durch zahlreiche, punktuelle Weißhöhlungen forciert, die die Oberfläche weich erscheinen lassen. Den Eindruck der Verletzlichkeit des schlafenden Krokodils vermochte van Kessel damit zu erhöhen.

Den um 1600 entstandenen Emblembüchern konnte van Kessel überdies mit der Darstellung von Paradiesvögeln das Motiv eines weiteren Tiers entnehmen, dem in der Naturgeschichte des 16. Jahrhunderts ein paradigmatischer Rang zukam.⁵²³

Camerarius nahm den Paradiesvogel als 43. Emblem der dritten Zenturie in die *Symbola et Emblemata* auf. Das Ikon zeigt den Vogel mit angelegten Flügeln in leichter Aufwärtsbewegung von rechts nach links am Himmel fliegend, die Bewegung des Tiers scheint allein aus dem Schweif der Schwanzfedern zu kommen, die länger sind als der Körper. Die ungewöhnliche Schräglage der Landschaft, bestehend aus einer fernen Bergkette im Hintergrund sowie einem Kastell am Ufer eines Sees im Mittelgrund, verdeutlicht die hohe Fluggeschwindigkeit. Nach vorne schließt ein Baumstumpf auf einer Anhöhe das Bild ab.

Mit dem Lemma „NEGLIGIT IMA“ und dem Epigramm „Felices nimium quorum super aethera mentes,/Sublatae cuncta haec infera despiciunt“ positionierte Camerarius seine Darstellung in einer Deutungsgeschichte, die dem Paradiesvogel seit seinem Bekanntwerden in Europa um 1520 infolge der Annahme, der Vogel habe keine Beine und lebe ausschließlich in der Luft, verschiedenste Symboleigenschaften zugeschrieben hatte.⁵²⁴ Maßgebliches Indiz dieser Behauptung bildete das Präparationsverfahren, den Balg des Tiers von den Beinen zu trennen, um so die Aufmerksamkeit auf das prunkvolle Federkleid zu konzentrieren. Dergestalt manipulierte Präparate hatten die Vorlage zu den frühesten in Europa verbreiteten Bilddarstellungen des Paradiesvogels gebildet, von denen Gessners nach einem Exemplar aus dem Besitz Conrad Peutingers genommener Holzschnitt zum meist kopierten Bild avancierte.⁵²⁵ Die Theorien über die Möglichkeit, dass ein Vogel ausschließlich in der Luft leben könnte, schlugen sich in der Deutung des Verhaltens als Symbol für ein bescheidenes Leben nieder. So übernahm etwa de Boria das Bild des Paradiesvogels unter dem Motto „AUT VOLARE AUT QUIESCERE“ in seine Impresensammlung, demzufolge der Mensch, wenn er keine großen Taten vollbringen kann, ein stilles Leben führen solle.⁵²⁶ Camerarius variierte diesen Gedanken, indem er das Moment des geistigen Höhenflugs hervorhob: Glückliche sind jene, die in geistigen Höhen das Niedere verachten.⁵²⁷

Jan van Kessel band den Paradiesvogel nach dem Vorbild aus den *Symbola et Emblemata* in die Ansicht von Cusco ein. Der rechts fliegende Vogel bildet dort den Kontrast zu einer Gruppe weiterer Vögel, die im linken Vordergrund in einer kahlen Baumkrone sitzen. Weitere Vögel stehen unterhalb

⁵²³ Bereits Wilma George wies in ihrer grundlegenden Studie zur Verteilung von Tierpräparaten in Kunstkammern und Naturalienkabinetten auf die besondere Beliebtheit des Paradiesvogels hin, vgl. GEORGE 1985, S. 181. Zur allgemeinen Bilddarstellung von Paradiesvögeln ab ihrer Entdeckung im 16. Jahrhundert siehe KORENY 1985, S. 100-111.

⁵²⁴ Vgl. MASSING 2007, S. 440-457.

⁵²⁵ MASSING 2007, S. 433.

⁵²⁶ MASSING 2007, S. 442.

⁵²⁷ MASSING 2007, S. 455.

auf dem Boden einer Anhöhe; im rechten Hintergrund erstreckt sich in der Tiefe die Stadt in der Vogelperspektive, dahinter verblauen Gebirgszüge in der Ferne.

Den bereits im druckgraphischen Vorbild angedeuteten Eindruck von Dynamik und Geschwindigkeit des Flugs verdichtete van Kessel noch, indem er das Federkleid des Paradiesvogels in Rot- und Orangetönen feuerfarben erscheinen ließ; davon ausgenommen ist lediglich der dunkelgrüne Kopf. Merkwürdig ist allerdings, dass van Kessel die wesentliche Eigenschaft des Paradiesvogels negierte: Sein Exemplar weist deutlich Füße auf, die im Flug angewinkelt sind. Dass der Paradiesvogel durchaus als mit Füßen und Krallen bewehrtes Geschöpf gemeint ist, wird schließlich an der Wiederholung und Variation der Figur am linken Bildrand deutlich, wo ein zweites Exemplar als Rückenfigur auf einem Ast neben einem Ara sitzt. Wie im Fall der Krokodile brachte van Kessel also auch den Paradiesvogel um seinen emblematischen Sinn und ordnete die eigentlich auf den Molukken verbreitete Art dem amerikanischen Kontinent zu.

Stradanus: Venationes

Über Camerarius' *Emblemata* hinaus bezog van Kessel für die Randgemälde des Münchner Erdteile-Zyklus auch Vorlagen aus einer weiteren, um 1600 publizierten Serie von Kupferstichen, in denen Tiere als Protagonisten, nicht aber in einem rein naturkundlichen Sinn dargestellt sind, nämlich den berühmten *Venationes* von Jan van der Straet, genannt Stradanus.

Diese 1596 unter dem vollen Titel *Venationes Ferarum, Avium, Piscium. Pugnae Bestiariorum & mutuae Bestiarum* erschienene Serie beinhaltet neben einem Titelblatt insgesamt 104 Darstellungen von antiken und modernen, europäischen und exotischen Jagdtechniken sowie von jenen Zirkusspektakeln des alten Roms, von denen der Titel *Venationes* herrührt; darüber hinaus vervollständigenden Bilder von unter einander kämpfenden Tieren die Reihe. Alle Kupferstiche sind am unteren Rand nummeriert und jeweils mit zwei oder vier Versen beschriftet. Ohne eine ganz konsequente Aufteilung in die Themenbereiche von Jagd, Zirkusspiel und Verhalten zu liefern, sind die Kupferstiche dabei nach dem Vorbild der naturkundlichen Schriften in die Abteilungen von Landtieren, Vögeln und Wassertieren gegliedert.⁵²⁸

Die *Venationes* erschienen in dieser Form im Verlag des Philips Galle, für den Adriaen und Jan Collaert d.J., Cornelis Galle und weitere Stecher Stradanus' Vorlagen ausführten. Ihre Entstehung basierte auf dem Auftrag, Entwürfe für eine Reihe von Tapisserien mit Jagddarstellungen zur Dekoration der Medici-Villa in Poggio a Caiano anzufertigen, den Stradanus als Hofkünstler der Medici von Cosimo I. entgegengenommen hatte. Sechs dieser Entwürfe waren bereits 1570 als großformatige Kupferstiche von Hieronymus Cock veröffentlicht worden; der große Erfolg dieser

⁵²⁸ Vgl. BARONI VANNUCCI 1997, S. 374.

Publikation scheint 1574 die Veröffentlichung einer erweiterten Version motiviert zu haben, der 1596 die *Venationes* folgten.⁵²⁹

Dem ursprünglichen Auftrag gemäß, mit der dekorativen Ausstattung einer Medici-Villa ein Bildprogramm zu entwerfen, das im Sinn der Jagd-Ikonographie auf die visuelle Konsolidierung des Rangs der Auftraggeber in der gesellschaftlichen Elite abgezielt haben dürfte, scheint es Stradanus bei diesen Bildern kaum um die technisch nachvollziehbare Darstellung von Jagdpraktiken gegangen zu sein.⁵³⁰ Weit mehr spitzen die meisten Bilder der *Venationes* den Ablauf diverser Jagden sowie der Zirkusspiele auf Momente von äußerster dramatischer Anspannung zu, die in Kompositionen von hoher Dynamik umgesetzt werden: Auf der Kippe stehende Hatzen, in denen einzelne Treiber von der aufgebrachten Beute angefallen werden, nehmen dabei thematisch und kompositorisch etwa die berühmten Monumentalgemälde von Rubens direkt vorweg.⁵³¹

Mit den Rubens-Jagden verbindet Stradanus' Bilder überdies der Antikenbezug, denn so wie Rubens rund zwanzig Jahre später Imaginationen antiker Jagden schuf, sind auch Stradanus' Jagden zeitlich vom Europa der Gegenwart versetzt: Abgesehen von den auf klassischen Quellen basierenden Darstellungen der römischen Zirkusspiele erweisen sich auch zahlreiche Bilder als Visualisierung antiker Literatur, da sie Jagdpraktiken und Tierkämpfe zeigen, die u.a. von Plinius, Philostrat und Homer beschrieben wurden. Über die antiken Autoren hinaus dienten auch Werke der zeitgenössischen Literatur als Textvorlagen, darunter der *Trattato della Caccia* des Domenico Boccamazzo sowie Gessners *Historia Animalium*. Als „Auctor Intellectualis“ der Serie konnte Marjolein Leesberg den italienischen Humanisten Luigi Alamanni identifizieren, der die Auswahl der Texte getroffen zu haben scheint.⁵³²

Über die zeitliche Entfernung hinaus kommt bei jenen Bildern auch eine räumliche zu tragen, die Jagden außereuropäischer Völker zeigen; dabei handelt es sich zum einen um ebenfalls von Plinius überlieferte Praktiken aus Afrika und Vorderasien, zum anderen aber auch um die Verbildlichung der Beschreibung amerikanischer Jagdpraktiken aus Reiseberichten.⁵³³

Jan van Kessel übertrug Figuren eines Stichs der Serie in den Mittelgrund der Ansicht von Archangelsk und kombinierte die Motive von zwei weiteren Stichen für die Tierstaffage des Veracruz-Gemäldes.⁵³⁴

⁵²⁹ Vgl. KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2012, S. 253-256.

⁵³⁰ Die Jagd war bekanntlich ein Adelsprivileg, ihre Bilddarstellung vornehmlich zur Ausstattung von Lustschlössern angelegt, vgl. STUDBERG 2007, Spn. 1162-1166.

⁵³¹ Arnout Balis betont in seiner grundlegenden Analyse von Rubens' Jagden den formalen Vorbildcharakter von Stradanus' Jagden für Rubens, vgl. BALIS 1986, S. 29, 30, 60-63.

⁵³² KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2012, S. 256.

⁵³³ Den exotischen Jagden in den *Venationes* widmete Katrin Achilles einen Aufsatz, der erläutert, dass Stradanus einerseits eine optimistische Einschätzung der überseeischen Möglichkeiten vertrat, andererseits die Indigenen bei aller Raffinesse ihrer Jagdpraxis vornehmlich zur Verdeutlichung der europäischen Überlegenheit darstellte, vgl. ACHILLES 1981.

⁵³⁴ Vgl. ERTZ 2012, S. 171f., 185, Nrn. 73, 110.

Bei den Figuren der Archangelsk-Ansicht handelt es sich um die beiden Männer in Rüstung, von denen einer einen Bären in tödlicher Umarmung mit einem Schwert durchbohrt. Diese Gruppe steht bei Stradanus' Vorlage, dem 14. Blatt der Serie, im Zentrum einer hügeligen, mit Bäumen bewachsenen Landschaft und bildet den Abschluss einer synchronisierten Darstellung der Abläufe dieser Jagdpraxis: Links hinter den umarmten Kontrahenten läuft ein Bär auf den Hinterbeinen auf den Jäger in Rüstung zu, der diesen mit ausgestreckter linker Faust und gezückter Klinge erwartet; rechts hingegen scheint sich der Jäger an den noch auf allen Vieren laufenden Bären anzuschleichen, wobei er sein Schwert hinter dem Rücken verbirgt. Ein scheinbar erlegter Bär liegt im linken Vordergrund; im Hintergrund beobachten zwei Gruppen weiterer Jäger das Geschehen. In einer Höhle im rechten Hintergrund verbirgt sich eine Bärenfamilie diesen Menschen; vor dem Höhleneingang liegen Knochen, die offensichtlichen Überreste der letzten Beute.

Van Kessels Übertragung der beiden Männer in Rüstung, von denen einer den Bären aufspießt, ist im Kontext der Ansicht von Archangelsk kaum mehr als Jagdpraxis nachvollziehbar; eher scheint es dem Maler auch darum gegangen sein, ähnlich wie bei Gessners Vielfraß ein weiteres Kuriosum in den Mittelgrund einer Landschaft einzufügen, das insbesondere durch die Übernahme von Stradanus' Bärenhöhle mit Knochen eine grauenvolle Sensation darstellt.

Von ähnlichem Sensationscharakter sind auch die Elefanten und Riesenschlangen, die den Vordergrund der Ansicht von Veracruz bevölkern. Bei Stradanus sind die Tiere auf zwei Kupferstiche verteilt, die in den Bereich der Kämpfe von Tieren unter einander gehören; zugleich eröffnen diese Bilder die gesamte Serie. Kupferstich Nummer Eins konterkariert dabei zunächst das Kampftema (Abb. 64): Nicht eine Auseinandersetzung von Elefanten, sondern deren angeblich instinktiv-altruistisches Verhalten wird dargestellt: Im Zentrum einer von Palmen bewachsenen Landschaft scheint ein Elefant in eine Grube gestürzt zu sein; sechs weitere Tiere stellen dem verunglückten jedoch mit ihren Rüsseln Stämme und Felsen bereit, mit denen sich dieses aus der Grube befreien kann.

Kupferstich Nummer Zwei zeigt hingegen den Kampf von Elefanten und Würgeschlangen (Abb. 65). Im von drei Bäumen gegliederten Vordergrund hat sich rechts eine Würgeschlange auf einen Elefanten fallen lassen und seine Beine umschlungen; der so zu Fall gebrachte Elefant hält die Schlange allerdings mit seinem Rüssel in Schach. Ähnlich wie bei der Darstellung der Bärenjagd wird auch dieser Vorgang mit der daneben gestellten Vorbedingung der Szene synchronisiert: Dort ist ein scheinbar arglos einherstolzierender Elefant zu sehen, dem die Schlange in der Baumkrone auflauert. Als Nutznießer dieses für beide Kontrahenten tödlichen Kampfs erweisen sich im Hintergrund jedoch Menschen: Drei Figuren bearbeiten mit Beilen den toten Elefanten; eine Reihe von weiteren Menschen trägt im rechten Hintergrund die erbeuteten Stücke fort.

Stradanus verbildlichte hier ein von Plinius beschriebenes Verhalten von Elefanten und Schlangen, das in der Frühen Neuzeit durch die Überlieferung in Kosmographien und Naturgeschichten präsent war;⁵³⁵ beinahe wörtlich folgt etwa Münsters *Cosmographia* der entsprechenden Passage in Plinius' *Historia Naturalis*. Die dort als Drachen (dracones) bezeichneten Schlangen haben „ein ewigen streit mit den Helffanten/dann der Drach verbindet dem Helffant seine füß mit dem schwanz wie gesagt ist/daß der Helffant fallen muß/tritt der Helffant auff den drache/oder schupfft in mit seinem rüssel/daß er sterben muß. Dann er ist so starck in dem rüssel/daß er auch do mit ein baum mit den wurzeln außziehen mag.

Und wann er solichs thut/richt er sich auf die hindern füß/besunder wann er den drachen seinen tödlichen feynd sieht sitzen auff einem baum/legt er an den baum alle stercke/do mit er den drachen felle mit dem baum/und so das der drach sieht/springt er auff den Helffant/der meinung in zu beissen bey der nasen und im die augen außzukrazen. Er springt im auch zu zeyten auff den rucken/beyßt in und saugt aus im das blut/bis er zuletzt so krafftlos wirt, daß er fallen muß/und so erkalt/erschlecht der Helffant den drachen der auff im sitzt und tödt einer den andern/sterben also beide.“⁵³⁶

Jan van Kessels Neukombination der altruistischen und der mit Schlangen kämpfenden Elefanten ergibt ein neues Bild: Der Vordergrund der Veracruz-Ansicht zeigt fünf Elefanten, die sich, Felsbrocken und Stämme mit den Rüsseln tragend, zwei Palmen angenähert haben (Abb. 66). Aus der Krone des linken Baums lugt wie bei Stradanus eine Schlange; neben dem rechten wiederholt sich Stradanus' Kampf zwischen einer Schlange und einem Elefanten. Eine weitere, in kräftigen Windungen aufgebäumte und den linken Elefant mit aufgerissenem Maul und herausschnellender Zunge anfeindende Schlange befindet sich am vorderen Bildrand. Stradanus' Elefantenherde erfährt hier jedoch eine Umdeutung: Statt einem verunglückten Tier zu Hilfe zu kommen, scheinen die Elefanten einen gezielten Angriff auf die Schlangen zu unternehmen, wobei ein von van Kessel hell ausgemalter Albino die Attacke wie ein Feldherr zu koordinieren scheint.

Dass dieser Eindruck intendiert war, geht aus einer Variation der Vorlage hervor, denn van Kessel modifizierte die Physiognomie der Elefanten, deren Stirnen über den Augen zu Zornesfalten gerunzelt sind. Diese Modifizierung ist allerdings bei Stradanus' Elefant, den die Schlange zu Boden gebracht hat, angelegt; bezeichnender Maßen ist dies das einzige Tier, das in van Kessels Version nicht den grimmigen Blick aufweist, sondern mit erhobenen Stirnfalten eher erschreckt zu reagieren scheint.

⁵³⁵ Vgl. Plinius 1968, Bd. VIII, 32-35. Auf diese Ausführungen bezieht sich auch die Bildinschrift bei Stradanus: „Excelsa in barrum Draco sese ex arbore iactat:/Praestringensq. Pedes nexu, ima in nare recondit/Mox caput . hinc Elephas labat , extinguitq. Draconem /Dum cadit . à Nanis in frustra secatur uterq.“

⁵³⁶ MÜNSTER 1546, S. 1249f.

Auch bei den Würgeschlangen und Elefanten hat sich van Kessel für die malerische Darstellung von Tieren, die er selbst offenbar nie gesehen hat, eng an die druckgraphischen Vorgaben gehalten. Vom Tausch der Physiognomien abgesehen entsprechen die Tiere weitgehend der Linienführung von Stradanus; der dort durch teils vollständig weiße Flächen zwischen halbrunden Kreuz- und Parallelschraffuren hervorgerufene Eindruck von Volumen sowie einer fast glatten Haut über den prallen Formen wird auf dem Gemälde beachtlicher Maßen kaum durch Farbeinsatz nachvollzogen, sondern durch weitere Linien, so etwa am Hinterteil des mittleren Elefanten, das allerdings auch durch eine Weißhöhung im voluminösen Eindruck gesteigert wird. Variationen erzeugte van Kessel hingegen durch die abwechselnde Färbung der Tiere: Vom weißen Elefanten im linken Mittelgrund abgesehen sind die drei rechten Tiere in den gleichen Tönen eines hellen, grün grundierten Graus gehalten, während der Elefant am linken Bildrand erheblich dunkler erscheint.

Van Kessels Übernahme von Tiermotiven aus den Emblemen des Joachim Camerarius bildet den vorläufigen Endpunkt einer Entwicklung der Tierdarstellung zwischen Verhaltensstudie und symbolischer Überhöhung: Hatten die antiken Autoren etwa das angebliche Zerfetzen der Eingeweide schlafender Krokodile durch das Ichneumon als Tatsache ausgewiesen, so übernahm die mittelalterliche Physiologus-Tradition die Vorstellung als christologisches Sinnbild. Mit Konrad Gessners Beschreibung wurde der Vorgang hingegen wieder auf die Seite der faktischen Bestandaufnahme gezogen, um von Camerarius erneut mit einem allerdings neuen Symbolgehalt aufgeladen zu werden. Wiewohl nun van Kessel sich in seiner Darstellung der Krokodile an die Bildvorlagen der *Symbola et Emblemata* hielt, verfremdete er deren emblematischen Gehalt doch bis zur Unkenntlichkeit. Sein Gemälde schildert den Hinterhalt des Ichneumons wieder als natürliches Verhalten.

Van Kessels Übernahme von Motiven aus Stradanus' *Venationes* weist hingegen einmal mehr den freien Umgang des Malers mit seinen Vorlagen auf, der sich in der Konstruktion neuer Bilderzählungen auswirken konnte: Die beiden Bilder, die im Original das altruistische Verhalten von Elefanten und die Angriffe von Würgeschlangen auf Elefanten zeigen, kombinierte van Kessel zu einem einzigen Bild, auf dem die Elefantenherde einen geplanten Angriff gegen die verfeindeten Schlangen zu führen scheint.

Tiermotive nach Rubens und Snyders

Das Motivrepertoire der flämischen Malerei

Das zweite große Feld neben der Naturgeschichte, das van Kessel für den Erdteil-Zyklus aktivierte, ist die flämische Barockmalerei. Die Übernahmen von Motiven aus Gemälden von Rubens, Snyders, den beiden Jan Breughel, Jan Fyt und Paul de Vos sind so zahlreich, dass sie den Motiven der Naturgeschichte gleichberechtigt zur Seite stehen. Konrad Renger vermochte nicht weniger als 17 Gemälde zu identifizieren, aus deren motivischem Repertoire van Kessel sich bediente.⁵³⁷ Über die kompositorischen Anlehnungen an die Gattungen von Stilleben, Sottobosco und Paradieslandschaft hinaus griff van Kessel dabei auch auf Vorlagen zurück, die Tiere in anderweitigem Kontext zeigen, darunter vornehmlich Jagdgemälde und Historien. Ähnlich wie bei den Bildern von Camerarius und Stradanus wurden die Figuren dabei ihrem ursprünglichen Kontext entnommen und durch teils geringfügige Variationen einem neuen Sinnzusammenhang dienstbar gemacht. Drei berühmte Gemälde von Rubens und Snyders bieten die Möglichkeit, van Kessels Vorlagen zurückzuverfolgen:

Zu den prominentesten Vorlagen, die van Kessel für die Tierstaffagen nutzte, zählen das Paar eines Krokodils und eines Nilpferds aus der *Jagd auf Nilpferd und Krokodil* sowie eine Tigerin aus den *Vier Flüssen des Paradieses*. Diese Tiermotive erbrachten die in der Barockmalerei kaum erreichte Leistung, exotischen Raubtieren, die in Europa allenfalls als Präparate zu sehen waren, den Anschein jener dynamischen Lebendigkeit zu verleihen, die für Rubens' Malerei charakteristisch ist. Das wohl in Zusammenarbeit von Rubens und Snyders entstandene *Haupt der Medusa* bot van Kessel außerdem eine Vielzahl von Schlangen und Spinnen, die nicht nur dynamisch und lebensnah erscheinen, sondern auch einige emblematische Botschaften beinhalten, die van Kessel scheinbar gezielt in seine Kompositionen integrierte.

Tiere mögen in Rubens' Bildwelten stets eine beigeordnete Rolle spielen, doch wirkte ihre präzise und lebhaft ausgearbeitete Darstellung nachdrücklich auf die Tierdarstellung der flämischen Barockmalerei: „the animals play such an important part that we can no longer think of them as mere accessoires: such works are on the borderline between history painting and pure animal painting.“⁵³⁸

Exkurs: Rubens' Krokodil und die heroische Malerei

Neben zahlreichen Löwen und Tigern, die auf Rubens' Gemälden in unterschiedlichsten Bedeutungen begegnen, malte der Künstler mindestens drei Krokodile auf Bildern von Monumentalformat. Das wohl beeindruckendste Exemplar gelang ihm dabei bei der *Jagd auf Nilpferd und Krokodil*, die um 1616 als Teil eines vierteiligen Zyklus von Jagdszenen für Herzog Maximilian I. von Bayern entstand. Bereits zuvor hatte Rubens das gleiche Tier jedoch auf zwei anderen Gemälden dargestellt: Sowohl auf den um 1615 entstandenen *Vier Flüssen des Paradieses* als auch auf der etwas früheren

⁵³⁷ Vgl. RENGER/DENK 2002, S. 236, 240, 241, 245.

⁵³⁸ BALIS 1986, S. 70.

Darstellung von *Neptun und Amphitrite* zählt das Krokodil zum attributiven Bestand von Fluss- bzw. Meeresgöttern.⁵³⁹ Obschon die drei Gemälde in einem recht kurzen zeitlichen Abstand angefertigt wurden, ist eine erhebliche Steigerung der Darstellungsdynamik bei den Krokodilen nachvollziehbar. Das früheste der drei Gemälde, *Neptun und Amphitrite*, verbrannte 1945 in Berlin. Es zeigte das titelgebende Götterpaar, umringt von mythologischen Figuren und wilden Tieren, auf einer Art Insel unter einem Segel, den Blicken frontal zugewandt. Links des mit überschlagenen Beinen sitzenden und auf seinen Dreizack gestützten Neptuns fauchen sich ein Löwe und ein neben diesem kauender Tiger an; am linken Bildrand ragt der Kopf eines Nashorns ins Bild. In Neptuns Rücken sitzen zwei Flussgötter. Neben der rechts von Neptun stehenden Amphitrite bemüht sich ein Genius, der Göttin eine Perlenkette um das linke Handgelenk zu legen; unter ihm reicht eine männliche Figur Amphitrite ein Füllhorn voller Meeresschätze dar. Neben ihm schwimmt, dem Götterpaar zugewandt, eine Nereide rücklings im Wasser, wobei sie sich auf das Krokodil lehnt. Aus dem Schilf hinter der Szene kommt schließlich ein Nilpferd ins Bild, das sich, nach links gedreht, Neptun und Amphitrite zuwendet. Unter dem Götterpaar entspringt eine Quelle, die den Vordergrund mit seichem Wasser füllt, wobei sich links der sandige Untergrund der zentralen Insel bis zum vorderen Bildrand zieht; den Hintergrund bildet hinter Schilf der Ausblick auf eine Meeresfläche.

Der Ankauf des Bildes durch die Königliche Gemäldegalerie löste 1881 einen Skandal im Berliner Feuilleton aus, da vornehmlich Künstler der Akademie Zweifel an der Echtheit des Werks anmeldeten. Die Direktion des Museums konterte durch das Aufbieten ihrer kennerschaftlichen Register, wobei Wilhelm von Bode eine zentrale Rolle spielte.⁵⁴⁰ Julius Meyer, der Direktor der Gemäldegalerie, verfasste im Jahrbuch der Königlich Preußischen Kunstsammlungen einen Aufsatz über die Neuerwerbung, der auf eine Übersicht über die Provenienz des Gemäldes sowie eine umfangreiche Bildbeschreibung das Sujet der Darstellung hinterfragt. Da Meyer vom Titel des Gemäldes vornehmlich wegen der fehlenden Attribute der zentralen Frauenfigur sowie der paradoxen Verlagerung der Vermählung der Beherrscher des Meeres an einen Landstrich nicht überzeugt war, schlug er zwei alternative Deutungen vor: so könne es sich einerseits um die Darstellung von Neptun und Kybele „als Sinnbild der die ganze Erde umfassenden Macht Neptuns“ handeln oder – und dies sei die „einfachste Erklärung“ – um Neptun mit Libye und damit allegorisch um die „Vermählung des Meeres mit Afrika“⁵⁴¹. Zu dieser Deutung passten denn auch die „in Aegypten und im Nil heimischen Thiere“.⁵⁴²

⁵³⁹ RENGER/DENK 2002, S. 448.

⁵⁴⁰ SCHUSTER 2009.

⁵⁴¹ MEYER 1881, S. 121.

⁵⁴² Ganz mag diese Interpretation nicht aufgehen, denn Meyer muss bekannt gewesen sein, dass Rubens Tiger hauptsächlich in Verbindung mit Asien bzw. dem indischen Subkontinent oder aber im imperialen Herrschaftskontext des antiken Roms malte, eine geographische Zuordnung nach Afrika also nicht schlüssig ist.

Meyer übergang in seinem Aufsatz den Streit um die Zuschreibung. Dass es sich bei dem Gemälde um einen echten Rubens handle, machte er jedoch nicht zuletzt durch die Betrachtung der Tierdarstellungen deutlich, in denen er die ganze Meisterschaft eines souveränen Meisters erkennt: „Uebrigens fand Rubens in unserem Bilde die Gelegenheit, gleichzeitig mit der Vollendung auch dem leichten Spiel seiner meisterlichen Hand volle Freiheit zu gönnen. Es sind die Thiere: der Löwe, der Tiger und das Nilpferd, in deren Darstellung er wohl auch späterhin Grösseres nicht geleistet hat. Der Künstler, der in der Schilderung der grossen heroischen Jagd, des alle Kräfte und alle Schrecken entfesselnden Kampfes des Menschen mit der wilden Bestie, von keinem anderen je erreicht worden, wusste selbst recht wohl, wie er diese wilde Natur zu packen verstand und scheute sich nicht, das auszusprechen.“⁵⁴³

Durch eine Volte schrieb Meyer hier das Berliner Gemälde Rubens zu: Die als Nebensächlichkeit auf dem Spielfeld überbordenden Schaffensvermögens getarnten Tiere geraten zum Vergleichspunkt mit berühmten Hauptwerken, etwa der seit spätestens 1748 in München befindlichen *Löwenjagd* von 1621, deren Thema – die Bezwingung wilder Natur durch den Menschen – als programmatisches Movens von Rubens' Malerei gedeutet wird.⁵⁴⁴ Damit einher geht die Apotheose des Künstlers zu jenem Typ Heros, der auf den Jagden in Anbetracht höchster Gefahr die Bedrohung durch geradezu kaltblütiges Verhalten überwindet. Die Malerei von wilder Fauna erscheint als die Bezwingung der Natur selbst: Nur ein willensstarker Meister, also Rubens, kann das Berliner Bild gemalt haben.

Nur in einer Fußnote und dort in Klammern merkte Meyer allerdings an, dass die heroische Behandlung der Natur nicht ganz auf das Krokodil zutrifft: „...(dasjenige auf dem etwas späteren Bild der vier Welttheile in Wien ist schon besser ausgefallen).“⁵⁴⁵

Tatsächlich scheint das Krokodil auf dem Gemälde einen sonderbar steifen Eindruck gemacht zu haben.⁵⁴⁶ Es ragte im Vordergrund von rechts in das seichte Wasser hinein und hielt das Maul leicht geöffnet, wobei es der Nereide als Unterlage diente und überdies die ovale Form der Komposition vorne rechts abzurunden verhalf: Der Schwanz des Tiers, vom rechten Bildrand abgeschnitten, war eigenartig in die Höhe gezogen.

Damit, mehr noch aber durch die selbst auf den Reproduktionen des Gemäldes wie vernäht wirkende Stelle, an der der Nacken des Tiers in die Rückenpanzerung übergeht, liegt die Vermutung nahe, dass Rubens eines jener grotesk manipulierten Krokodilpräparate als Vorlage für seine Darstellung benutzt

⁵⁴³ MEYER 1881, S. 128.

⁵⁴⁴ Aus der kurfürstlichen Galerie München im Inventar der Residenz 1748 verzeichnet, vgl. RENGER/DENK 2002, S. 454.

⁵⁴⁵ MEYER 1881, S. 128, Anmerkung 1.

⁵⁴⁶ Das Gemälde ist – allerdings oben abgeschnitten – auf einem Foto der Staatlichen Sammlungen Preußischer Kulturbesitz zu sehen; einen Eindruck der gesamten Komposition vermittelt ein Stahlstich von Eduard Schuler.

hatte, wie sie in den zeitgenössischen Kunstkammern und Naturalienkabinetten ausgestellt waren.⁵⁴⁷ Die bisweilen geäußerte Mutmaßung, Rubens müsse ein lebendes Krokodil gesehen haben, um zu seinen überzeugenden Darstellungen zu gelangen, ist jedenfalls nicht zu belegen.⁵⁴⁸ Schon Meyer nahm an, dass Rubens' Vorlage ein ausgestopftes Exemplar gewesen sein müsse.⁵⁴⁹ Zum selben Schluss gelangt Arnout Balis in einer Studie über die *Jagd auf Nilpferd und Krokodil*, wobei er auf das eingesunkene Auge des von Rubens gemalten Krokodils aufmerksam macht.⁵⁵⁰

Die Vier Flüsse des Paradieses

Ein Präparat - und wohl dasselbe wie für *Neptun und Amphitrite* - dürfte denn auch als Vorlage für Rubens' zweites Krokodil gedient haben, das zu den Attributen der *Vier Flüsse des Paradieses* im Kunsthistorischen Museum in Wien zählt (Abb. 67).

Dieses Gemälde zeigt die Versammlung von vier Flussgöttern in Begleitung ihrer jeweiligen Quellennymphen. In der kompositorischen Anlage ähnelt es dem Neptun-Bild: Die vier muskulösen Männerfiguren mit dichtem, bekränzten Haar und vollen Bärten und ihre Begleiterinnen lagern in entspannten Posen vor einem Streifen seichten Wassers im Vordergrund; der Hintergrund bietet hinter Schilf den Ausblick auf ein Gewässer; ein über ihren Häuptern aufgespanntes Segel bietet der Figurengruppe Schutz vor der einfallenden Sonne. Die vorderste Gottheit bietet links den Blicken ihren Rücken dar, während sie sich mit dem linken Arm lässig auf eine mächtige Urne stützt und mit dem rechten ihre dunkelhäutige Quellnymphe umarmt, deren Blick über die Schulter aus dem Bild herausweist. Hinter ihr folgt der helle Akt der zweiten, dunkelhaarigen Quellnymphe, der sich ihr Flussgott, mit der Linken auf ein Ruder gestützt, in enger Umarmung zuwendet. Die beiden Götter auf der rechten Seite haben ihre blonden Nymphen, die sich einander zuwenden, in die Mitte genommen; der vordere ruht, das rechte Bein lässig über das linke geschlagen, an einer nach vorne hin geöffnete Urne. Vor der Gruppe beleben zwei exotische Tiere die Szene: Ein Krokodil scheint links im Wasser gereizt auf ein Tigerweibchen zu reagieren, das rechts auf sandigem Boden Junge säugt. Dass der Vorstoß des Krokodils keine sonderliche Gefahr bedeutet, das zeigen immerhin drei Putten, die unbefangen mit der Echse spielen.

Das Bild wurde lange Zeit für eine Allegorie der vier Erdteile gehalten: Demnach hätten die Flussgötter Nil, Rio de la Plata bzw. Amazonas sowie Donau und Ganges verkörpert und ihre Begleiterinnen entsprechend Afrika, Amerika, Europa und Asien personifiziert. Damit hätte jedoch eine kaum zu überbrückende Distanz zur herkömmlichen Erdteil-Ikonographie geklafft, da Rubens'

⁵⁴⁷ Derartige Manipulationen wurden offenkundig vorgenommen, um dem fremdartigen Wesen einen formelhaft nachvollziehbaren Charakter des Böartigen zu geben. Ein Krokodil mit median nach oben gerecktem Schwanz ist etwa in Johnstons Naturgeschichte dargestellt, vgl. JOHNSTON 1652, Tab. LXXIX. Auch Camerarius hat diesen Impuls aufgenommen; alle Krokodildarstellungen der *Symbola et Emblemata* zeigen die Tiere mit den charakteristischen ‚Schlangenschwänzen‘.

⁵⁴⁸ Vgl. DITTRICH/DITTRICH 2004, S. 276f.

⁵⁴⁹ MEYER 1881, S. 128, Anmerkung 1.

⁵⁵⁰ BALIS 1981, S. 135.

Gemälde weder Europa in der üblichen Vorrangstellung noch die übrigen Personifikationen mit ihren bezeichnenden Attributen zeigt.⁵⁵¹

Elizabeth McGrath schlug die heute gängige Deutung des Gemäldes als Allegorie auf die vier Ströme des alten Orients vor, die in der christlichen Exegese mit den vier Flüssen des Paradieses identifiziert werden. Die Identifikation des vordersten Gottes mit dem Nil bleibt dabei unbestritten: Seine nach hinten gekehrte Urne und die dunkelhäutige Nymphe verweisen auf die unbekannte Quelle des Stroms in Afrika. Sein Gegenüber erscheint als Tigris, auf den die Tigerin verweist. Die hinteren Gottheiten sind als Euphrat und Ganges zu verstehen.

Damit leuchtet ein wesentliches Kennzeichen von Rubens' Kunst auf: Der Maler setzte sich nicht mit einem modernen Thema auseinander, sondern bemühte sich um eine Annäherung an antike Themen mit neuzeitlichen Mitteln. Die Reichtümer, die Europa aus der Neuen Welt bezog, und die ein tragendes Element der Erdteil-Ikonographie bilden, werden hier nicht im Geringsten bemüht: „But whatever the case, and whatever the precise intention, it seems that the allegory does not touch on issues of trade with the new world, but concerns the great rivers of antiquity, their interconnected origins, and the enduring mystery of the Nile.“⁵⁵²

Die Beschwörung der Antike trifft in besonderem Maß auch auf die Auswahl exotischer Tier in Rubens' Werk insgesamt zu: Rubens malte nie ein Tier aus Amerika; die wilden Tiere, die er darstellte, waren allesamt bereits in der Antike bekannt, wenn auch im neuzeitlichen Europa kaum je zu sehen.⁵⁵³ Beim Kopf des Rhinoceros etwa, der links in die Bildfläche von *Neptun und Amphitrite* ragt, scheint Rubens auf die Vorlage von Dürers Holzschnitt zurückgegriffen zu haben.⁵⁵⁴

Das Krokodil, über das das Bücherwissen in Europa das Mittelalter hindurch nie vollständig verengt war, zählt zu solchen Geschöpfen, deren Bild jedoch neu belebt werden musste, um dem Vorbild antiker Darstellungen Genüge zu tun. Im Vergleich zur Darstellung auf *Neptun und Amphitrite* wirkt das Tier auf den *Vier Strömen des Paradieses* lebendiger: Mit einer jähen Bewegung, die das umgebende Wasser in feinen Fäden spritzen lässt, scheint es auf die Tigerin rechts zu reagieren, die dem Vorpreschen fauchend begegnet. Wie auf der früheren Darstellung ist das Maul des Krokodils halb geöffnet und die ganze Bewegung des Tiers gleicht lediglich spiegelverkehrt der auf *Neptun und Amphitrite*: Das Krokodil bewegt sich hier in Seitenansicht vom linken Bildrand nach rechts, das hintere Bein ist angewinkelt, der Schwanz abermals vom Bildrand abgeschnitten, wobei sich eine Biegung nach oben abzeichnet. Offensichtlich benutzte Rubens dasselbe, womöglich auf einer Studienzeichnung festgehaltene Vorbild für beide Gemälde, allerdings wirkt der Übergang vom Nacken zum Rücken nun weniger abrupt. Die starre Vorlage in eine aggressive Bewegung zu

⁵⁵¹ KAT.AUSST. WIEN 2004, S. 101.

⁵⁵² MCGRATH 1993, S. 77.

⁵⁵³ BALIS 1986, S. 59.

⁵⁵⁴ MEYER 1881, S. 128.

versetzen blieb jedoch ein Kunstgriff von Rubens' malerischer Souveränität: Tatsächlich sind es das aufgebrachte Wasser und die Reaktion des Tigerweibchens, die dem Betrachter hier das Vorschnappen des Tiers suggerieren. Dass Rubens auch keinen lebendigen Tiger gesehen haben dürfte, allerdings einen Löwen hatte studieren können und die Darstellung der säugenden Tigerin also zwar aus indirekten Kenntnissen, aber zu einem überzeugenden Bild konstruierte, belegt seine Fähigkeit, seine Motive zu durchdringen: „Die lebensechte Darstellung der Tiere zeigt die außergewöhnliche schöpferische Vorstellungsgabe des Künstlers, die es ihm ermöglichte, auch selbst nicht Gesehenes mithilfe der Kombination von Wiedergaben aus zweiter Hand und eigenen Eindrücken völlig überzeugend abzubilden.“⁵⁵⁵

Jagd auf Nilpferd und Krokodil

Die Dynamisierung der Tierbewegungen erfuhr ihren Höhepunkt in der *Jagd auf Nilpferd und Krokodil* (Abb. 68). Der Bildaufbau gleicht einer Implosion: Drei berittene, orientalisch gekleidete Jäger haben die Beute gestellt und holen mit ihren Lanzen zum Stoß auf das Nilpferd im Zentrum des Bildes aus, um das sich die steigenden Pferde türmen. Das Nilpferd selbst trampelt auf dem mit ihm in die Zange genommenen Krokodil, wobei drei zupackende Jagdhunde an den Seiten der Wildtiere sowie zwei zu Boden gegangene Treiber den chaotischen Eindruck der Szene noch verdichten; der rechte Treiber liegt, ein Bein über und eines unter dem Krokodilleib, bereits leblos da, während der linke, unter der Last der über ihn her stampfenden Exoten bis zu den Hüften begraben, mit gezogenem Dolch und entsetzten Blick auf das in der Mitte tobende Nilpferd starrt. Im rechten Hintergrund markieren Palmen den exotischen Schauplatz der Szene.

Die Details sind auf den ersten Blick schwer zu überblicken. Rubens forcierte die Gewalt der Darstellung etwa durch einen Biss, mit dem das mittlere der drei Pferde das Nilpferd traktiert, während sein Reiter das Geschehen mit der gleichen Mine äußerster Anspannung aus aufgerissenen Augen und leicht geöffnetem Mund verfolgt wie das Pferd links. Bisse fügen zudem auch die Hunde ihrer Beute zu: Einer der beiden linken packt die Seite des Nilpferds, während der Rechte sich im Schwanz des Krokodils festbeißt.

Mit den Jagdszenen führte Rubens ein neues Sujet in die Monumentalmalerei ein, denn bis ins erste Viertel des 17. Jahrhunderts, als der Künstler um 1612 erstmals mit dem Thema reüssierte, war die Jagd allenfalls auf untergeordneten Bildmedien wie Tapisserien zur Dekoration adliger Anwesen eingesetzt worden; Stradanus' große Serie gehört in diese Tradition. Allen frühen Jagden von Rubens ist die auf den Mittelpunkt hinzielende Komposition gemein, die mit teils brutalen Details ausgestattet wurde.⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ KAT. AUSST. WIEN 2004, S. 101.

⁵⁵⁶ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 144, RENGER/DENK 2002, S. 448.

Die Grausamkeit der Darstellung auf Rubens' Jagden soll bereits auf zeitgenössische Betrachter verstörend gewirkt haben.⁵⁵⁷ Tatsächlich dürfte der Maler auf Aspekte abgezielt haben, die über das Adelsprivileg der Jagd hinaus deren repräsentativen Wert im Sinne der Panegyrik betrafen. So „lag die Attraktivität der J[agd] v.a. in ihrer raumgreifenden Repräsentation von Macht. Sie war Kommunikation, insbesondere Visualisierung von Herrschaft gegenüber den Untertanen. Herrschaftssicherung und Prestigegewinn galten dem Adel als wichtigster J[agd]-Ertrag.“⁵⁵⁸ In jenem entscheidenden Augenblick der Jagd, in dem der Jäger in direkter Konfrontation mit dem Beutetier zum finalen Schlag ausholt, beweist der Jäger seine Selbstbeherrschung als Triumph über das wilde Instinktverhalten seines Gegners. Im übertragenen Sinn verherrlicht dieser Vorgang die Herrschaftsfähigkeit des Adligen, der die eigenen Affekte im Moment höchster Gefahr zu kontrollieren vermag (es ist diese übertragene Bedeutung von Rubens' Jagden, auf die Julius Meyer in seinem Aufsatz über *Neptun und Amphitrite* anspielte). Zugleich klingt damit ein Grundthema jener Kunstphilosophie an, die besonders die jüngere Rubens-Forschung aus der dynamischen Ästhetik von Rubens' Malerei rekonstruiert hat: Die Darstellung von Affekten als Mahnung zu deren Beherrschung nach dem Vorbild eines stoischen Gedankenguts, das prominent der von Rubens auf mehreren Gemälden als Mentor gewürdigte Humanist Justus Lipsius durch seine Seneca-Rezeption vertrat.⁵⁵⁹ Als panegyrisches Idealbild eröffnen Jagdszenen jedoch noch einen weiteren, mit der Affektbeherrschung in Verbindung stehenden Subtext: Die Jagd galt seit der Antike als Vorübung des Krieges und damit über ihren rein repräsentativen Wert hinaus auch als Bewährungsprobe.⁵⁶⁰ Rubens dürfte diese auf den Ernstfall von Mann gegen Mann hinweisende Bedeutung bewusst in den grausamen Einzelheiten seiner Jagdszenen verarbeitet haben; jedenfalls bediente er sich mit Leonardos *Anghiari-Schlacht* einer konkreten Kriegsdarstellung als kompositorisches Vorbild. Schon Leonardo hatte in seinem Fragment gebliebenen Fresko, das das Ringen gegnerischer Reiter um eine Standarte zeigte, einen Moment von Furor in einer Komposition geballt, die Rubens eingehend studiert hatte.⁵⁶¹ Details des Vorbilds sind getreu übernommen: So findet sich etwa das Motiv des in das feindliche Tier beißenden Pferds der *Jagd auf Nilpferd und Krokodil* bereits auf Rubens' Zeichnungen nach Leonardo.

Die *Jagd auf Nilpferd und Krokodil* war nicht die einzige exotische Jagd, die Rubens malte; allein zu den vier Jagden für Maximilian zählte auch eine Löwenjagd, doch stellt die Nilpferdjagd die einzige Formulierung dieses Themas in nachantiker Zeit dar.⁵⁶² Wie schon bei den *Vier Flüssen des Paradieses* konnte Rubens dabei kaum an einer Darstellung der fremdländischen Fauna im Sinne des

⁵⁵⁷ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 145.

⁵⁵⁸ STUDBERG 2007, Sp. 1165.

⁵⁵⁹ BÜTTNER 2007, S. 45f.; zur Affektdarstellung vgl. HEINEN/THIELEMANN 2001.

⁵⁶⁰ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 146.

⁵⁶¹ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 144.

⁵⁶² RENGER/DENK 2002, S. 448.

zeitgenössischen Exotismus gelegen haben, sondern einmal mehr an der Beschwörung antiker Bildthemen, an der „gelehrte[n] Interpretation der antiken Überlieferung.“⁵⁶³

Den wesentlichen historischen Fluchtpunkt für diese Annäherung bildeten dabei die bereits von Stradanus als Bildthemen aufgegriffenen *Venationes*, also jene römischen Zirkusspiele, in denen exotische Wildtiere auf einander gehetzt wurden, sowie neuzeitliche Funde römischer Bilddarstellungen von Großwildjagden; 1614 war in Palestrina etwa ein Mosaik entdeckt worden, das just eine Jagd auf ein Nilpferd und ein Krokodil darstellt, und die Kenntnis über diese Entdeckung mag Rubens durch einen Korrespondenten zugekommen sein.⁵⁶⁴ Damit scheint die künstlerische Intention des Gemäldes fixiert: „It was most probably his intention to evoke the geographical and historical setting of North-Africa and Asia Minor during the hellenistic period or under the Roman empire.“⁵⁶⁵

Mehr als die Frage nach einem Vorbild für das Krokodil beschäftigte die Rubens-Forschung die nach dem Vorbild des Nilpferds, da lebende Nilpferde in Europa bis ins 19. Jahrhundert nicht zu sehen gewesen waren. Arnout Balis nennt als mögliche Orientierung für Rubens die erwähnten antiken Bilder, mehr noch aber die Ausstellung zweier Nilpferdpräparate in Rom 1601. Diese Ausstellung dürfte für die zeitgenössische Naturkunde von hohem Interesse gewesen sein, denn bis dato hatte nur ein neuzeitlicher Naturforscher ein lebendes Exemplar gesehen und die Beobachtungen zu einer wissenschaftlichen Stellungnahme ausformuliert, doch die Ausführungen des französischen Gelehrten Pierre Belon blieben in der europäischen Fachwelt umstritten: zu wenig deckte sich seine Beschreibung eines Jungtiers in Konstantinopel mit den Überlieferungen der antiken Autoritäten. Das die anschließende Debatte illustrierende Bildmaterial war von kümmerlicher Ästhetik: „Thus it was Rubens who first provided a picture of the hippopotamus as we know it.“⁵⁶⁶

Die Mangelhaftigkeit der Darstellung eines lebenden Nilpferds vor Rubens' Gemälde kann etwa am Bestiarium Rudolphs II. nachvollzogen werden, einer Sammlung von Aquarellen mit Tierdarstellungen von verschiedenen, jeweils nicht genau zu bestimmenden Hofkünstlern: Auf drei aufeinander folgenden Seiten sind dort die aufgehängte Haut eines Nilpferds sowie die offenbar anhand dieses Modells rekonstruierten Bilder des gesamten Tiers sowie seines Kopfs zu sehen; den Künstlern gelang es jedoch nicht, die Muskulatur und das Skelett des Nilpferds entsprechend seiner wirklichen Statur zu imaginieren.⁵⁶⁷

Rubens hingegen suggerierte die Lebhaftigkeit der tobenden Bestie im Zentrum seiner Jagdszene durch einen Kunstgriff: Da der Maler das Tier nicht in der naturwissenschaftlichen Konvention der

⁵⁶³ KAT. AUSST. WIEN 2004, S. 104.

⁵⁶⁴ RENGER/DENK 2002, S. 448.

⁵⁶⁵ BALIS 1986, S. 59.

⁵⁶⁶ BALIS 1986, S. 73.

⁵⁶⁷ Vgl. KAT. AUSST. WIEN 2011, S. 78, 170, 229.

Seitenansicht, sondern von schräg vorne darstellte, so dass sich den Blicken vor allem das aufgerissene Maul des Tiers mit den schräg nach vorne stehenden Hauern drastisch entgegenstellt, erzielte er zunächst einen „dynamic spatial effect“.⁵⁶⁸ Dieser eröffnete jedoch gerade im Kontext des Jagdgemetzels Raum für negative Konnotationen, so etwa die Erinnerung an den Höllenschlund, der auf zahlreichen Darstellungen des Jüngsten Gerichts den Verdammten entgegenklafft.

Das Nilpferd wird damit jener ambivalenten Naturdarstellung der Frühen Neuzeit überwiesen, die neben dem Erringen empirischer Erkenntnisse stets auch den Doppelsinn metaphorischer bzw. allegorischer Zuschreibungen mitschwingen ließ; Balis weist denn auch die Charakterisierung des Tiers als Zeichen für „improbitas edomita“ – ungezügelter Verwegenheit – in Giovanni Piero Valerianos Emblembuch *Hieryglyphica* nach.⁵⁶⁹

Der Vergleich mit dem früher entstandenen Gemälde *Neptun und Amphitrite* erweist Rubens' Fähigkeit zur lebhaften Darstellung als weniger überzeugend, als er auf der *Jagd auf Nilpferd und Krokodil* den Anschein macht. Bereits dort hatte der Künstler das Nilpferd ja als Geschöpf im Umkreis der Meeresgötter gemalt und dies in exakt der gleichen Pose wie auf der späteren Jagdszene. Auf dem früheren Bild entsteht jedoch kaum der Eindruck tobender Bestialität; stattdessen untersteht die Darstellung des Nilpferds der harmonischen Komposition, die um das zentrale Götterpaar Tiere des Landes und des Wassers zu einem attributiven Ensemble vereint. Wie beim Krokodil auf den *Vier Flüssen des Paradieses* rief Rubens stattdessen auch bei der Nilpferdjagd die wilde Bewegtheit des Tiers durch die Dynamik der Umgebung hervor, deren Zentrum das Nilpferd bildet. Es sind jedoch die springenden Hunde, die steigenden Pferde und die kompositorische Verdichtung der einzelnen Motive nach dem Vorbild der Anghiari-Schlacht, die eigentlich die Dynamik der Darstellung hervorrufen.

Dies gilt auch für das Krokodil, das hier erstmals in ganzer Gestalt und ohne den vom Bildrand abgeschnittenen Schwanz zu sehen ist. Das Krokodil erscheint hier zudem in erheblich geschmeidigerer Bewegung als auf den früheren Bildern: Ebenfalls von schräg vorne gezeigt, schlängelt es sich S-förmig durch das Durcheinander der angreifenden Hunde und der niedergestreckten Treiber. Rubens scheint seine Vorlage für das Jagdgemälde überarbeitet zu haben: Zwar stimmen die Kieferhaltung und die Anzahl der Zähne im Oberkiefer überein, so dass es sich um dieselbe Vorlage gehandelt haben dürfte, doch verläuft etwa der Übergang vom Kopf des Krokodils zum Nacken weniger abrupt als noch auf der Darstellung auf den *Vier Flüssen des Paradieses*. Der bislang fehlende Schwanz ist nun jedoch zu sehen und seine Positionierung in der Komposition bekräftigt den Verdacht, dass Rubens ein deformiertes Vorbild für seine Gemälde gehabt haben dürfte: Im Getümmel wird der Krokodilschwanz vom dahinter herandrängenden Pferd in die Höhe

⁵⁶⁸ BALIS 1986, S. 73f.

⁵⁶⁹ BALIS 1986, S. 74.

gezwängt, während sich der rechte Hund darin verbeißt. Doch was überzeugend als Bedrängnis im Jagdtreiben erscheint, dürfte tatsächlich der Kalkulation geschuldet sein, ein unnatürlich wirkendes Vorbild sinnvoll in die Komposition zu integrieren.

Womöglich nicht ohne die vermutliche Steifheit der eingesetzten Requisiten zu errahnen bewertete Otto von Simson die Jagd auf Nilpferd und Krokodil als vergleichsweise schwächeres Jagdgemälde in Rubens' Werk: „Das Nilpferd in der Mitte scheint, wenn nicht bereits überwältigt, die Kämpfenden doch nicht mehr zu bedrohen. Auch das Krokodil wirkt verhältnismäßig harmlos. [...] Die Komposition ist merkwürdig zentriert, sie vermittelt beinahe den Eindruck des Dichten, Unbewegten, der durch das Kolorit noch verstärkt wird: Das Bild ist farbenprächtig, aber die Farben sind stets an die Dinge gebunden und kontrastieren häufig untereinander. Die Komposition vermögen sie nicht zu ‚bewegen‘.“⁵⁷⁰

Einen ganz anderen Status wies Arnout Balis dem Gemälde in Rubens' Jagden zu, indem er auf die furchteinflößende Wirkung der exotischen Tiere auf zeitgenössische Betrachter hinwies: „The Hippopotamus and Crocodile Hunt is probably the most fearsome of these and must have been even more so to Rubens's contemporaries, to whom the hippopotamus was practically unknown.“⁵⁷¹

Tatsächlich dürfte der Eindruck des Gemäldes auf Betrachter des 17. Jahrhunderts horrend gewesen sein; Joachim von Sandrart zumindest bezeichnete das Bild zusammen mit seinem Pendant im Besitz der Bayerischen Kurfürsten als „seltsam Sinn-reiche Jagt von Barbaren zu Pferd wider den wilden Löwen, die auch in Kupfer ausgegangen, auch eine crudele Jagt wider monströse Crocodilen“.⁵⁷²

Die Grausamkeit der Darstellung und der „monströse“ Charakter der Beutetiere dürften Rubens' Intention bestimmt haben, ein zugleich authentischen antiken Bildwerken gemäßes und die Jagd als Vorübung des Krieges demonstrierendes Gemälde zu erschaffen, das Anlass zu einer vielseitigen Darstellung menschlicher Affekte bot. Dem Krokodil kommt dabei die doppelte Funktion zu, als Motiv gleichermaßen hochpräzise Objektbeobachtung und eine abgründige Rolle als Prüfung menschlichen Leistungsvermögens zu repräsentieren.⁵⁷³

Der wesentliche Effekt, durch den Rubens die Tiere weitaus lebendiger als auf den früheren druckgraphischen Darstellungen erscheinen ließ, bestand jedoch wohl im Einsatz einer an sich steifen und deformierten Vorlage, die nur im Kontext der heftig bewegten Bildkomposition den Eindruck naturgetreuer Verhaltensschilderung hervorruft. Diesen Effekt jedoch überzeugend zu erzielen, blieb freilich dem „staunenswert effizienten und effektvollen Einsatz der malerischen Mittel“ geschuldet, der Rubens' Kunst ausmacht.⁵⁷⁴

⁵⁷⁰ SIMSON 1996, S. 18f.

⁵⁷¹ BALIS 1986, S. 26.

⁵⁷² SANDRART 1925, S. 159.

⁵⁷³ Vgl. BRASSAT 2001, S. 59.

⁵⁷⁴ BÜTTNER 2007, S. 66.

Die Übernahme durch Jan van Kessel

Jan van Kessel übertrug Rubens' Nilpferd und Krokodil in die Ansicht von Havanna, also das mittlere Gemälde am linken Rand der Amerika-Allegorie (Abb. 70). Diese Adaption ist nicht nur als weiteres Beispiel einer Neukontextualisierung bemerkenswert, da van Kessel hier wie bei den von Camerarius übernommenen Krokodilen einmal mehr Tiere nach Amerika versetzte, die auf dem Vorbild eindeutig als Bewohner der Alten Welt zu verstehen sind, sondern auch, weil sich am Beispiel dieser Übernahme eine motivische Verkettung in den Bildmedien der Frühen Neuzeit nachvollziehen lässt: Trifft Balis' Hypothese zu, so muss Rubens zumindest das Nilpferd, wahrscheinlich aber auch das Krokodil als Präparat gesehen haben und seine Beobachtungen in Studienmaterial festgehalten haben, das er dann als Vorlage verschiedener Monumentalgemälde benutzen konnte. Van Kessel kann die *Jagd auf Nilpferd und Krokodil*, also das einzige Gemälde, auf dem beide Tiere in ganzer Figur kombiniert waren, nicht im Original gesehen haben, da dieses nach Bayern gesendet worden war. Seine Bildquelle muss stattdessen die druckgraphische Reproduktion gewesen sein, die der Rubens-Stecher Pieter Claesz. Soutman von den vier Jagdgemälden für Maximilian I. angefertigt hatte (Abb. 69).⁵⁷⁵

Van Kessel deutete die Vorlage durch die Loslösung der Figuren aus ihrem ursprünglichen Kontext und die Ausstattung mit neuen Details um: Die Tiere erscheinen bei ihm nicht mehr als Jagdbeute, sondern als Fressfeinde. Das Gemälde zeigt sie auf einem Stück Land gegenüber der im rechten Hintergrund dargestellten Hafeneinfahrt von Havanna; im Vorder- und Hintergrund trennenden Gewässer schwimmen neben zwei Fischen auch zwei schwer entzifferbare, mit den Köpfen aus dem Wasser ragende Wesen, bei denen es sich um weitere Nilpferde handeln könnte. Im Gegensatz zur Vorlage trampeln Nilpferd und Krokodil nicht mehr im Getümmel auf einander, sondern stehen versetzt, das Nilpferd links, das Krokodil zentral. Die ursprünglich in verschiedene Richtungen geneigten, nun klammerförmig gruppierten Tiere scheinen sich gegenseitig ins Visier zu nehmen und einander mit geöffneten Mäulern zu drohen. Das Nilpferd stützt sich mit den Vorderbeinen auf ein erlegtes Krokodil, dem es bereits ein heftig blutende Wunde in die Seite gerissen hat; das Krokodil, das einen weitgehend abgenagten, aber noch blutigen Kieferknochen eines Pferdes oder Esels mit der Linken hält, liegt auf dem Rumpf seines Kontrahenten mit dem Schwanz auf, so dass dieser einmal mehr züngelnd in die Höhe gestreckt zu sein scheint. Weitere Knochen, darunter ein Menschenschädel, liegen im Vordergrund verstreut, von rechts ragt der Kopf eines weiteren Krokodils ins Bild.

Die in der Ikonographie der Erdteile verbreitete Weisung, die Personifikation Amerikas mit einem menschenfressenden Krokodil auszustatten, erfährt damit eine drastische Entsprechung, da van Kessel Nilpferd und Krokodil als alles verschlingende Räuber darstellt, die selbst einander zu fressen

⁵⁷⁵ RENGER/DENK 2002, S. 245.

im Stande sind; das Hassen des Krokodils auf das Nilpferd mag hier als Fressneid zu deuten sein. Durch den Menschenschädel sind die Tiere darüber hinaus als potentielle Menschenfresser gekennzeichnet.

Mit van Kessels Reintegration der Motive ins Medium der Malerei sind schließlich einige erhebliche Abwandlungen des Originals verbunden. Beim Nilpferd übernahm der Maler etwa das rautenförmige Muster, mit dem Soutmann Rubens' Darstellung der dicken, glatten Haut nachzuvollziehen versucht hatte. Infolgedessen scheint van Kessels Nilpferd nicht nur wie ein Fisch geschuppt zu sein; Kopf und Hals des Tiers sind zudem von einem kurzen, braunen Pelz überzogen. Die wulstförmige Schrumpfung der Haut am Oberkiefer, die auf ein Präparat als ursprüngliches Vorbild für Rubens schließen lässt und die Soutmann durch eine Verdichtung der Schraffierung besonders plastisch hervorgehoben hatte, wirkt bei van Kessels Umsetzung von Soutmanns Kupferstich beinahe wie ein fleischiges Paar Lippen. Auch das Kolorit hat sich verändert: Rubens' Nilpferd wurde in Blau- und Grautönen gemalt; bei van Kessel erscheint das Tier braun.

Von Soutmanns Krokodil vermochte van Kessel die Darstellung der Schuppenpanzer zu übernehmen, die im Vergleich zu den von Camerarius übernommenen Reptilien differenzierter ausfällt: Auf Soutmanns Kupferstich wie eine regelmäßige Reihung von Plaketten mit zentralen stiftförmigen Erhebungen gezeigt, weisen die ovalen Formen der Hornschichten bei van Kessel schmale Zwischenräume auf. Die Unterscheidung zwischen dorsaler und lateraler Panzerung wirkt dennoch lebensnaher als bei den Tieren der Olinda-Vedute, deren Panzer in einzelnen Strängen den ganzen Körper zu gürten scheinen. Van Kessel übertrug allerdings ein Hilfsmittel der Druckgraphik auf sein Gemälde: Die von Rubens im Original durch Farbabstufungen und einzelne Höhungen plastisch nachvollziehbar gemachte Qualität der derben Haut an den Extremitäten des Krokodils vermittelte Soutmann durch ein die Extremitäten wie ein Netz umspannendes Muster aus Rauten mit Kreisen in den Flächen. Dieses Muster ist auch auf van Kessels Gemälde zu erkennen. Wie beim Nilpferd weicht außerdem auch beim Krokodil das Kolorit erheblich vom ursprünglichen Gemälde ab: Rubens hatte das Tier in naturnahen Grüntönen gestaltet, bei van Kessel erscheint es wie die Krokodile der Olinda-Vedute kupferfarben. Van Kessels Variation des Rubens-Krokodils scheint damit wesentliche gestalterische Möglichkeiten der Malerei einzubüßen: nach graphischen Vorlagen konstruiert und ohne plastische Formung durch die Farben wirkt es im Vergleich zu Rubens' Original leblos. Hierbei ist allerdings der erhebliche Größenunterschied zu beachten: Rubens' Krokodil misst von der vorderen Hand bis zur Schwanzspitze rund zwei Meter; van Kessels Tier nur etwa 14 cm. Entsprechendes gilt für die Übernahme des Nilpferds.

Weniger stringent ist die Überlieferungsgeschichte der Tigerin aus den *Vier Flüssen des Paradieses* nachzuvollziehen, die van Kessel ebenfalls in die *Vier Erdteile* hineinkopierte.⁵⁷⁶ Die Tigermutter befindet sich mit ihren Jungen im Vordergrund der Ansicht von Sofala; die Darstellung entspricht in der Haltung von Muttertier und Wurf, Färbung des Fells und rotorangem Kolorit so weitgehend dem Vorbild, dass van Kessels Kenntnis des Originals angenommen werden kann.⁵⁷⁷ Die Größenverhältnisse entsprechen dabei etwa denen der Übernahme des Krokodils und des Nilpferds in die Ansicht von Havanna. Korrespondiert das Verhalten der Tigerin auf Rubens' Gemälde jedoch mit dem Vorstoß des Krokodils, dem sie mit Fauchen und angelegten Ohren begegnet, so geht ihr Blick bei van Kessel ins Leere.⁵⁷⁸ Das Tier befindet sich im Zentrum des Vordergrunds, von links ragt der Kopf eines Leoparden ins Bild. Sollte dieser den Reiz für das Verhalten der Tigerin darstellen, so hat sich van Kessel zumindest nicht die Mühe gemacht, den Blick der Tigerin entsprechend zu justieren. Einige Pflanzen trennen den Vordergrund vom Mittelgrund, wo links vier Rinder weiden, während rechts ein löwenähnliches, aus der *Cosmographie Universelle* des Andre Thevet übernommenes Geschöpf auf eine Art Wolf trifft.⁵⁷⁹

Die Stadtansicht im Hintergrund zeigt Sofala auf einer runden Insel; prominent ist am vorderen Ufer eine Festung wiedergegeben, vor der mehrere Segelschiffe vor Anker liegen, links auf der Insel befinden sich einige Häuser sowie eine Kirche. Van Kessel konnte für die Darstellung auf die entsprechende Vorlage in den *Civitates Orbis Terrarum* zurückgreifen.

Van Kessels Aufnahme der Tigerfigur in die Ansicht von Sofala zeigt im Übrigen einmal mehr den wenig bekümmerten Umgang des Malers mit seinen Vorlagen auf: Verwies das Tier bei Rubens auf den asiatischen Kontinent – unabhängig davon, ob das Gemälde von Zeitgenossen als Allegorie der Erdteile oder der Flüsse des Paradieses verstanden wurde –, so siedelte van Kessel den Tiger an der südöstlichen Küste Afrikas an.

Das Haupt der Medusa

Boten Rubens' Jagdgemälde durch ihren außereuropäischen Schauplatz und die Allegorie der *Vier Flüsse des Paradieses* durch ihren Bezug auf die vorderasiatischen Ströme als Zeichen der Erstreckung der antiken Welt einen deutlichen Verweis auf van Kessels Thema der Exotik, so gab Rubens' drittes Monumentalgemälde, von dem van Kessel Tiermotive entlieh, mit dem *Haupt der Medusa* ein Thema der klassischen Mythologie vor, dessen exotisch-zoologischer Zusammenhang in einigen von van Kessel übernommenen Schlangen besteht (Abb. 71).

⁵⁷⁶ RENGER/DENK 2002, S. 241

⁵⁷⁷ Die Provenienz von Rubens' *Vier Flüssen des Paradieses* ist erst ab 1685 geklärt, als das Bild in der Kaiserlichen Galerie inventarisiert wurde, vgl. KAT. AUSST. WIEN 2004, S. 101.

⁵⁷⁸ Rubens hat das Thema der Tigermutter mit Jungen zweimal behandelt: Neben der Figur auf den *Vier Flüssen des Paradieses* begegnet eine ähnliche Tigerin auf der *Jagd auf Tiger und Löwen* (Musée des Beaux Arts Rennes), die ihm Chaos des Geschehens ihre Jungen zu schützen versucht.

⁵⁷⁹ RENGER/DENK 2002, S. 241.

Der abgeschlagene Kopf der Gorgone, aus deren Haaren ein Geflecht von Schlangen quillt, füllt das Format annähernd in voller Breite aus. Der Blick fällt von schräg oben auf die Physiognomie, deren Haut erbleicht ist; die Augen scheinen unter gerunzelten Brauen aufgerissen und verdreht, die blau angelaufenen Lippen sind geöffnet und die Zunge ragt über die Unterlippe hinaus. Aus dem Halsstumpf haben sich Blut und Schleim ergossen, in der Lache wimmeln Würmer und entstehen Schlangen aus den Tropfen. Weitere Schlangen und Spinnen kriechen im Vordergrund, der sich als hell von links oben beleuchtete Steinplatte von der nächtlichen Landschaft im Hintergrund abhebt; links vorne reckt ein Feuersalamander den Blicken seinen Kopf entgegen.

Das Gemälde scheint um 1617 in Kooperation von Rubens und Frans Snyders entstanden zu sein, dem die Schlangen zugeschrieben wurden.⁵⁸⁰ 1635 war es im Inventar der Gemäldesammlung des Herzogs von Buckingham verzeichnet, 1649 wurde es nach Antwerpen verkauft; 1718 erschien es schließlich im Prager Inventar als Habsburger Besitz.⁵⁸¹ Seine ikonographische Besonderheit besteht in Rubens' Entbindung des Motivs aus seiner klassischen Funktion als Apotropaion: In den Metamorphosen des Ovid gelingt es Perseus durch eine List, dem versteinernenden Blick der Medusa zu entgehen und die Gorgone zu enthaupten. Beim Flug auf dem Pegasus über die lybische Wüste entstehen zahlreiche Schlangen aus den herabfallenden Tropfen des Medusenbluts; das abgeschlagene Haupt, dessen versteinernde Wirkung ungebrochen bleibt, fungiert als Schutz im Kampf und wird von Perseus schließlich Athene geschenkt, die es an ihren Schild heftet. Als weitere klassische Quelle für Rubens' Bildfindung gibt Susan Koslow Lukans *Pharsalia* an, in der eine in einigen Details Rubens' Darstellung entsprechende Beschreibung der Medusa als mythologische Einbindung der Bedrohung römischer Soldaten durch Giftschlangen in Nord-Afrika die Geschichte des Bürgerkriegs unterbricht.⁵⁸²

Insbesondere die Tradition der Darstellung des Medusenaupts in apotropäischer Funktion kann sich auf eine von der Kunstliteratur der Renaissance überlieferte Tradition stützen: Laut einer Anekdote bei Vasari habe Leonardo einen Schild mit dem Haupt der Medusa bemalt, dessen naturnahe Wirkung abstoßend gewesen sei; auch das berühmte Gemälde Caravaggios, das den im Todesschrei verzerrten Medusenkopf zeigt, fungierte ursprünglich als Dekoration einer Rüstung aus der Sammlung der Medici.⁵⁸³

Rubens entthob das Motiv dieses Zusammenhangs, indem er es zum Thema eines autonomen Gemäldes machte; die schockierende Wirkung der Komposition bleibt jedoch ungebrochen. Constantin Huygens berichtet von einer Replik des Gemäldes in einer Amsterdamer Sammlung, wo ein Vorhang die Blicke vor dem Bild schützte. Die theatrale Inszenierung, wenn der Vorhang beiseite

⁵⁸⁰ Wolfgang Prohaska zieht die Zuschreibung an Snyders in Zweifel, KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 58.

⁵⁸¹ KAT. AUSST. WIEN 1977, S. 81f.

⁵⁸² <http://profkoslow.com/publications/medusa.html>, Stand: 20.01.2013.

⁵⁸³ KAT. AUSST. WIEN 1977, S. 82.

gezogen wurde, erhöhte die bestürzende Wirkung des Gemäldes und bekräftigte zugleich seinen Rang als Meisterwerk.⁵⁸⁴

Die Komposition des leblosen Medusenhauptes ist stillebenhaft; als eigentliche Protagonisten des Bildes erscheinen die Schlangen.⁵⁸⁵ Deren Gewimmel setzt sich aus teils naturnahen, teils fiktiven Darstellungen zusammen. Mehrheitlich sind dabei Ringelnattern zu sehen, für deren Darstellung Susan Koslow die Möglichkeit von Naturabgüssen als Modelle vorschlug.⁵⁸⁶ Eine Besonderheit stellen überdies die bildlichen Referenzen an die antike ebenso wie die zeitgenössische Naturkunde dar, so die Amphisbaena, das zweiköpfige Wesen links unter dem Halsstumpf, das Rubens einer Abhandlung über Flora und Fauna Süd-Amerikas durch seinen Freund Johan Faber entnommen haben dürfte.⁵⁸⁷ Die am rechten Bildrand verendende Schlange dürfte als Anspielung auf die von Plinius überlieferte und von Gessner übernommene Annahme zu verstehen sein, dass Vipern von den noch vor der Eiablage schlüpfenden Jungen von innen heraus zerfressen würden.⁵⁸⁸ Sie bildet damit eine Entsprechung zu den rechts oben in einander verknöteten Schlangen, deren eine den Kopf der anderen zu verschlingen scheint. Die Vorstellung von Vipern, die ihren Männchen während der Kopulation den Kopf abbeißen, findet sich in der zeitgenössischen Emblemik als Sinnbild für weibliche Hinterhältigkeit; das Zerreißen der Mutter durch die Jungtiere bildet dann eine Art natürlichen Racheakts.⁵⁸⁹

Übernahmen durch van Kessel

Jan van Kessel übernahm zahlreiche Tierdarstellungen von Rubens' *Haupt der Medusa* und verteilte die Motive auf den Randgemälden der Asien-Allegorie. Den Anlass dazu mag über Rubens' künstlerische Autorität hinaus der mythologische Zusammenhang gegeben haben, dass die aus dem Medusenblut entstandenen Schlangen die afrikanische Wüste bevölkern und van Kessel die Tiere in geographischer Rigorosität vornehmlich dem asiatisch-afrikanischen Grenzbereich zuschlug. Die Amphisbaena, das kopulierende Schlangenpaar sowie die im Original links unter dem Medusenhaupt mit einer anderen Schlange verwickelte Natter und schließlich die unter dem Halsstumpf auf dem Rücken liegende Schlange befinden sich allerdings im Vordergrund der Stadtansicht von Angola auf dem zehnten Randgemälde (Abb. 72); das Schlangenpaar im Zentrum, die Natter mit einem

⁵⁸⁴ WELZEL 2004, S. 69. Welzel sieht in Rubens' Gestaltung des Themas als Galeriegemälde einen Beleg für die Aufwertung der Malerei um 1600, die sich in einer neuartigen Sammlungskultur niedergeschlagen habe.

⁵⁸⁵ In der Ausstellung „Das flämische Stilleben“ wurde das Gemälde als Stilleben präsentiert, vgl. KAT. AUSST. WIEN 2002. S. 58.

⁵⁸⁶ <http://profkoslow.com/publications/medusa.html>, Stand: 20.01.2013.

⁵⁸⁷ KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 223. Die Amphisbaena ist ein weiteres Beispiel für die Annahme der frühneuzeitlichen Naturkunde, in der Neuen Welt Fabelwesen der antiken Überlieferung anzutreffen; ursprünglich ein Fabelwesen der griechischen Mythologie, gerieten Darstellungen des in zwei Häuptern endenden Schlangenleibs zu einem Motiv der europäischen Heraldik.

⁵⁸⁸ Ebd.

⁵⁸⁹ Die Einbindung dieser emblematischen Motive veranlasste Susan Koslow zu einer Deutung des Gemäldes als misogyn, <http://profkoslow.com/publications/medusa.html>, Stand: 20.01.2013.

verknoteten Schwanz mittig am vorderen Bildrand, die Amphisbaena am linken, die rücklings hingebreitete Schlange rechts.

Van Kessel scheint den emblematischen Zusammenhang von kopulierendem Schlangenpaar und aufplatzendem Mutterleib bewusst in das Gemälde integriert zu haben. Links des Paares windet sich vor dem Höhleneingang eine Schlange, aus deren aufgerissener Seite Blutstropfen sowie ein zerbrochenes Ei hervortreten; die kleinen Schlangen entstehen aus den Blutstropfen. Damit verband van Kessel zwei ikonographische Einflüsse des Rubens-Gemäldes zu einer paradoxen Studie: Nicht die Jungen scheinen den Schlangenleib von innen aufzureißen, wie dies Plinius und Gessner beschreiben, sondern die Eier; erst aus dem dabei vergossenen Blut bilden sich dann die Jungtiere, die bei Rubens gemäß Ovid aus dem vergossenen Blut der Medusa hervorgehen.

In einen neuen Kontext eingebunden wurde überdies die auf dem Rücken liegende Schlange, die bei Rubens, eben aus dem Medusenblut gebildet, wie die übrigen Tiere vom Haupt der Gorgone fort zu kriechen scheint. Bei van Kessel erscheint sie jedoch als Unterlegene im Kampf mit einem der Frösche, der auf den Hinterbeinen über dem Tier steht und zum Biss anzusetzen scheint.

Zwei weitere Schlangen sowie den Feuersalamander übertrug van Kessel in die Stadtansicht von Archangelsk (Abb. 73). Das Bild zeugt von einer bemerkenswerten Ökonomie des Malers, denn der Schwanz jener Schlange, die auf der Ansicht von Angola von einem Frosch überwältigt scheint und vom Bildrand halb abgeschnitten wird, schließt hier den Vordergrund rechts ab. Im Zentrum des Vordergrunds windet sich die Schlange, die auf dem *Haupt der Medusa* rechts hinter dem Salamander vom Medusenhaupt fortzukriechen scheint; der Salamander selbst erscheint zwischen beiden Tieren.

Die Frage, ob van Kessel Rubens' Gemälde im Original gesehen hat, muss offen bleiben; es wäre möglich gewesen, ist das Bild doch nach 1649 und vor 1718 in Antwerpen nachgewiesen.⁵⁹⁰ Am Vergleich der Schlange der Archangelsk-Ansicht und des Originals kann festgestellt werden, dass van Kessel den Farbwerten des Originals weitgehend zu folgen schien: Der Rücken schimmert metallisch, das Silbergrau erscheint nach der ersten Windung erheblich dunkler, und die goldgelben Querstriche, die den Schlangenkörper in der horizontalen Windung des Originals definieren, hat van Kessel ebenso übernommen wie die rautenförmige Musterung der hellen Unterseite. Die präzise Schilderung der Beschuppung fehlt, doch dies dürfte dem erheblich kleineren Format geschuldet sein. Van Kessel hat allerdings die Kopfform der Schlange verändert: Weist die Vorlage eine abgerundete Kopfform auf, so läuft der Kopf bei van Kessel in einer spitzen Schnauze zu und die Augen liegen unter einer gebogenen Wulst, wodurch das Tier einen gefährlicheren Eindruck als auf dem Original macht.

⁵⁹⁰ Vgl. KAT. AUSST. WIEN 1977, S. 81.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Weniger aufschlussreich ist van Kessels Übernahme des Feuersalamanders, da dieses Motiv in der flämischen Barockmalerei weit verbreitet war und van Kessel es auch über den Umweg eines weiteren Gemäldes gekannt haben könnte. Van Kessel selbst hat das Motiv wiederholt auch auf anderen Gemälden eingesetzt.⁵⁹¹

Die Tierdarstellungen von Rubens und den Tierspezialisten des flämischen Barock boten van Kessel ein Motivrepertoire, das sich zunächst wegen der Dynamisierung der Formen und der damit verbundenen Suggestion von Lebhaftigkeit von der Mehrheit der druckgraphischen Vorlagen abhebt. Damit verbunden ist der Gehalt einer ‚heroischen‘ Malerei, der van Kessels Anspruch untermauert, in der Versammlung autoritärer Vorlagen die Repräsentationskraft der Malerei aufzuzeigen.

Durch die Neukombination der Motive wurde deren ursprünglicher Zusammenhang teils aufgelöst, teils neu bewertet. Wo van Kessel die Originale gesehen haben dürfte, kopierte er die Vorlagen weitgehend getreu ins Kabinettformat. Die über druckgraphische Reproduktionen erlangten Vorlagen wurden frei adaptiert.

⁵⁹¹ KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 98.

Augenzeugenschaft

Die Zuverlässigkeit der Bilder

In seinem Plädoyer für einen kritischen Umgang mit Bildern als Quellenkunde für Historiker wählte Peter Burke mit den Aquarellen John Whites ein prekäres Beispiel für die Verlässlichkeit dokumentarischen Bildmaterials: „Relativ zuverlässig sind solche Werke, die vorrangig aus dokumentarischen Gründen angefertigt wurden und etwa die Überreste des alten Rom oder die Erscheinung und Sitten exotischer Kulturen festhielten. Die Bilder des elisabethanischen Malers John White (tätig 1584-1593) von Indianern in Virginia oder diejenigen von Eingeborenen Hawaiis und Tahitis, die Zeichner aus der Mannschaft Captain Cooks und anderer Forschungsreisender schufen, entstanden unmittelbar vor Ort, um genau zu dokumentieren, was entdeckt worden war.“⁵⁹²

Burke schränkt anschließend den dokumentarischen Wert der Bilder insofern ein, als es sich um tendenziöse Darstellungen handle, die nicht frei von eigenen Interessen der Künstler entstanden sein dürften: „Im Falle Whites etwa dürften wir nicht vergessen, daß er persönlich an der Kolonisierung Virginias beteiligt war und es ihm möglicherweise darum ging, einen positiven Eindruck der Örtlichkeit zu vermitteln, indem er darauf verzichtete, irgend etwas darzustellen, was potentielle Siedler hätte schockieren können: Nacktheit, Menschenopfer und so weiter.“⁵⁹³

Dass White mit seinen Bildern auf ein positives Bild der Indigenen abgezielt haben dürfte, die als willfährige Subalterne erscheinen, ist ein Konsens der Forschung.⁵⁹⁴ Die Veruntreuung der eigenen Wahrnehmung beginnt bei Whites Bildern jedoch nicht erst mit dem Verzicht auf verstörende Szenen, sondern in der künstlerischen Stilisierung, die die Figuren dem Formenrepertoire der europäischen Kunst assimiliert und dadurch den europäischen Blicken den Abgleich des Fremden mit dem Eigenen nahelegt.⁵⁹⁵ Ein Berühmtes Beispiel für diese Stilisierung ist Whites Darstellung eines ‚Magiers‘, den der Künstler während eines Tanzes beobachtet zu haben scheint. Die ekstatischen Bewegungen gleichen auf Whites Bild jedoch weitgehend der Pose antiker Hermes-Darstellungen; die Ähnlichkeit wird durch den Einsatz eines toten Vogels im Haar des Tänzers noch erhöht, dessen Flügel anstelle des Flügelhelms der Gottheit treten.⁵⁹⁶ Dieser von White womöglich rein intuitiv gewählte Rückgriff auf vertrautes Formenvokabular gewinnt an Brisanz, da seine Aquarelle eine ästhetische Aufwertung durch die druckgraphische Reproduktion sowie die anschließende europaweite Verbreitung im ersten Band von Theodor de Brys *Grands Voyages* erfuhren.⁵⁹⁷

⁵⁹² BURKE 2010, S. 19.

⁵⁹³ BURKE 2010, S. 21.

⁵⁹⁴ Vgl. CHAPLIN 2007.

⁵⁹⁵ Ein Programm, das bei Whites Darstellungen der Einwohner Virginias noch um eine weitere Parallele gesteigert wird, indem den Darstellungen aus der Neuen Welt mit einer Folge der Pikten als ‚primitiven‘ englischen Vorfahren ein Vergleich mit der eigenen Geschichte angehängt wird, vgl. SLOAN 153-163.

⁵⁹⁶ Vgl. SLOAN 2007, S. 128.

⁵⁹⁷ Siehe hierzu GREVE 2004, S. 82-109. Auch van Kessels in die Form von Michelangelos *David* gebrachter Tapuya-Indianer gehört in diese Tradition der Antikisierung.

Aus der Sicht moderner Historiker können Bilder wie Whites Aquarelle nur unter großem Vorbehalt als Dokumente authentischer Zustände gewertet werden. Gerade Jan van Kessels Erdteile-Zyklus wurde in dieser Hinsicht als Auswuchs eines bizarren und phantastischen Exotismus angegriffen.⁵⁹⁸ Tatsächlich mag der Konstrukt-Charakter von van Kessels Gemälden, die eine fast ausschließliche Kombination von Bildzitate sind, bereits zeitgenössischen Betrachtern klar gewesen sein. Dem Verdikt der Bizarrerie sei jedoch entgegnet, dass van Kessels Bilder zwar nicht als authentische Darstellungen der außereuropäischen Wirklichkeit gewertet worden sein dürften; selbst in ihren auch zeitgenössischen Betrachtern als ‚unrealistisch‘ einleuchtenden Pointen wie den Pseudo-Basilisken auf der Ansicht von Mekka dürften die Gemälde jedoch als sinnbildlich richtig verstanden worden sein.⁵⁹⁹

Nur scheinbar ergibt sich dabei eine Diskrepanz zwischen der in der flämischen Barockmalerei durch die Floskel „naer het leven“ topisch garantierten Augenzeugenschaft und der Präzision, mit der van Kessel die zahlreichen exotischen Motive des Zyklus malte. Bei White ist der Moment zwischen Augenzeugenschaft und künstlerischer Stilisierung nicht mehr greifbar; zwei Beispiele der niederländischen Kunst des 17. Jahrhunderts zeigen jedoch an den Entwicklungsstadien der Motive zwischen Skizze und Kupferstich bzw. Gemälde auf, dass die atmosphärische Verdichtung und die formale Aneignung des Fremden nicht als ästhetischer Überschuss erfolgte, sondern durch die intentionale Betonung von Bildaspekten selbst bei Verlust des ‚authentischen‘ Eindrucks. Die Motive mussten also nicht erst den eigensinnigen Bildformularen von Allegorien eingefügt werden, um durch Kombinationen zu einer Bildaussage jenseits der ‚Autopsie‘ zu gelangen. Mit Adriaen Mathams marokkanischen Stadtansichten sowie Albert Eckhouts Darstellungen der brasilianischen Indigenen handelt es sich dabei um Darstellungen außereuropäischer Städte sowie außereuropäischer Menschen und Tiere, Bildthemen mithin, die van Kessels Zyklus modulhaft prägen. Beide Beispiele stehen mit van Kessels Gemälden in enger Verbindung, da diese motivische Übernahmen aufweisen: Ein von Matham gezeichneter Hai befindet sich auf der Afrika-Allegorie im Gebälk über dem linken Bogen; die Tapuya-Figuren von Eckhout dienten, höchstwahrscheinlich vermittelt durch die druckgraphische Reproduktion in der *Historia Naturalis Brasiliae*, als Vorlagen für die beiden Kannibalen-Skulpturen in der Rückwand der Amerika-Allegorie.

⁵⁹⁸ Vgl. KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 7, KOPPLIN 1987, S. 318.

⁵⁹⁹ Sabine Poeschels Studien zur Ikonographie der Erdteile betonen den Aspekt der Sinnbildlichkeit dieser Bildtradition: Erdteil-Darstellungen wurden „als Sinnbilder begriffen, nie als Abbilder realer Zustände.“ (POESCHEL 1985, S. 69)

Adriaen Matham

Repräsentation von diplomatischen Erfolgen

Nach 1641 veröffentlichte Adriaen Matham, der Sohn und Schüler Jacob Mathams, einen aus mehreren Druckstöcken zusammengesetzten, repräsentativen Kupferstich mit der Ansicht von Marrakesch (Abb. 74). Das Bild zeigt die Stadt als Panorama, wobei hinter den auf halber Höhe verlaufenden Stadtmauern die markantesten Gebäude, darunter der El Badi-Palast, aufgereiht sind. Im Vordergrund belebt eine umfangreiche Figurenstaffage die Wüstenlandschaft, wobei eine Reihe mehrheitlich berittener Europäer gegenüber den ärmlich gekleideten marokkanischen Bauern hervorsticht. Einzelne Szenen verleihen der Darstellung orientalisches Flair: So haben sich links drei Figuren zum gemeinsamen Rauchen eingefunden, rechts spielt eine Musikgruppe zur Begrüßung der Europäer auf. Dazwischen sind Bauern, ihre Nutztiere, aber auch Beobachter des Spektakels zu sehen. Hinter der Stadt tut sich links ein Gebirgszug auf; zahlreiche Vögel fliegen am Himmel. Dort ist auch eine Inschrift eingetragen, die sich auf zwei eine Kartusche rahmende Banderolen verteilt: „PALATIUM MAGNI/REGIS MAROCCI.“ Ein kleinerer Eintrag am Rand der rechten Banderole beinhaltet die weiteren Informationen „IN BARBARIA“ sowie „A. Matham fecit ad vivum.“

Zwischen den Banderolen und der zentralen Kartusche sind medaillenförmige Porträts eingefügt, die den marokkanischen Sultan Mohammed esh Sheikh es Seghir sowie den holländischen Botschafter Anthonis de Liederkerke zeigen. Diesen Porträts entsprechen Wappen am linken und rechten Bildrand.

Das Bild feiert das Gelingen einer diplomatischen Mission, die de Liederkerke 1641 an den Hof des Sultans geführt hatte; de Liederkerke ist denn auch zweimal zu sehen, da dem Porträt ein Reiterbildnis des Botschafters entspricht, das die Figuren der Delegation vor der Stadtansicht anführt. Marrakesch wird also nicht um der rein topographischen Information willen dargestellt, sondern als Schauplatz eines Erfolgs der holländischen Außenpolitik.

Matham hatte an der Mission teilgenommen und seine Reiseindrücke in einem Tagebuch festgehalten. Dieses Tagebuch ist als Manuskript erhalten, das in den Besitz des Laurens van der Hem gelangte und von diesem in seine Ausgabe des *Atlas Maior* eingefügt wurde. Mathams Aufzeichnungen bestehen aus 41 Seiten Text und 46 Zeichnungen, die im *Atlas Blaeu-van der Hem* auf 32 Seiten verteilt sind. Es muss vermutet werden, dass während der Reise erheblich mehr Bilder entstanden sind; einige nicht im *Atlas Blaeu-van der Hem* vorhandene Zeichnungen werden im Text erwähnt; die spätere Variation einer Ansicht von Safi gelangte überdies erst im 19. Jahrhundert in den Atlas.

Im Kontext von van der Hems Bemühungen um eine kompensiöse Sammlung geographischen Materials nimmt das Manuskript eine Sonderstellung als einzige schriftliche Schilderung

unmittelbarer Eindrücke von Afrika ein.⁶⁰⁰ Zugleich bieten Mathams Zeichnungen und Notizen die Möglichkeit, die Entstehung des Prunkkupferstichs von Marrakesch in einzelnen Schritten zu verfolgen.

Die Reisebeschreibung im Tagebuch lässt sich in fünf wesentliche Etappen untergliedern: Die Fahrt an Bord der Gelderlandt von Holland entlang Frankreich, Spanien und Portugal bis zur Ankunft in Safi, wo Kontakte zu ansässigen Holländern aufgenommen werden (1. September 1640 bis 24. Dezember 1640). Nach längerem Aufenthalt in Safi die Landreise nach Marrakesch, wo de Liederkeerke in drei Audienzen mit dem Sultan verhandelt (7. März 1641 bis 14. Mai 1641). Ein Aufenthalt vor Santa Cruz, in dessen Verlauf der Botschafter die Freilassung versklavter Holländer aushandelt (bis 5. Juli). Ein Aufenthalt auf Madeira und die anschließende Rückkehr nach Safi, wo die Gelderlandt mit Handelswaren und diplomatischen Geschenken des Sultans beladen wird; schließlich die Heimfahrt bei überwiegend stürmischem Wetter (4. September 1641 bis 12. November 1641).

Stadtansichten

Die Themen der im *Atlas Blaeu-van der Hem* erhaltenen Zeichnungen lassen sich unterteilen in elf Ansichten von Küsten und Städten, acht Porträts, zwölf Studien marokkanischer Figuren und Alltagsgegenstände sowie 13 Darstellungen exotischer Fauna, hauptsächlich Fische. Motive aus diesen Zeichnungen fügte Matham später zum repräsentativen Bild von Marrakesch zusammen. Dabei konnte er zunächst auf eine Ansicht von Marrakesch zurückgreifen, die im Wesentlichen bereits den kompositorischen Aufbau des Kupferstichs beinhaltet (Abb. 75). Matham fügte hier mehrere Blätter zu einem Panorama zusammen. Es umfasst die gesamte Stadt und setzt links an annähernd derselben Stelle ein, an der es rechts endet; die reale Situation wurde dabei nicht nur durch diese perspektivische Verfremdung, sondern auch die Ballung markanter Bauten verfremdet.⁶⁰¹

Die fortlaufende Gliederung der Zeichnung entsteht durch die Stadtmauern, hinter denen sich das Stadtprofil in Form prominenter Gebäude entwickelt. Zum Zentrum gerät der Palast des Sultans, der durch den Einsatz von zwei Kartuschen unter und über dem Gebäude akzentuiert wird. Die Inschrift der oberen lässt den Palast zum Synonym Marrakeschs werden: „PALATIUM EXTREMUM / MAGNI REGIS MOROCI. A. MATHAM 1641 FIGURAVIT AD VIVUM“. Die untere Kartusche beinhaltet in zwei Spalten ein Lobgedicht. Beide Kartuschen werden von Figuren flankiert: Scheint die obere von zwei Papageien mit flatternden Flügeln in den Lüften getragen zu werden (ein dritter sitzt in der Mitte), so umgeben die untere fünf Männer in marokkanischen Gewändern, wie Matham sie vor Ort studierte. Diese Figuren binden die Kartusche im Übrigen in die Bildebene ein, indem die äußeren rechts und links auf den Text blicken und eine weitere hinter der Kartusche mit Weisegestus auf die Stadt zeigt.

⁶⁰⁰Mathams Tagebuch war bislang kaum Gegenstand der Forschung. Neben einer französischen Edition von 1866 existiert lediglich eine unveröffentlichte Magisterarbeit zum Thema, vgl. KROGT 2005, S. 172.

⁶⁰¹KROGT 2005, S. 128.

Im Übrigen bleibt der offenbar schon im Stadium der Zeichnung für die Aufnahme einer umfangreichen Figurenstaffage vorgesehene Vordergrund leer.

Das scheinbar von Matham selbst verfasste, jedenfalls mit seinem Namen unterschriebene Gedicht preist die Schönheit der Architektur und der Gärten Marrakeschs; beachtlich ist dabei jedoch besonders das Verspaar, das zu Beginn der zweiten Spalte an prominenter Position im Textbild erscheint: „HET IS BECLAECHGELYCK DAT BARBARYSCHE OOGHEN,/EN GHEENE CHRISTENEN 't ALTYT AENSCHOVWEN MOGHEN.“

Diese Kontrastierung des „barbarischen“ Blicks mit dem „christlichen“ fasst die Ambivalenz zusammen, mit der Matham auch im Tagebuch seine Begegnung mit dem Fremden schildert. Matham beschreibt die Architektur Marrakeschs mit Hochachtung: Der Königshof sei „naer de Architecture heerlijk geboudt.“⁶⁰² Die Flora, die sein Gedicht preist, scheint Matham selbst jedoch nicht zu Gesicht bekommen zu haben. Vermutlich spielt er auf die Gärten von Agdas und Merana an, als er notiert, es gäbe einen außerhalb gelegenen Lustgarten des Sultans, der mit über 15000 Zitronenbäumen und anderen Gewächsen bepflanzt sei.⁶⁰³

So sehr Matham jedoch die Architektur beeindruckt mag, kann er sie doch nicht als Leistung einer fremden Kultur akzeptieren. Matham zwingt seinen Beobachtungen eine Hypothese auf: Der Palast „schijnt in ouden tijden vande Christenen gebout te sijn.“⁶⁰⁴

Die Paradoxie von Mathams Bewunderung für das Fremde, dem er doch alle Eigenleistung abzusprechen genötigt scheint, bestimmt auch seine Beschreibung des Sultans und seines Gefolges. Als souveränem Herrscher wird Mohammed dieselbe Ehrerbietung erwiesen wie einem europäischen Fürsten; jegliche fürstliche Aufmerksamkeit wird mit untertäniger Dankbarkeit empfangen: „wij hadden mede de eere van Sijn Maiesteijts klare oogen te anschouwen.“⁶⁰⁵

Während des Aufenthalts erhält de Liederkerke auch eine Audienz beim Pascha, dem „eersten van't rijck naer den Coninck.“⁶⁰⁶ Matham beschreibt ihn als „beleest, cloeck, ende verstandich man.“⁶⁰⁷

Matham beschreibt Marrakesch und seine Herrschaft mit Bewunderung bis zum offiziellen Abschied der Gesandtschaft durch den Sultan, den man „met alle respect“ nahm.⁶⁰⁸ Die Holländer erhalten diplomatische Geschenke: „ses paerden, twalef Valcken, twe camelen, ende een kostelijcken sabel, sijnde de schede op eenige plaetsen met fijn goudt beslagen.“⁶⁰⁹

Und doch schließt die Marokko-Etappe in Mathams Tagebuch mit einem panischen Ausbruch: Matham und einem weiteren Künstler aus Antwerpen wird im Namen des Sultans eine befristete und

⁶⁰² Fol. 92 v.

⁶⁰³ Vgl. Fol. 93 v.

⁶⁰⁴ Fol. 92 v.

⁶⁰⁵ Fol. 92 r.

⁶⁰⁶ Fol. 93 r.

⁶⁰⁷ Ebd.

⁶⁰⁸ Ebd.

⁶⁰⁹ Ebd.

gut bezahlte Anstellung in Marrakesch angeboten. Alarmiert von Gerüchten über die Hinterhältigkeit der Marokkaner gegenüber Christen lehnt Matham jedoch brüsk ab: „resolueerden liever te willen sterven dan onder dese goddelose barbaren ons leven te verlangen“.⁶¹⁰

Respekt und Abscheu bleiben somit in der Schwebe; der Marrakesch-Studie ist diese Ambivalenz eingeschrieben.

Porträts

Wie zur Stadtansicht entstand auch zum Porträt de Liederkerkes eine Zeichnung vor Ort (Abb. 77); diese bildet mit drei Bildnissen von Crewmitgliedern eine Gruppe von kreisförmig gerahmten Schulterstücken unter den Porträts. De Liederkerkes Bildnis macht den Eindruck einer vorläufigen Studie, denn während die Bildnisse der Crewmitglieder zwischen den runden Linien oder am unteren Bildrand beschriftet und die umgebenden Flächen dunkel grundiert sind, bleibt der Rand um de Liederkerkes Bildnis blank.

Der Botschafter ist den Blicken mit leichter Wendung nach rechts zugewandt. Den Stand des Barhäuptigen zeigt der breite Spitzenkragen über dem mit Schwung drapierten Mantel an, den Matham in raschen Strichen skizziert hat. Die füllige, von halb über die Ohren fallendem Haar gerahmte Physiognomie ist glattrasiert bis auf einen Spitzbart, der Blick ruht unter leicht gehobenen Brauen auf dem Betrachter. Die Tränensäcke weisen eine leichte Schwellung auf. Der Eindruck einer ernsten und würdevollen Person wird dabei durch den Mantel verstärkt, unter dem der vor die Brust gehaltene rechte Arm eine Schwelle zwischen dem Porträtierten und seinen Betrachtern erzeugt; beinahe scheint das Porträt dadurch unter de Liederkerkes Augenhöhe angelegt zu sein.

Die drei im gleichen runden Bildformular porträtierten Crewmitglieder erscheinen erheblich schlichter: Ebenfalls barhäuptig und mit Spitzbärten, tragen sie Halstücher und Westen oder nur ein aufgeknöpftes Hemd. Keine der drei Figuren setzt den Blicken eine ähnliche Barriere entgegen wie der Botschafter durch die Haltung seines Arms. Die Gewänder der vor neutralem Hintergrund dargestellten Figuren sind vollständig ausgeführt, die umgebende Bildfläche ausgefüllt und mit der je gleichen Inschrift versehen: A. MATHAM FECIT IN BARBARIA. Das Porträt des Botschafters scheint also von vornherein auf einen repräsentativen Einsatz hin konzipiert worden zu sein, da es de Liederkerke nicht einfach physiognomisch erfasst, sondern durch Würdeformeln und Barrieren in einer elitären gesellschaftlichen Funktion erkennbar macht, obschon das Bild scheinbar in Eile gemacht wurde: Alle unwesentlichen Elemente bleiben nur angedeutet; auch der schriftliche Hinweis auf die Entstehung in Marokko fehlt.

Die kompositorische Hervorhebung des Botschafters entspricht Mathams Tagebuch, in dem die Akteure nach ihrem sozialen Stand unterschieden werden. Anthonis de Liederkerke wird durchgehend nur als „Heer Ambassadeur“ bezeichnet, sein diplomatisches Gegenüber als „Coninck“

⁶¹⁰ Ebd.

bzw. „Sijn Maiesteijt“. Namentlich genannt werden nur örtliche Ansprechpartner wie Jan Jansz. van Haarlem, Kommandant der Kasbah von Walidiya, wohingegen die Mannschaft der Gelderlandt außer im Fall von Schicksalsschlägen anonym bleibt: Namentlich erwähnt wird der Sekretär Vander Sterre, der in einem Unfall angeschossen wird und den Verletzungen erliegt. In diesem Fall nennt Matham als Augenzeuge auch seinen eigenen Namen.⁶¹¹ Ein gewisser Cornelis van Haarlem wird hingegen in Funchal im Gefängnis zurückgelassen.⁶¹²

Studien von Einwohnern

Eine dritte Quelle für Mathams Kupferstich bilden schließlich die vor Ort entstandenen Studien von Marokkanern (Abb. 76). Ein auffälliges Merkmal ist dabei die Skizzenhaftigkeit: Die Tuschezeichnungen wurden offensichtlich erheblich rascher zu Papier gebracht als die übrigen Bilder. Überdies scheint sich Matham bei den Studien auf die Kostüme der Marokkaner konzentriert zu haben; die Physiognomien wirken ebenso standardisiert wie die jeweils auffällig muskulösen Füße, die Matham eigenen Bildgewohnheiten entsprechend hinzugefügt zu haben scheint. Die Studien wurden überwiegend in Mogador (heute Essaouira) und Safi angefertigt; auf dem Kupferstich sind die Figuren jedoch allesamt vor den Toren Marrakeschs vereint.

Drei auf einer Atlasseite über einander zusammengefasste Zeichnungen zeigen Marokkaner, die Matham während des Aufenthalts vor Mogador sah. Unter die erste, in ganzer Figur stehende und nach rechts gewandte Person notierte der Künstler: „En moor van Mogador op syn sondaechs gecleet“.

Das Bild zeigt einen glattrasierten Mann mit runder Kopfbedeckung und einem bis über die Knie fallenden, hellen Umhang, der den Körper vollständig bedeckt. Auf Brusthöhe sind zwei Tressen von dunklerer Qualität eingearbeitet, von deren Rändern Kordeln baumeln. Unten befinden sich zwei Ziernähte über dem Saum, von dem Fransen herabhängen; die Füße stecken in Halbschuhen.

Der Hinweis auf das Festtagskleid entspricht einer Bemerkung im Tagebuch, der zufolge die Woche hier drei Feiertage habe, „namentlijck de Moren op vrijdach, de Joden op saterdach, ende wij op sondach.“⁶¹³

Eine weitere Beobachtung hielt Matham bezüglich der Kleidung der Einheimischen fest. Diese „gaen veel met een lanck widt cleedt dat zij op verscheijde manieren om het lijf slingeren, somtijts hebben een kleijn hembtich daeronder, in somma sij niet seer bekoerlijck van person of klederen.“⁶¹⁴

Dieses „hembtich“ ist auf der zweiten Studie zu erkennen, die eine Figur in Rückenansicht zeigt. Auch diese trägt Umhang und Unterkleid, wobei an jenem drei rautenförmige Stickereien und eine Art Kapuze mit Kordel zu sehen sind. Um die Schultern ist ein Riemen gehängt. Die Figur scheint einen

⁶¹¹ Fol. 90 r.

⁶¹² Fol. 116 r.

⁶¹³ Fol. 88 r.

⁶¹⁴ Ebd.

nur schwach skizzierten Speer zu halten. Die Skizze einer zweiten Speerspitze ist links auf Höhe der Knöchel zu erkennen. Darüber zeichnete Matham zudem drei Objektstudien, die einen Krug, eine Sandale sowie einen an einer Nuss knabbernden Affen zeigen. Dem Krug fügte Matham eine Notiz hinzu: „Der moeren drink kroes van leer gemaect“.

Die dritte Zeichnung zeigt schließlich einen am Boden sitzenden Marokkaner in Rückenansicht, der einen ähnlichen Umhang wie die übrigen Figuren sowie einen Turban trägt.

Zwei weitere Zeichnungen sind auf der nächsten Atlasseite über einander zusammengefasst. Die obere besteht aus zwei Studien stehender, den Blicken frontal zugewandten Marokkaner. Ihre Kostüme sind schmuckloser als die der Mogador-Studien, die Männer erscheinen barfuß. Der Vergleich zwischen beiden Figuren macht Varianten deutlich, wie der Überwurf drapiert werden kann, denn ragt bei der linken Figur der linke Arm aus dem Gewand, so sind bei der rechten beide Schultern und Arme bedeckt. Die Studien scheinen in Zusammenhang mit Mathams Beobachtung von Händlern in Safi entstanden sein, die er mit ebenso wenig Sympathie beschreibt wie die Bewohner von Mogador. Bemerkenswert ist dabei jedoch einer der wenigen Verweise auf Mathams Bildproduktion: „Het postuur ende kledening van dese Moren is niet seer angenaem als men uijt de bijgevoegde tekeningen klaerlijck kan sien.“⁶¹⁵

Die anschließende Zeichnung fasst zwei Männerfiguren zusammen. Der linke Mann, wie der rechte im gleichen Kostüm wie die oberen Figuren, sitzt im Profil und raucht eine langstielige Pfeife. Der rechte, als Rückenfigur gegeben, scheint im Schneidersitz zu sitzen und hat die rechte, offene Hand gestikulierend erhoben; vor ihm steht ein Korb voll Obst.

Alle Figuren sind, überwiegend in der linken Bildhälfte, als Staffagepersonal auf dem repräsentativen Marrakesch-Kupferstich eingearbeitet: Die sitzende Gruppe leitet die Staffage links ein; die stehenden Figuren aus Mogador und Safi folgen zwischen weiteren Figuren und aufgereihem Nutztvieh; es kann vermutet werden, dass Matham auch für diese Motive, darunter dem Bild eines mit Waren beladenen Dromedars, Studien vor Ort angefertigt hat. Der artifizielle Charakter der Staffage kommt durch die Kombination zur Geltung, tragen die Figuren doch ebenso Festtags- wie normale Kostüme.

Insgesamt ergibt der Vergleich zwischen Mathams Kupferstich der Marrakesch-Ansicht und den in Marokko angefertigten Studien, dass dem Künstler trotz der Garantie, das Bild als Augenzeuge angefertigt zu haben, kaum daran gelegen haben kann, einen authentischen Eindruck der Stadt wiederzugeben. In der Ausschmückung der eigentlichen Ansicht geht Mathams Kupferstich über jene atmosphärische Verdichtung, die die Stadtansichten etwa der *Civitates Orbis Terrarum* prägt, noch insofern hinaus, als das Bild keinen nachvollziehbaren Eindruck von Lage, klimatischen Bedingungen und einigen regionalen Besonderheiten erzeugt, sondern die Stadt als Schauplatz holländischer

⁶¹⁵ Fol. 35 v.

Handelserfolge einem politischen Thema unterordnet. Die Topographie Marrakeschs wird dabei durch eine Ballung repräsentativer Bauten ebenso stilisiert wie die Darstellung der Einwohner, die etwa teils in Festtags-, teils in Alltagskleidung gezeigt werden; die Studien dafür wurden nicht in Marrakesch, sondern in Safi und Mogador genommen. Die ambivalente Auffassung gegenüber den Einwohnern, die Mathams Tagebuch prägt, entfällt dabei zugunsten eines detailreichen Überblicks über die potentiellen Handelspartner.

Mathams künstlerische Deutung der marokkanischen Städte als Partner des holländischen Handels kann an weiteren Zeichnungen im Atlas Blaeu-van der Hem nachgewiesen werden. So zeigt eine während der Reise entstandene Zeichnung Safi in der rechten Hälfte einer breit angelegten Küstenansicht unter niedriger Horizontlinie. Auffällig ist die starke Befestigung der Stadt, die an einem Hang liegt, sich nach hinten verschmälert und zur See hin von einer Mauer, zum Land von zwei Mauerringen beschirmt wird. Das Stadtbild wird weniger von den dicht gedrängten Wohnhäusern mit Flachdächern als von den Wehrtürmen geprägt, die aus den Mauern ragen. Im Vordergrund ist das Meer in leichtem Seegang zu sehen, die Brandung schlägt jedoch hart gegen die Küste vor der Stadt. Matham erwähnt diese Unpässlichkeit wiederholt im Text: So sei am 27. Dezember 1640 ein Boot mit ortsansässigen Händlern auf dem Rückweg von der Gelderlandt gekentert und einer der Insassen ertrunken.⁶¹⁶

Aus dem beinahe gleichen Winkel zeigt eine dem Atlas nachträglich hinzugefügte, teils aquarellierte Kohlezeichnung Safi. Hier wird das Panorama jedoch von Details belebt; in das obere Bildzentrum ist zudem ein Schriftband mit der Inschrift „ASAPHI / A. Matham Fecit ad vivum“ eingetragen; auf einem Stück Treibholz im rechten Vordergrund steht die Jahreszahl 1650. Zahlreiche Vögel fliegen am Himmel. Die beachtlichste Erweiterung der Vorlage besteht jedoch in der Belebung des Vordergrunds durch zwei Segelschiffe und zwei Beiboote. Links liegt mit eingeholten Segeln ein holländischer Dreimaster vor Anker, rechts manövriert ein Zweimaster in den Wellen. Rauchwolken zeugen bei diesem von Kanonenschüssen, die jedoch keine Kampfhandlung, sondern Signale an die Stadt sein müssen, wo zur Antwort aus dem oberen Wehrturm geschossen wird; Matham erwähnt im Tagebuch das Kanonenfeuer vom Schiff vor jedem neuen Anlegeplatz, den die Gelderlandt anläuft, vor Safi etwa am 24. Dezember 1640, als die fünfzehn Schüsse der Holländer allerdings nicht beantwortet werden.⁶¹⁷

Beide Schiffe sind mit hoher Präzision in Tusche gezeichnet und stechen so vor dem in raschen Linien entworfenen Wellengang und den Schraffuren, die im Hintergrund das Küstenprofil markieren, ins Auge. Die Detailgenauigkeit dieser Staffage geht soweit, dass auf dem linken Schiff sogar die Figuren der Mannschaft zu erkennen sind, die nach dem Festland blicken. Auffällig ist zudem die lateinische

⁶¹⁶ Fol. 75 v.

⁶¹⁷ Fol. 35 r.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Inschrift, da Matham die meisten übrigen Zeichnungen niederländisch beschriftete, sowie der Manierismus der Datierung auf dem Treibholz. Mit diesen repräsentativen Ausschmückungen scheint Matham die 1640 entstandene Zeichnung des *Atlas Blaeu-van der Heem* zehn Jahre später zur Vorlage für einen Kupferstich ausgearbeitet zu haben, der Safi analog zur Darstellung von Marrakesch als Anlaufplatz holländischer Handelsschiffe zeigt. Auch bei diesen Bildern scheint es Matham also über die Erfassung von Aussehen und Lage der Städte hinaus darum gegangen zu sein, diese als exotische Erstreckungspunkte der holländischen Handelsbeziehungen zu zeigen.

Albert Eckhout

„Dokumentarischer Exotismus“

Van Kessels Erdteile-Zyklus wurde wiederholt Albert Eckhouts Gemälde-Zyklus der Einwohner Holländisch-Brasiliens als Beleg eines „dokumentarischen Exotismus“ gegenübergestellt, demgegenüber die „exotische Bizarrerie“ von van Kessels Gemälden besonders deutlich ins Auge falle (Abb. 78-85).⁶¹⁸ Tatsächlich eignen sich Eckhouts Bilder kaum wegen ihrer vermeintlich authentischen Darstellung zum Vergleich mit van Kessels Zyklus, als vielmehr, da auch sie offenbar einem an der Ikonographie der Erdteile orientierten Modell zivilisatorischer Hierarchisierung folgen. Wie bei van Kessel erfährt diese Bildaussage eine von der Forschung bislang nur marginal beachtete Verschärfung durch die Verbindung der Darstellung fremder Menschen mit attributiven Tieren: Diese wurden von Eckhout nicht als Beispiele der brasilianischen Fauna hinzugefügt, sondern zur Charakterisierung der Figuren. Ihre Darstellung steht dabei teils in Widerspruch zu den in Quellen überlieferten Kenntnissen der holländischen Kolonisatoren.

Eckhouts Gemälde verursachten eine gewisse Irritation in der kunsthistorischen Forschung, da die Figuren scheinbar Porträtcharakter aufweisen, aber als typische Vertreter verschiedener Ethnien überindividuell zu verstehen sind. Noch Hugh Honour bezeichnete die Gemälde als „unblinking glimpses of the reality“,⁶¹⁹ die neuere Forschung geht hingegen durchgehend von einem ikonographisch konstruierten Modell von Zivilisationsstufen unter den Populationen Holländisch-Brasiliens aus.⁶²⁰ Viktoria Schmidt-Linsenhoff bezeichnete den paradoxen Status der acht Gemälde als „ethnographisches Typenporträt“; Denise Daum schloss sich dieser Terminologie an.⁶²¹

Eckhouts Bilder zeigen mit paarweise angeordneten Vertretern der Tapuya- und Tupi-Indianer, von Afrikanern sowie der mestizischen Mischbevölkerung die Ethnien, aus denen sich die Kolonialgesellschaft im Wesentlichen zusammensetzte, und werden durch Stilleben mit brasilianischen Pflanzen und Früchten sowie eine Tanzszene von Tapuya-Indianern vervollständigt. Die Darstellung der Einwohner als monumentale Ganzfiguren mit Porträtcharakter erweckt zunächst einen dokumentarischen Eindruck; tatsächlich entsteht jedoch das auf Stereotype frühneuzeitlicher Fremdheitsdiskurse rekurrierende Konstrukt einer kulturellen Abstufung; als Vergleichsmoment dient die Verteilung der Attribute in je analoger landschaftlicher Einfassung, wobei durch die Ausstattung der Männerfiguren mit Waffen und der Frauen mit Körben voller Nahrungsmittel nicht zuletzt Geschlechterrollen entworfen werden, die den europäischen entsprechen. Dem so entstehenden Überblick ist der europäische Betrachter als normstiftende Instanz hinzuzudenken. Im Gegensatz zur

⁶¹⁸ Diese Bezeichnungen gebrauchte Monika Kopplin in offensichtlicher Anlehnung an die Terminologie Ulla Krempels auf, vgl. KOPPLIN 1987, S. 318, KAT. AUSST. MÜNCHEN 1973, S. 7.

⁶¹⁹ HONOUR 1976, S. 83.

⁶²⁰ Vgl. BOOGAART 2002, SCHMIDT-LINSEHOFF 2003, PARKER-BRIENEN 2006, DAUM 2009.

⁶²¹ vgl. DAUM 2009, S. 106-118.

Ikongraphie der Erdteile, die mit der in Vorrangstellung positionierten Europa-Personifikation ein Identifikationspotential bietet, veranschaulicht Eckhouts Zyklus die Superiorität der europäischen Kolonialherren indirekt.

Zivilisatorische Hierarchisierung III

Den primitivsten Rang weist Eckhouts Zyklus dabei den Tapuya zu. Diese entsprechen als nackte, streitbare Kannibalen weitgehend dem Stereotyp der Amerika-Personifikationen: Die Figur des Mannes ist unbekleidet bis auf den Federschmuck im Haar und auf dem Rücken (Abb. 78). Sie trägt eine schlichte Bewaffnung aus Speißen und einer Keule. Das weibliche Pendant trägt einen um die Stirn geschnallten Korb, aus dem ein menschlicher Fuß und eine Kalebasse ragen, sowie eine abgeschlagene Menschenhand in der Rechten; ihr Schambereich und Gesäß sind von Blätterbüscheln bedeckt (Abb. 79). Im Hintergrund des Männerbildes wiederholt sich in der Ferne links der Tapuya-Tanz, hinter der Frau bewegt sich eine Gruppe von Indianern einen Hügel hinab. Die Identifikation der Ethnie mit einem gefährlichen Ausschnitt der brasilianischen Natur gewährleisteten Tierattribute: Zu Füßen des Mannes liegt eine tote Boa und sitzt eine Vogelspinne; zwischen den Füßen der Frau schlürft ein Hund Wasser aus einem Teich. Sowohl im geöffneten, blutbefleckten Maul der Schlange als auch im Maul des Hundes sind spitze Zähne zu sehen: „Wie das bedrohliche Gebiss der Schlange [...] betont der Hund [...] mit seinen scharfen Zähnen die ‚Wildheit‘ der Figur.“⁶²²

Der Bruch zwischen ‚Wildnis‘ und ‚Zivilisation‘ vollzieht sich in Eckhouts Zyklus innerhalb der Gruppe der Indianer.⁶²³ Im Gegensatz zu den Tapuya wird das Tupi-Paar nicht als Nomaden des Hinterlands, sondern integriert in den europäischen Plantagenbetrieb gezeigt. Dies verdeutlicht zunächst die landschaftliche Einfassung der Frauenfigur (Abb. 81), in der sich links zwischen Reihen von Plantagenbäumen eine Blickachse hin zu einem europäischen Herrenhaus öffnet. Die Frau selbst trägt ein weißes, um die Hüften geknotetes Tuch, balanciert einen Korb auf dem Kopf und hält im rechten Arm ein kleines Mädchen. Ihr männliches Pendant ist mit einem weißen Rock bekleidet, trägt Pfeile und Bogen und hat ein europäisches Messer in den Rock geklemmt, das zusammen mit einer Maniokwurzel im rechten Vordergrund auf seine Tätigkeit im Plantagenbetrieb schließen lässt (Abb. 80). Den Anschein der Akkulturation differenzieren allerdings die Tierattribute: Der Frau ist im rechten Vordergrund eine Kröte, dem Mann im linken eine Krabbe hinzugefügt. Beide Tiere müssen entsprechend den Tierattributen der Tapuya als Reminiszenz einer naturgebundenen, ‚unkultivierten‘ Lebensweise gewertet werden, die überdies in den Augen zeitgenössischer europäischer Betrachter negative Assoziationen hervorriefen.

Das afrikanische Paar nimmt als Vertreter einer nicht-indigenen Ethnie einen Sonderstatus im Zyklus ein (Abb. 82, 83). Die Gemälde zeigen beide Figuren in selbstsicheren Posen und ausgestattet mit

⁶²² DAUM 2009, S. 13.

⁶²³ Vgl. SCHMIDT-LINSENHOFF 2003, S. 293, DAUM 2009, S. 13.

Attributen, die auf eine bruchlose Verbindung zu ihren afrikanischen Heimatländern schließen lassen; so trägt die Frau einen nach afrikanischen Mustern gewebten Korb und der Mann einen entsprechenden Säbel. Darüber hinaus verweist zu Füßen des Mannes mit dem Elefanten-Stoßzahn ein aus der Erdteil-Ikonographie entlehntes Attribut implizit auf Afrika, während auf dem Bild der Afrikanerin Schiffe einen direkten Verweis auf die transatlantische Herkunft liefern; entsprechend scheinen auch die zu Füßen des Mannes verstreuten Muscheln auf den Seeweg hinzudeuten.

Der Afrikanerin ist ein Knabe zur Seite gestellt, auf dessen Haupt sie, offenbar die Mutter, die Hand gelegt hat. Das Kind hält in seiner linken Hand einen Papagei, mit der rechten einen Maiskolben auf der Schoßhöhe der Frau. Beide Attribute dürften als (obszöne) Anspielungen auf die stereotype Vorstellung der afrikanischen Fruchtbarkeit sowie der gesteigerten sexuellen Aktivität dunkelhäutiger Menschen zu verstehen sein; proto-rassistische Diffamierung geht hier also über in jene Vorstellung der Frauenfigur als Symbol der Erde (Fruchtbarkeit), die etwa in der Erotisierung der Personifikation auch Adriaen Collaerts Afrika-Allegorie kennzeichnet.⁶²⁴

Die besondere Paradoxie des afrikanischen Paares besteht jedoch in der selbstsicheren Erscheinung der Figuren, die keineswegs mit der Rolle der ausschließlich als Sklaven in die Neue Welt verschleppten Afrikaner übereinstimmen. Es muss allerdings offen bleiben, ob Eckhout auf die Darstellung der Afrikaner als Sklaven verzichtete und sie stattdessen zu heroischen, betont kräftigen Figuren stilisierte, um ein utopisches Bild der Kolonie als Zone ohne Sklaverei zu liefern, wie Schmidt-Linsenhoff andeutet, oder ob er gar eine implizite Kritik am Missbrauch der Afrikaner durch die Kolonialherren anstrebte, wie Daum vermutet.⁶²⁵

Mit dem Mestizenpaar ist schließlich eine ethnische Durchmischung angedeutet, in der die Dichotomie von ‚Wildheit‘ und ‚Zivilisation‘ unterlaufen wird. Dies wird deutlich an der Erotisierung der *Mameluka*, die als Tochter eines Europäers und einer Afrikanerin durch die Attribute eines Blumenkorbs, der Blumen im Haar und des europäischen Idealgewands zu einer Art südamerikanischer Flora stilisiert wird (Abb. 85). Eine als Nicht-Europäerin erkennbare Figur tritt also wie schon bei White mit Zügen antiker Allegorien auf. Zugleich entspricht die kokette Pose, mit der die Figur ihr tief ausgeschnittenes Kleid rafft, einer Ambivalenz der Flora-Ikonographie im 17. Jahrhundert zwischen Frühlingsgöttin und Patronin der Prostituierten, die bei Eckhouts Gemälde „zwischen der europäischen Idealschönheit einer allegorischen Gestalt und den Anspielungen auf ihre sexuelle Verfügbarkeit oszilliert.“⁶²⁶

⁶²⁴ Vgl. hierzu KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 404. Zur Gleichung des weibliche Körpers und der ‚Mutter‘ Erde gerade in der Ikonographie der Erdteile siehe auch FRÜBIS 2006.

⁶²⁵ SCHMIDT-LINSENHOFF 2003, S. 296f., DAUM 2009, S. 87. Denise Daums Interpretation erscheint jedoch fragwürdig, da das vom Kind vor den Schambereich der Mutter gehaltene Vögelchen in der Ikonographie der niederländischen Barock-Malerei meist als Zeichen freiwilliger sexueller Anpreisung zu verstehen ist. In diesem Sinne dürfte Eckhouts Gemälde die Afrikanerin stereotyp als promiskuitiv diffamieren.

⁶²⁶ DAUM 2009, S. 97.

Mit Flora-Darstellungen als ikonographischer Orientierungsmöglichkeit ist damit wie bei der Afrikanerin eine ambivalente Bedeutung der Fruchtbarkeit gegeben, die zugleich auf die Erde des Landes als auch auf die als Prostituierte denkbare Mamelukin selbst verweisen kann. Dies markieren die attributiv der Figur beigegebenen Meerschweinchen. Auch diesen Tieren kommt hier eine doppelte Bedeutung zu, da sie einerseits zu jenen südamerikanischen Naturalien zählten, die ab dem 16. Jahrhundert nach Europa importiert wurden und somit zunächst den Anschein einer Dokumentation der Fauna erwecken. Zugleich verweisen sie jedoch auf rasche sexuelle Reproduktion und damit nicht nur auf die Kolonie als ‚Gen-Pool‘, in dem auch die *Mameluka* gezeugt wurde, sondern auch auf deren eigene sexuelle Reproduktionsfähigkeit.⁶²⁷

Wageners Thierbuch

Eckhout malte die Bilder zwischen 1637 und 1644 für Johann Maurits von Nassau-Siegen, den Gouverneur der Kolonie. Es ist jedoch nicht geklärt, ob Eckhouts Gemäldezyklus als Ausstattung für Johann Maurits‘ brasilianischen Gouverneurspalast oder erst nach der Rückkehr Eckhouts in die Niederlande entstand.⁶²⁸ Flankiert wurde ihre Entstehung jedoch von einem Konvolut von Studien der brasilianischen Flora und Fauna in Öl und Kreide, die mehrheitlich Eckhout zugeschrieben werden und einige der Motive des Zyklus beinhalten, sowie dem *Thierbuch* des Zacharias Wagener.⁶²⁹

Wagener war als Angestellter der West-Indischen Kompanie von 1634 bis 1639 in der brasilianischen Kolonialverwaltung tätig; sein *Thierbuch* besteht aus 110 Blättern mit Aquarallen brasilianischer Pflanzen und Tiere sowie den Einwohnern der Kolonie, kolonialen Alltagsszenen und schließlich Architekturaufrißen und Landkarten, die der als Zeichner dilettierende Wagener überwiegend vor Ort angefertigt haben dürfte. Seine Intention ist im Vorwort des Büchleins verbürgt: Unzufrieden mit der mangelnden Bilddokumentation wollte der Schüler Joan Blaeus ein Werk verfassen, um seinen Landsleuten „auch etwas Verwunderliches aufzuweisen.“⁶³⁰

Überwiegend zeigen die Seiten je eine Darstellung mit handschriftlichem Titel und kleiner geschriebenem Kommentar; einige Blätter weisen jedoch auch bis zu elf Zeichnungen von Einzelobjekten auf. Die Darstellungsweise der Motive differiert dabei: Mehrheitlich sind die Tiere und Pflanzen vor neutralem Hintergrund gezeichnet, einige weisen jedoch durch Schattierungen Versuche eines Trompe-l’oeil-Charakters auf; eine dritte Gruppe zeigt die Objekte in Ausschnitten

⁶²⁷ PARKER BRIENEN 2007, S. 167, DAUM 2009, S. 100.

⁶²⁸ Die Gemälde dürften entweder als Bildwiederholung der Außenwelt in Johann Maurits‘ brasilianischem Palast Vrijburg konzipiert worden sein, wie Schmidt-Linsenhoff und Parker-Brienen vermuten (SCHMIDT-LINSENHOFF 2003, S. 289, PARKER-BRIENEN 2006, S. 171), oder erst nach dessen Rückkehr nach Holland entstanden sein, wie Daum annimmt (DAUM 2009, S. 23-25).

⁶²⁹ Zu den über 700 Studien siehe PARKER BRIENEN 2007. Zu Wageners Biographie, in der der Brasilien-Aufenthalt nur eine Episode bleiben sollte, siehe PFAFF 2001, bes. S. 25-32.

⁶³⁰ Zitiert nach PFAFF 2001, S. 29.

landschaftlicher Einbindung ohne Hintergrund. Die Seiten wurden zweifach nummeriert, wobei die von einem Bogen oberhalb verbundenen Zahlen auf Wagener selbst zurückgehen dürften.⁶³¹

Das *Thierbuch* bietet eine aufschlussreiche Quelle zu Eckhouts Gemälden, da es Kopien nach Eckhouts Figuren beinhaltet; diese müssen also bereits vor 1639 zumindest in Studienform vorgelegen haben.⁶³² Ein bedeutsamer Unterschied zwischen Wageners Aquarellen und Eckhouts Gemälden besteht allerdings in der Tatsache, dass diese im Vergleich zu jenen idealisiert erscheinen. So gleicht etwa Wageners Darstellung der Afrikanerin mit ihrem Kind der Eckhouts in Pose, Bekleidung und Schmuck der Figuren, die auch dieselben Attribute – Korb, Papagei und Maiskolben – tragen. Wagener gestaltete die Figuren jedoch mit erheblich herberen Gesichtszügen als Eckhout, die insbesondere bei der Physiognomie des Knaben überzeichnet wirken.⁶³³ Der Frau fügte Wagener mit dem Brandzeichen auf der Brust überdies ein Detail zu, das sie als Sklavin im Besitz von Johann Maurits markiert und das Eckhout auf seinem Gemälde beachtlicher Maßen wegließ.⁶³⁴

Darüber hinaus liefert das *Thierbuch* allerdings auch Hinweise auf die Tiere, die Eckhout den Figuren des Zyklus hinzufügte. Die Schlange, die erschlagen zu Füßen des Tapuya-Indianers liegt, variierte Wagener etwa – scheinbar nach einer beiden Bildern zugrundeliegenden Studie – als lebendes, um einen Baum gewundenes Exemplar am rechten Bildrand einer Seite, auf der er überdies rechts der oberen Seitenmitte eine grüne Schlange ohne landschaftliche Einfassung zeichnete (Abb. 86). Die parallelen, nach links gerichteten Bewegungen der Tiere scheinen einen basalen Vergleich von in Brasilien verbreiteten Schlangen zu gewähren. Die Figuren sind handschriftlich als „Cobra Verde“ bzw. „Cobra de veado“ bezeichnet; von links ragen jeweils die in kleinerer Schrift eingetragenen Kommentarzeilen an die Schlangen heran; am rechten oberen Rand divergieren die Seitenzahlen der verschiedenen Nummerierungen in hellerer Tusche.

Das Bild lässt gewisse Rückschlüsse auf Wageners Bildpraxis zu. Da Würgeschlangen das Maul nur zum Ergreifen der Beute aufreißen, muss sowohl Wageners als auch Eckhouts Darstellung auf ein totes Studienobjekt mit geöffnetem Maul zurückgegangen sein.⁶³⁵ Während Eckhouts Schlange

⁶³¹ Vgl. TEIXEIRA 1997, S. 13-15.

⁶³² Vgl. SCHMIDT-LINSEHOFF 2003, S. 296ff., PARKER BRIENEN 2007, S. 134ff. Parker Brienen weist zurecht auf die Schwierigkeiten hin, die Wageners Buch als Quelle zu Eckhouts Gemälde liefern; insbesondere die Ethnien der Kolonie habe Wagener mit „his own ideas and prejudices“ wahrgenommen (PARKER BRIENEN 2007, S. 135).

⁶³³ Damit ist ein grundlegendes Problem des *Thierbuchs* als Quelle angesprochen: Daum zufolge weise Wageners Bild eine „deutliche Tendenz zur rassistischen Überzeichnung“ auf, wohingegen Eckhout die Darstellung zur „Alternative zu der normativ gesetzten Schönheit der weißen Haut der EuropäerInnen“ idealisiere, DAUM 2009, S. 84.

⁶³⁴ Eckhouts Darstellung der Afrikaner ohne erkennbare Hinweise auf die Sklaverei motivierten die oben angedeuteten Interpretationsansätze, in seinen Gemälden eine kritische Stellung zur Sklaverei zu sehen, vgl. SCHMIDT-LINSEHOFF 2003, S. 298, DAUM 2009, S. 87f.

⁶³⁵ Marcgraf berichtet von mehreren Gelegenheiten, tote und lebendige, portugiesisch „Cobra de veado“ bezeichnete Schlangen zu studieren; in der *Historia Naturalis Brasiliae* wird auf die Genießbarkeit des Fleisches hingewiesen, jedoch nicht darauf, wer die Schlangen verzehrt: „Non sunt venati & caro illorum comeditur.“,

jedoch als erschlagen dargestellt wird, integrierte Wagener die Vorlage in einen Landschaftsausschnitt, wie um das natürliche Verhalten der Tiere zu dokumentieren, dessen Bild nun mit „gefletschten“ Zähnen keinen authentischen, jedoch für europäische Betrachter als aggressiv nachvollziehbaren Charakter macht.

Wagener umreißt im Kommentar zur „Cobra de veado“ kurz das Jagdverhalten der Schlange, um dann auf eine ‚ethnographische‘ Bemerkung zu kommen: „The Brazilians shoot arrows to kill them and then eat them. Our people sometimes dare to eat them, but out of bravado and curiosity rather than necessity“.⁶³⁶

Es bleibt zunächst unklar, welche indigene Ethnie Wagener mit „Brazilians“ meint. Die Kommentare zu den Tapuya und Tupi, die zu den ausführlichsten Texten des Buchs gehören, weisen zahlreiche Stereotype der frühneuzeitlichen Fremdwahrnehmung auf, wobei im Wesentlichen eine Dichotomie projiziert wird, die den Tapuya als nomadisierenden Teufelsanbetern einen Entwurf der Tupi als genügsame Naturglückliche gegenüberstellt. Auffällig ist dabei, dass Wagener die Bilder als Ausgangspunkt genommen haben muss: Seine Texte sind nach der paarweisen Abfolge, wie sie auch Eckhouts Gemälde aufweisen, gegliedert. So schreibt Wagener zum Bild der Tapuya-Frau über die Nahrungsgewohnheiten der Tapuya: „[They] cannot stay quietly in any place for a long time, but instead wander around the area back and forth looking for all kind of strange roots, large snakes and many wild birds to feed their starving bellies.“⁶³⁷

Der Hinweis auf den Verzehr von Würmeschlangen scheint sich also auf die Tapuya zu beziehen und trägt als abstoßendes Kuriosum zu deren Negativzeichnung bei, doch schreibt Wagener auch über die Ernährungsgewohnheit der Tupi: „They are happy with very little and are very easily satisfied with whatever they catch the night before.“⁶³⁸

Die Infernalität der Tapuya-Mahlzeiten könnte auf die Tupi gemünzt also ebenso gut als Zeichen für deren Bescheidenheit zu lesen sein. Dass Wagener bei der Bemerkung über den Verzehr der Schlangen tatsächlich Tupi im Sinn gehabt hat, geht schließlich zunächst aus seinen Bemerkungen über die Waffen der Indigenen hervor, denn die Tapuya gebrauchen ihm zufolge Speiße und Prügel, die Tupi hingegen hätten „great pleasure in good bows and arrows“, an jenen Waffen also, mit denen die Schlangen erlegt würden.⁶³⁹ Mehr noch deutet aber Wagens Bezeichnung der beiden Ethnien auf die Tupi hin, da er diese meist als „Brazilians“ benennt, die Tapuya hingegen als überwiegend „Tapuya“.⁶⁴⁰

MARCGRAF/PISO 1648, S. 239. Das eher an einen Wurm erinnernde Bild hat keine Ähnlichkeit mit der Darstellung von Eckhout und Wagener.

⁶³⁶ WAGENER 1997, S. 160.

⁶³⁷ WAGENER 1997, S. 169.

⁶³⁸ WAGENER 1997, S. 162.

⁶³⁹ WAGENER 1997, S. 162, 168.

⁶⁴⁰ Ebd.

Dass Eckhout die tote Schlange als Attribut des Tapuya-Mannes einsetzte, wiewohl er selbst ebenso wie Wagener die Jagd auf die Tiere sowie deren Verzehr durch die Tupi beobachtet haben dürfte, belegt seinen tendenziösen Gebrauch der Motive: Gerade die im geöffneten Maul sichtbaren, spitzen Zähne müssen über eine generell negative Konnotation des Tiers hinaus zum abstoßenden Eindruck des Tapuya-Mannes auf zeitgenössische europäische Betrachter beigetragen haben.

Dies ist umso beachtlicher, als Wagener im *Thierbuch* nicht die Würgeschlange, sondern die als „Cobra Verde“ bezeichnete Giftschlange in Zusammenhang mit den Tapuya bringt. Auf seine Beschreibung der generellen Ernährungsweise des Nomadenvolks folgt zunächst eine Beschreibung der Anthropophagie in der Ethnie, der zufolge die Tapuya ihre Toten verzehrten.⁶⁴¹ Eckhouts Gemälde verzerrt also mögliche Beobachtungen zum überkommenen Klischee: Wageners Ausführungen legen nahe, dass in der Kolonialgesellschaft das Wissen um eine spezielle, rituelle Form der Anthropophagie der Tapuya zirkuliert sein muss, bei der es sich um endokannibalistische Praktiken zu handeln schien. Eckhouts Gemälde gibt jedoch im Kontext des Zyklus die Menscheiteile, über die die Tapuya-Frau verfügt, als reguläre Nahrungsmittel aus.⁶⁴²

Wagener schließt an diese Ausführungen nun den Hinweis auf die grünen Giftschlangen an, die den Tapuya trotz ihres starken Gifts als Nahrungsmittel dienen. Laut Wagener hätten die portugiesischen Kolonisatoren in Brasilien Grund zur Annahme, dass das Gift der Schlangen sich beim Biss augenblicklich im gesamten Körper des Opfers ausbreite und sofort tödlich wirke. „However, the Tapuyans carry on [...] dividing the body up among them and happily eating without any inconvenience.“⁶⁴³

Anschließend kommt Wagener auf die Anthropophagie der Indianer in einer besonderen Form zurück: Totgeburten würden von den Müttern verzehrt. Damit ist nicht nur ein weiteres Indiz für den rituellen Stil der Tapuya-Anthropophagie gegeben; in der scheinbar etwas wahllosen Auflistung von Beobachtungen gerät der Verzehr von Giftschlangen zum besonderen Kuriosum in einer Parenthese. Die Anthropophagie amerikanischer Indigener war im europäischen Diskurs bereits als Stereotyp etabliert. Wagener verklammert nun zwei detaillierte Beschreibungen kannibalisitischer Praktiken mit einem unbekanntem Element: Der Verzehr von Giftschlangen gerät zwischen Varianten überkommener Vorstellungen zum bekräftigenden Zeichen der Alterität der Tapuya. Dies umso mehr, als an anderer Stelle des *Thierbuchs* europäische Positionen zur „Cobra Verde“ beschrieben werden: Nennt Wagener im Kommentar zur Tapuya-Frau Portugiesen als Kenner der Schlange und ihres Gifts, so beschreibt er im Kommentar zum Bild des Tiers das Verhalten der Portugiesen bei der Konfrontation als unnachvollziehbar: „When the Portuguese see one and have to pass by near one,

⁶⁴¹ Vgl. WAGENER 1997, S. 169.

⁶⁴² Vgl. BURKE 2010, S. 142f.

⁶⁴³ WAGENER 1997, S. 169. In der *Historia Naturalis Brasiliae* fehlt jeder Hinweis auf eine portugiesisch „Cobra Verde“ bezeichnete Schlange.

they cross themselves and spit on the ground three times; I have no idea why they do such a thing.“⁶⁴⁴

Offenkundig bedeutet jedoch das Verhalten der Portugiesen die Übertragung der Konfrontation mit der Giftschlange auf eine religiöse und abergläubische Ebene: Überantworten sich die Portugiesen durch das Kreuzzeichen der Obhut Gottes, so bedeutet das dreifache Spucken einen Bannversuch der Kreatur, in dem über die vermeintlich antidotische Wirkung des Sputums hinaus Abscheu gegenüber dem Widersacher zum Ausdruck kommt.⁶⁴⁵ Durch diese Übertragung von Bannvorstellungen auf das exotische Tier erhält die „Cobra Verde“ als Nahrungsmittel der Tapuya eine neue Qualität in Wageners Text: Die von Wagener als Teufelsanbeter charakterisierten Indianer verzehren von den Portugiesen mit Bannflüchen belegtes, niederes Getier.

Der Einsatz der Vogelspinne auf Eckhouts Bild des Tapuya-Mannes dürfte auf denselben Effekt abgezielt haben wie die Darstellung der Abgottschlange: Das Detail vermag Ekel zu erregen. Dass Vogelspinnen harmlose Kreaturen sind, muss Eckhout indes bewusst gewesen sein. Wagener, der im *Thierbuch* eigenständig eine Vogelspinne gezeichnet hat, kommentiert das Bild mit der Bemerkung, dass Vogelspinnen kein nennenswertes Gift erzeugten und man sie auflesen und herumtragen könne (Abb. 87). Sowohl Wagener als auch Eckhout scheinen dies mit ihren Studienobjekten auch getan zu haben; zumindest weist Wageners Spinne ebenso wie die von Eckhout, die auf eine Studienzeichnung zurückgeht, eine Glatze auf dem Abdomen auf. Die Tiere müssen also stark gereizt worden sein und darauf mit einem ausschließlich amerikanischen Vogelspinnen eigenen Abwehrmechanismus reagiert haben, bei dem die Chitinhärchen des Abdomen fortgeschleudert werden.⁶⁴⁶

Der Eindruck eines positiven Gegenstücks, den Eckhouts Darstellung der Tupi zu den Tapuya hervorruft, bleibt wegen der Tierattribute nicht ungebrochen. Die Kröte im rechten Vordergrund des Frauenbildes muss als Symbol für Trägheit und Sünde den Arbeitseinsatz der Indianerin im Plantagenbetrieb in den Augen europäischer Betrachter relativiert haben.⁶⁴⁷

Wagener kopierte Eckhouts Kröte im *Thierbuch* auf einer Seite mit Darstellungen von drei Eidechsen. Während Wageners Kommentar zu den Eidechsen ausführlich ausfällt und vornehmlich die angebliche Vorliebe der Tiere für das Blut gebärender Frauen beinhaltet, beschränken sich seine

⁶⁴⁴ WAGENER 1997, S. 160.

⁶⁴⁵ WAGENER 1997, S. 217, Anm. 293.

⁶⁴⁶ Die Spinnenbilder von Wagener und Eckhout entsprechen nicht dem Holzschnitt in der *Historia Naturalis Brasiliae*. Die dort in lateraler Aufsicht gezeigte Spinne weist über eine bemerkenswerte Verkürzung der Augen als Ornament hinaus ein vollständig mit Chitinhärchen bewachsenes Abdomen auf, vgl. MARCGRAF/PISO 1648, S. 248.

⁶⁴⁷ Vgl. DITTRICH/DITTRICH 2004, S. 160. Die Kröte erlebte als Gemäldemotiv um 1640 zudem einen Aufschwung in den Sottobosco-Stilleben, in denen sie in der Regel als Widersacher von die menschliche Seele symbolisierenden Schmetterlingen auftritt, vgl. SCHNEIDER 1999, S. 195-201.

Ausführungen über die Kröte auf nur einen Satz, demzufolge fette Kröten von fast unglaublicher Größe tagtäglich in der Kolonie zu sehen seien.⁶⁴⁸

Ausführlicher fallen hingegen Wageners Anmerkungen zu den insgesamt drei Bildern von Krabben im *Thierbuch* aus. Die entsprechend der älteren Nummerierung 27. Seite beinhaltet zwei Bilder von Krabben, von denen das obere, angesetzt unter der Seitenzahl am oberen Rand, Fragment geblieben ist. Wageners rechts der frontal dargestellten Krabbe und von deren linker Zange und vorderem Bein gerahmter Text gibt an, dass das Tier, das ihm als Modell gedient hätte, so übel gestunken habe, dass er die Zeichnung nicht habe vollenden können. Wie bei der Vogelspinne handelte es sich dabei also um ein Exemplar, das Wagener nicht nach einem Studienblatt kopiert, sondern nach dem Leben gezeichnet hat. Der Text zum zweiten, in Aufsicht in der rechten unteren Ecke eingetragenen Zeichnung führt aus, dass eine Vielzahl von Krabben in den schlammigen Gebieten der Kolonie lebe und unangenehm rieche; die Schwarzen und Brasilianer würden die Tiere verzehren.⁶⁴⁹

Diese Information beinhaltet ebenfalls Wageners Text auf Seite 25 der älteren Nummerierung, deren Bild zu den grandiosesten Kompositionen des *Thierbuchs* zählt (Abb. 88). Eine frontal den Blicken gegenübergestellte Krabbe füllt hier, rechts von der Seitenmitte versetzt, mit den ausgestreckten und unterschiedlich großen Zangen die gesamte Breite aus. Oberhalb und unterhalb flankiert Wageners annähernd zentrierte Schrift das Tier, wobei die erste Zeile des unteren Blocks teils von den nach innen geneigten, äußeren Beinsegmenten der Krabbe verdeckt wird. Laut Text handelt es sich um eine Darstellung in Lebensgröße.

Einmal mehr nähert sich Wagener der Charakterisierung der Kreatur durch einen Reaktionenvergleich der kolonialen Ethnien an, wobei der panischen Flucht vieler Europäer beim Erstkontakt eine geradezu komödiantische Komponente zukommt: „Yet those that have only been in Brazil for a short time, recently arrived from Europe, and who have not seen these repulsive animals before, cry out, scream and run as if [these animals] were the devil himself in person. And they tell everybody else, who then dismiss them with scorn and laughter.“⁶⁵⁰

Diese Passage ist umso beachtlicher, als den Krabben dabei wie den Schlangen eine wenn auch durch den Vergleich „as if“ entschärfte Teufelsrolle zukommt. Einmal mehr sind es allerdings auch Indigene, in diesem Fall Tupi, die das widrige Getier verzehren: „The Brazilians in particular know how to sieze them with great skill; and they then roast them a little and eat them with neither salt nor fat, enjoying them greatly and making much of it.“⁶⁵¹

⁶⁴⁸ WAGENER 1997, S. 158.

⁶⁴⁹ WAGENER 1997, S. 60.

⁶⁵⁰ WAGENER 1997, S. 56.

⁶⁵¹ WAGENER 1997, S. 56. Wagener scheint dieses Bild von einer Vorlage abgezeichnet zu haben, denn die Krabbe ist in der gleichen Ansicht auch in der *Historia Naturalis Brasiliae* zu sehen. Dort beschränkt sich der Text jedoch auf eine Beschreibung des Tiers und eine lapidare Anmerkung zur Genießbarkeit: „Carne sunt bona.“, vgl. MARCGRAF/PISO 1648, S. 184f.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Analog zum Verzehr der "Cobra Verde" durch die Tapuya wird damit indirekt die Alterität der Tupi durch einen Hinweis auf deren Ernährungsgewohnheiten untermauert. Eckhouts Krabbe, die auf dem Gemälde kompositorisch eine Gruppe von Tupi-Indianern im Hintergrund umfängt, ist in diesem Sinne zu verstehen.

Matham und Eckhout im Vergleich mit van Kessel

Selbst jene Bilder des Fremden, die durch die dokumentierte Augenzeugenschaft ihrer Schöpfer im 17. Jahrhundert den Anschein eines genauen Berichts erwecken, erweisen sich durch den Vergleich mit dem zugrundeliegenden Studienmaterial als intentionale Konstrukte: Matham tilgte für die prunkvollen Kupferstiche mit marokkanischen Stadtansichten die Hinweise auf die Abscheu gegenüber den muslimischen Einwohnern; während seines Aufenthalts vor Ort hatte der Künstler diese noch als so heftig empfunden, dass er sie sogar in den ansonsten pragmatischen und unpersönlichen Eintragungen seines Tagebuchs vermerkte. Anstatt die Marokkaner als die unliebsamen Gestalten zu diffamieren, als die er sie sah, verband er die vor Ort genommenen Studienzeichnungen zu einer Staffage Marrakeschs, in der die Figuren einen Überblick über ihre wirtschaftlichen und kulturellen Tätigkeiten abzugeben scheinen: Bauern mit Vieh, reich beladene Karawanen und Musiker tragen zu einem Bild bei, das die niederländischen Delegierten pompös zu integrieren vorgibt; Marokko erscheint als vielversprechender Handelspartner der Republik.

Kann hingegen bei Eckhouts Zyklus die bildnerische Absicht, ein zivilisatorisches Modell zu definieren, schon anhand der Figuren ikonographisch nachgewiesen werden, so zeigt sich, dass selbst in den nur als Beiwerk an den Rand gedrängten Tieren eine Verschärfung des Fremdbilds verschlüsselt wurde. Die Kröten, Krabben, Schlangen und Spinnen der landschaftlichen Einfassung mögen als exotische Kuriosa den Schauwert der Gemälde erhöht haben; den europäischen Blicken müssen sie darüber hinaus jedoch in ihrer Bedeutung von niederem Getier eingeleuchtet haben. Mindestens dem Zirkel der holländischen Kolonisatoren um Johann Maurits waren die Tiere jedoch auch als verstörendes Nahrungsmittel der Indigenen geläufig, das Assoziationen von Verderbnis und Teufelei hervorrief. Eckhout scheint diesen Symbolgehalt absichtsvoll in seine Kompositionen aufgenommen und durch die von eigenen Beobachtungen abweichenden Verbindungen verschärft zu haben, indem er etwa die Abgottschlange als Attribut dem Tapuya-Mann beigab, wiewohl derartige Schlangen als Nahrungsmittel der Tupi bekannt waren.

Als später Beitrag zu einer reichen Geschichte der flämischen Allegorie, die das Ambiente von Kunstkammern zur Verankerung transzendentaler Bildaussagen gebraucht, gibt van Kessels Erdteile-Zyklus im Gegensatz zu Mathams und Eckhouts Bildern gar nicht erst vor, Exotik in eigentlicher Form zu dokumentieren. Das Abzielen auf eine uneigentliche Aussage bleibt sogar im Rahmenformular gewahrt, das nur vorderhand durch die Parallele zu zeitgenössischen Kartenausschmückungen wissenschaftliche Exaktheit beansprucht: Die Abfolge der Stadtansichten und die Kette der Geschöpfe erweisen sich wie die zentralen Allegorien als Anwendungen modischer Gemäldegattungen. Ihr ikonographischer Gehalt besteht jedoch in der Einbindung mimetisch präziser Naturdarstellungen in einen abermals allegorischen Zusammenhang. Anders als bei Mathams und Eckhouts Bildern geht es bei van Kessels Zyklus also nicht darum, Wissen über Städte, Menschen und

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

Tiere zu produzieren, die in Europa weitgehend unbekannt waren, sondern eine Summe verfügbarer Kenntnisse zu repräsentieren und in einen neuen Bedeutungszusammenhang zu überführen. Vor Ort entstandene Bilder des Außereuropäischen können diesem ikonographischen Modell nicht als objektive Dokumentationen gegenübergestellt werden; bemerkenswert ist allerdings, dass die Assimilation durch die Sehgewohnheiten europäischer Künstler bereits auf die Objekte übergriff, als diese noch im Stadium kompositorischer Vorüberlegungen standen.

Abschließende Betrachtung: Ikonographische Nachfolge

Die Amboinsche Rariteitskammer

Das komplexe Bildprogramm von Jan van Kessels Erdteile-Zyklus scheint in der Malerei des 18. Jahrhunderts keine Nachfolge gefunden zu haben. Die in der Geschichte der Kunstkammern und Naturalienkabinette spät erschienenen Frontispize der *Amboinschen Rariteitskammer* und des *Thesaurus* von Albertus Seba verdeutlichen jedoch den Zusammenhang von Erdteil-Ikonographie und europäischer Sammlungskultur; mit dem Frontispiz des *Thesaurus* ist überdies ein Beispiel gegeben, das direkte Übereinstimmungen mit der Ikonographie von van Kessels Europa-Allegorie aufweist.

Das 1705 erschienene Inventar der *Amboinschen Rariteitskammer* liefert eine Beschreibung der Meerestiere, Mineralien und Gesteinsproben, die Georg Eberhard Rumpf als Inspektor der Vereinigten Ostindischen Kompanie der Niederlande zwischen 1653 und 1667 auf der Molukken-Insel Ambon gesammelt und ab 1670 ausgewertet hatte.⁶⁵² Das Frontispiz zeigt den Blick in eine symmetrisch angelegte Raumenfilade durch ein Bogenportal im Vordergrund (Abb. 89). Dieses wird links von einer Statue der Terra, rechts von einer des Poseidon flankiert, die summarisch das Sammlungsanliegen von Schätzen der Erde ebenso wie des Wassers, darüber hinaus aber die Gesamtheit der Natur symbolisieren. Im vorderen der beiden fluchtenden Räume sind Gelehrtenfiguren zur Betrachtung kleinteiliger Naturalien an einem zentralen Tisch versammelt; die Mischung ihrer teils antikisierenden, teils orientalischen Gewänder weist sie als symbolische Vertreter heidnisch-antiker Naturkunde aus. Der zweite Torbogen wird flankiert von zwei repräsentativen Kabinettschränken; ein dritter steht im hinteren Raum in der Mitte der Rückwand zwischen zwei Fenstern, deren Ausblick auf eine Berglandschaft links sowie eine Seelandschaft rechts nicht nur das Erd- und Wasserthema der römischen Gottheiten im Vordergrund wiederholt, sondern in Form eines davonfahrenden Schiffs auch auf die Rahmenbedingungen des Naturalienerwerbs, wenn nicht auf das Plus Ultra-Motto der europäischen Entdeckungen schlechthin hinzuweisen scheint.⁶⁵³

Von besonderer Bedeutung sind zwei Figuren im Vordergrund, die unter beträchtlichem Kraftaufwand weitere Exotika zu den Gelehrten schleppen bzw. im Überfluss fremdländischer Kuriositäten im Vordergrund kauern. Es sind „Repräsentanten fremder Erdteile, die als Lieferanten kuriose Dinge dem Museum dienen“, in ihrer Fremdheit auf stereotype Weise kenntlich gemacht durch dunkle Haut und die Minimalbekleidung von Lendenschurz bzw. um die Hüfte gebundenem

⁶⁵² HOPPE 2005, S. 254.

⁶⁵³ FELFE 2003, S. 237-240. Das ausfahrende Schiff bildete das Ikon des emblematischen Frontispizes zu Francis Bacons *Instauratio Magna*. Aleida Assmann interpretierte es in diesem Zusammenhang als doppelsinnigen Verweis auf die europäischen Übersee-Fahrten ebenso wie auf eine von der Last der Tradition befreite Experimentalphilosophie: Das Schiff sei „zentrale Metapher für das eigene Lebensprojekt, das darin besteht, die Wissenschaften aus der Bevormundung durch Texte zu lösen und auf die empirische Grundlage von Experiment und vorurteilsfreier Beobachtung zu stellen.“, ASSMANN 2011, S. 215.

Tuch.⁶⁵⁴ Eine ihnen zugeordnete, mit ihrem Dienst aber nicht vereinbare Kinderfigur scheint, im Zentrum des Vordergrundes mit den Objekten beschäftigt, den Genius loci der Herkunftsländer zu verkörpern.

So ergibt sich anstelle der porträthaften Einblicke in den Sammlungsraum, die den Typus des frühen Inventarfrontispizes ausgemacht hatten, die allegorische Einbindung des europäischen Sammlungswesens in die eigene Wissensgeschichte einerseits und die logistischen Rahmenhandlungen andererseits. Das Frontispiz der *Amboinschen Rariteitskammer* ist damit – als allegorisches Sammlungsbild – Jan van Kessels Münchner Erdteile-Zyklus vergleichbar, setzt dessen Darstellung einer unangefochtenen europäischen Vorherrschaft in der Welt jedoch eine ambivalente Formulierung des eurozentrischen Gedankens entgegen: In der Historisierung des europäischen Wissenserwerbs, die die antikisierend gekleideten Gelehrtenfiguren bedeuten, wird der zeitgenössische Erwerb naturkundlichen Wissens zwar auf dieselben antiken Autoritäten bezogen, wie sie van Kessel in Form der Plinius-Ausgabe der Europa-Allegorie sowie der Statuen von Aristoteles und Plinius der Afrika-Allegorie zitiert. Mit den ‚Orientalen‘ in ihrer Runde integriert das Frontispiz aber auch Vertreter eines außereuropäischen Kulturkreises in die überzeitliche Gelehrtenrepublik.

Erheblich härter als van Kessels Zyklus drückt das Frontispiz hingegen den europäischen Herrschaftsanspruch über die Bewohner der fernen Länder aus, in denen die Handelskompanien ihre Faktoreien gepflanzt hatten, indem es deren Vertretern eine sklavische Dienerposition zuweist: Die zu stereotypen ‚Wilden‘ stilisierten Figuren zeichnet im Gegensatz zu den Denkern der Hochkulturen nur ihre Körperkraft aus. Diese wird allerdings durch die Muskulatur auffällig in Szene gesetzt und in ihrer Funktionalität noch dadurch verdeutlicht, dass die Darstellung als Rückenakte die Figuren zu gesichtslosen Arbeitskräften anonymisiert. Van Kessels Afrika-Allegorie mag die ebenfalls nackte, dunkelhäutige und muskulöse Assistenzfigur durch die Ausstattung mit Weinglas und Tabakpfeife als Faulenzer diffamieren und damit implizit die Versklavung der schwarzafrikanischen Völker legitimieren. Das Frontispiz der *Amboinschen Rariteitskammer* scheint den Sklavendienst der Fremdvölker jedoch bereits als Selbstverständlichkeit in den logistischen Ablauf des Gütererwerbs einzubinden.

Tatsächlich spielte Sklaverei in der Handelsabwicklung der Ostindien-Kompanien eine im Vergleich zum Plantagenbetrieb in Amerika nur marginale Rolle; dennoch wurde sie auch in Ostasien praktiziert: „Die weltwirtschaftliche Einbindung vieler Regionen, an der die Ostindien-Kompanien maßgeblichen Anteil hatten, und die dadurch bedingte Steigerung des Arbeitskräftebedarfs

⁶⁵⁴ FELFE 2003, S. 239.

verstärkte bis zur Abolition im 19. Jahrhundert die Tendenz, unfreie Menschen als Waren anzusehen und auf Märkten feilzubieten.“⁶⁵⁵

Albert Sebas *Thesaurus*

Das Frontispiz des ersten, 1736 erschienenen Bands von Albert Sebas *Thesaurus* hat eine Allegorie der Industria zum Thema und weist in wesentlichen Punkten eine ähnliche Lösung des Zusammenhangs von Erdteil-Ikonographie und Sammlungswesen auf wie Jan van Kessels Münchner Zyklus (Abb. 90). Anders als Rumphius hatte Seba nicht selbst überseeische Kolonien bereist, sondern in Amsterdam eine umfangreiche Naturaliensammlung zusammengestellt. Die vier Bände der *Locupletissimi Rerum Naturalium Thesauri* beinhalten auf 446 Kupfertafeln die Darstellungen der Sammlungsobjekte.⁶⁵⁶

Im Zentrum des hochformatigen Kupferstichs sitzt Industria, die Personifikation des Fleißes, mit einem Buch in der linken Hand vor einem ihr als Attribut zugeordneten Bienenkorb. Ihr stehen rechts die von der Sonne bestrahlte Veritas und Chronos, der Gott der Zeit, als Ziel und Bedingung ihres Tuns zur Seite. Links führt eine Botin, deren geflügelte Kopfbedeckung sie in einer Merkur-Variation als Patronin des Handels zu erkennen gibt, die Personifikationen der Erdteile, die Gaben darreichen: Die bekrönte Europa erscheint mit einem Füllhorn, der mit Gold und Federn geschmückte, männliche Vertreter Amerikas mit einer runden Schachtel. Die von einem Turban bekrönte Asia sowie die männliche Personifikation Afrikas bleiben verdeckt. Im Vordergrund versinnbildlicht das Treiben von Putten das Anliegen des *Thesaurus*: Die Kinderfiguren sind damit beschäftigt, exotische Naturalien auszuwählen, die am vorderen Bildrand schautafelhaft aufgereiht, aber auch im tieferen Bildraum verstreut liegen. Dort werden die Objekte mit ihren Abbildungen konfrontiert: Neben einem Putto mit Büchern studiert ein weiterer ein Blatt mit Insektendarstellungen; Chronos verfügt über ein Blatt mit Reptilienbildern. Zwei Genien schweben schließlich vom Himmel, um Industria mit einem Ouroboros-Reif zu ehren, der ihr Werk als in sich geschlossen und vollendet ausweist.⁶⁵⁷

Der Hintergrund verweist auf die Rahmenbedingungen des Fernhandels: Neben Wolken, die von der Figurengruppe von Veritas und Chronos ausgehen, öffnet sich ein Ausblick auf das Meer, auf dem Schiffe unter holländischer Flagge ausfahren; auch hier begegnet also das Aufbruchsmotiv der ausfahrenden Schiffe. Links trennt eine Palme hinter den Erdteil-Personifikationen die Szene vom Hintergrund, rechts hingegen schließt Monumentalarchitektur mit korinthischen Säulen und Pilastern das Bild ab.

⁶⁵⁵ NAGEL 2007, S. 17.

⁶⁵⁶ Zu Entstehungsgeschichte, Aufbau und Ästhetik des *Thesaurus* siehe MÜSCH 2011.

⁶⁵⁷ Zur Deutung der Allegorie vgl. MÜSCH 2011, S. 19; Irmgard Müsch übersieht allerdings die Europa-Figur unter den Erdteilen: „Europa ist nicht vertreten. Dies verdeutlicht, dass Naturalien aus Übersee [...] im Zentrum des Interesses standen.“

Dieses Bild harmonisiert die wissenschaftliche Auswertung von exotischen Naturalien und die dienende Rolle der fremdländischen Figuren. Den Erdteil-Personifikationen kommt dabei eine erheblich weniger degradierte Position zu als den Dienern auf dem Frontispiz der *Amboinschen Rariteitkammer*; da Asien, Afrika und Amerika ihre Gaben im Verbund mit Europa überreichen, ist die Allegorie insgesamt auch weniger auf die europäische Vorherrschaft zentriert. Diese wird indirekt durch die architektonische Markierung europäischer Identität angedeutet.

Indem dieses Frontispiz die Herstellung eines Bildbands mit zoologischen Darstellungen in den Mittelpunkt einer Industria-Allegorie rückt, weist es der Betrachtung von Bildern exotischer Fauna denselben hohen Rang für die europäische Gelehrsamkeit zu wie Jan van Kessels Münchner Zyklus; die Bildargumentation verläuft anhand derselben Motive. Die Übereinstimmung wird deutlich an der Betrachtung eines Blatts mit Insektendarstellungen durch den mittleren Putto, die in der Präsentation des Insekten-Gemäldes auf Jan van Kessels Europa-Allegorie ein Pendant findet. Beide Darstellungen bekräftigen die Exaktheit der Bilder durch die Gegenüberstellung mit Modellen, die als lebende Insekten und Reptilien bzw. Muschelschalen im Vordergrund verteilt sind. Auch die Verallgemeinerung, mit der Jan van Kessel das Insektenbild als Nukleus universellen Wissens erscheinen lässt, ist auf dem Frontispiz zumindest ansatzweise übernommen, da es die Personifikationen Asiens, Afrikas und Amerikas, die als Vertreter ihrer Kontinente insgesamt zu verstehen sind, auf ähnliche Weise in das durch die klassische Architektur gekennzeichnete Hoheitsgebiet Europas überführt, wie es van Kessel durch die Einbindung der einzelnen Allegorien in europäische Bauformen tat.

Der allegorische Gehalt der Frontispize konnte durch die Porträts der Autoren der Bücher konkretisiert werden.⁶⁵⁸ So thematisiert das Bildnis Sebas, das wie das Frontispiz im ersten *Thesaurus*-Band erschien, die Transformation der Sammlung zum Bildinventar (Abb. 91). Indem Seba als leitende Instanz vorgestellt wird, kommt ihm die gleiche Autoritätsbedeutung zu wie van Kessels Gelehrtenfigur. Seba sitzt an einem Tisch, auf dem neben weiteren Naturalien Bücher aufgestellt sind, dahinter steht ein Regal voll Präparaten in Gläsern. Das Bild inszeniert den Sammler in mondänem Ambiente. Seba sitzt aufrecht; er trägt einen locker fallenden Mantel sowie eine Alonge-Perücke, sein Blick fixiert den Betrachter, wobei das angedeutete Schmunzeln und die leicht gerunzelte Stirn den Mann reifen Alters als selbstbewussten Denker erscheinen lassen. Als Würdeformeln trennen eine Vorhangdraperie und eine Säule den Vordergrund vom Hintergrund.

⁶⁵⁸ Analog zum Aufbau des *Thesaurus* folgt auch in der *Amboinschen Rariteitkammer* das Autorenporträt auf das Frontispiz; es zeigt den erblindeten Rumphius in einer karg eingerichteten Kammer bei der Auswertung von Naturobjekten, die er mit beiden Händen betastet. Das gleiche Verhältnis zwischen allegorischem Frontispiz und konkreter Darstellung von naturkundlicher Praxis ließe sich an weiteren Beispielen aufzeigen; hier sei nur verwiesen auf das Frontispiz zur zweiten Auflage von Maria Sibylla Merians *Metamorphosis Insectorum Surinamensium* und das dazugehörige Porträt von Jakob Houbraken, vgl. KAT. AUSST. FRANKFURT A.M. 1997, S. 152, Nr. 87.

Der Bezug auf die Entstehung des Thesaurus entsteht durch die eleganten Gesten, mit denen Seba einerseits auf das Tischchen vor sich weist, andererseits ein Schlangenpräparat in einem Glas - offenbar ein Teil der Sammlung im Hintergrund - zum Betrachter hinhält. Sebas Hände rahmen dabei das Tischchen ein, auf dem wie auf dem Frontispiz echte Naturalien zwei Blättern mit Zeichnungen sowie den druckgraphischen Darstellungen im aufgeschlagenen Buch gegenübergestellt sind: „In diesem stillebenartigen Arrangement ist der Entstehungsprozess des Thesaurus von der Naturalie aus der Sammlung über die Zeichnung zum Druckwerk vorgeführt.“⁶⁵⁹

Mit Sebas Frontispiz wurde also noch einmal, annähernd vierzig Jahre nach der Entstehung von van Kessels Erdteile-Zyklus, ein streumusterhaftes Bild von Insekten zum Konzentrat der Naturerkenntnis erhoben und in diesem Sinne durch die Versammlung von Personifikationen aller Erdteile bestärkt. Der Zusammenhang zwischen diesem Bild und van Kessels Europa-Allegorie geht über dieses zentrale Motiv hinaus, da auch das Frontispiz den Auftakt zu einer umfangreichen Abfolge von Tierdarstellungen bildet. Es kommt somit einer Handlungsanweisung an den Betrachter des *Thesaurus* gleich, die aufweist, in welchem Sinne das Folgende aufzufassen sei. Das Porträt Sebas als souveräner Sammler und Naturforscher korrespondiert überdies mit der Gelehrtenfigur der Europa-Allegorie: Der Sammler erscheint als Gelehrter und ordnende Instanz, durch deren Behandlung der Objekte dem Betrachter eine Ordnung der Bestände dargelegt wird.

Michael Bernhard Valentinis *Museum Museorum*

Dem ungebrochenen Enthusiasmus, mit dem Sebas Bildprogramm die Möglichkeit vorführt, Naturalien der gesamten Welt zu sammeln, zu ordnen und in einer Abfolge zu präsentieren, begegnen jedoch bereits im frühen 18. Jahrhundert Gegenentwürfe, die Zweifel an diesem Modell aufzeigen. So folgt das Frontispiz des 1704 von dem hessischen Hofarzt Michael Bernhard Valentinis veröffentlichten *Museum Museorum* der Bildtradition von Einblicken in ideale Sammlungsräume, die hier jedoch zu einzelnen Bildfeldern abstrahiert werden (Abb. 92). Das Bild zeigt eine zentrale hochrechteckige Kartusche mit der Inschrift „Valentini/NATUR= / und / MATERIALIEN / Kammer / Auch / Ost-Indianische / Send = Schreiben / und / Rapporten“. Diese wird in drei horizontalen Registern von durch Linien getrennten Bildern umgeben, die Ausschnitte aus Sammlungsräumen zeigen, ohne sich jedoch zu einem geschlossenen Bildraum zu fügen. Die meisten Motive entstammen dabei dem Frontispiz zum *Museum Wormianum*, das im *Museum Museorum* vielfach als Beleg für die Ausführungen dient. So besteht das obere Register des Frontispizes aus dem Deckengebälk der Vorlage, von dem auch mehrheitlich dieselben Objekte herabhängen, so der Schildkrötenpanzer, der dürre Hai und der ausgestopfte Eisbär. Mit dem Kanu ist auch der Bereich von Ethnographika in der Naturaliensammlung vertreten. Links und rechts flankieren der Balg eines

⁶⁵⁹ MÜSCH 2011, S. 14.

Paradiesvogels sowie ein Walungeheuer vor Rückwänden die Kartusche. Die Formatierung dieser Objekte auf eine Größe führt zu einer Irritation, die durch die Verteilung von Insektendarstellungen am oberen Rand dieses Registers gesteigert wird, da diese – eine Fliege, zwei Schmetterlinge und eine Spinne – im Vergleich zu Vogel und Wal riesig erscheinen; beinahe scheint es, als habe der Kupferstecher auf den Trompe-l'oeil- Effekt zeitgenössischer Stilleben abgezielt, auf denen Fliegen auf dem Gemälde selbst zu sitzen scheinen.

Analog zur Flankierung der Kartusche ist auch das untere Register in drei Sparten aufgeteilt, wobei links und rechts ausschnitthafte Einblicke in Sammlungsregale voll beschrifteter Kästchen zu sehen sind. Das mittlere Bild beinhaltet wie Sebas Frontispiz eine Allegorie des Handels: Inmitten von Fässern und beschrifteten Säcken sowie weiteren, in Regalen der Rückwand verstauten und beschrifteten Kästchen steht Merkur, der in der rechten Hand den Äskulapstab und in der linken ein Sendschreiben trägt, das mit „Ost-Indien“ beschriftet ist.⁶⁶⁰

So scheint die flächendeckende Darstellung der vielfältigen Naturobjekte auch bei Valentini zunächst die Gesamtheit der Natur zu repräsentieren; die Sprengung der formalen Vorlage von Worm, infolgeder die Objekte auch ihren vereinheitlichenden Bezug verlieren, deutet jedoch darauf hin, dass dieses Unterfangen nurmehr in exemplarischen Ausschnitten verwirklicht wird. Der unentwegte Handel mit den fernen Teilen der Erde verunmöglicht bereits die Auswertung der einzelnen Objekte: Die Waren unter Merkurs Obhut konnten noch nicht einmal ausgepackt und gesichtet werden; die unendliche Vielfalt der neuen Objekte sprengt die alten Sammlungsformen. In scharfem Kontrast zu Sturms gleichzeitiger Raritäten- und Naturalienkammer verfolgt Valentini denn auch nicht länger die Möglichkeit, eine Sammlung als Abbild der Welt zu entwerfen; seine Auflistung von Objekten ist prinzipiell auf schrankenlose Fortsetzung angelegt.⁶⁶¹

Die Auflösung der Kunstkammern und die Überführung der Bestände in spezialisierte Sammlungen brachten im Verlauf des 18. Jahrhunderts den sinnstiftenden Zusammenhang zwischen der Disposition der Objekte und ihrer Überhöhung in Allegorien wie Jan van Kessels Erdteil-Zyklus zum Erlöschen. Ohne die Folie des Sammlungswesens des 17. Jahrhunderts ist das ikonographische Zusammenspiel der von van Kessel angewandten Bildgattungen um sein Fundament gebracht, da Erdteil-Allegorie, Tierstilleben, Sottobosco, Paradieslandschaft und ihre Ableitungen gleichermaßen auf dem Versuch basieren, das frenetisch errungene Wissen über Natur und Kultur der gesamten Welt Ordnungen einzugliedern; in einem dynamischen Prozess bedienten sich Künstler des Barock dieser Ordnungsversuche, um sie in innovativen Bildformen für sinnbildliche Aussagen anwendbar zu machen. Van Kessels Münchner Bildensemble stellt einen Höhepunkt dieser Entwicklung dar. Mit

⁶⁶⁰ Vgl. VAN GELDER 1992, S. 27.

⁶⁶¹ Vgl. BECKER 1996, S. 40-43.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

dem Erliegen des universellen Sammlungsmodells war jedoch auch die Möglichkeit aufgehoben, eine Ordnung der Dinge durch die Malerei zu formulieren.

Literaturverzeichnis

ACHILLES 1981: Katrin Achilles: Indianer auf der Jagd. Der neue Kontinent in den ‚Venationes‘ des Johannes Stradanus. In: Karl-Heinz Kohl (Hrg.): Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas. Berlin 1981.

ALBERT 1997: Mechthild Albert: Bestiarien und Emblemik: Aspekte einer Säkularisierung. In: Gisela Febel/Georg Maag (Hrg.): Bestiarien im Spannungsfeld zwischen Mittelalter und Moderne. Tübingen 1997, S. 91-104.

ALDROVANDI 1623: Ulyssis Aldrovandi Philosophi ac Medici Bononiensis Historiam Naturalem in Gymnasio ibidem olim profitentis De Reliquis Animalibus Exanguibus, utpote de Mollibus, Crustaceis, Testaceis et Zoophytis Libri Quator post mortem eius editi. Hrg. von Bartholomaeus Ambrosinus. Bologna 1623.

ALDROVANDI 1637: De quadrupedibus digitatis viviparis libri tres. Hrg. von Bartholomaeus Ambrosinus. Bologna 1637.

ALDROVANDI 1640: Ulyssis Aldrovandi Patricii Bononiensis Serpentum et Draconum Libri Duo. Hrg. von Bartholomaeus Ambrosinus. Bologna 1640.

ALDROVANDI 1642: Ulyssis Aldrovandi Patricii Bononiensis Monstrorum Historia. Hrg. von Marco Antonio Bernia. Bologna 1642.

ALDROVANDI 1643: Ulyssis Aldrovandi Philosophi ac Medici Bononiensis Historiam Naturalem in Gymnasio ibidem olim profitentis De Reliquis Animalibus Exanguibus, utpote de Mollibus, Crustaceis, Testaceis et Zoophytis Libri Quator post mortem eius editi. Hrg. von Bartholomaeus Ambrosinus. Bologna 1643.

ALFTER 1986: Dieter Alfter: Die Geschichte des Augsburger Kunstschranks. Schwäbische Geschichtsquellen und Forschungen 15. Augsburg 1986.

ALPERS 1983: Svetlana Alpers: Art of describing. Dutch art in the 17th century. Chicago 1983.

ANDREAE 1972: Johann Valentin Andreae: Christianopolis. 1619. Originaltext und Übertragung nach David Samuel Georgi, 1741. Hrg. von Richard von Dülmen. Stuttgart 1972.

ASEMISSEN/SCHWEIKHART 1994: Hermann-Ulrich Asemissen/Gunter Schweikhart: Malerei als Thema der Malerei. Berlin 1994.

ASSMANN 2011: Aleida Assmann: Schwelle zwischen alter und neuer Welt. Francis Bacons Frontispiz zur „Instauratio Magna“. In: MARKSCHIES/REICHLE/BRÜNING/DEUFLHARD 2011, S. 213-219.

BAADJ 2013: Nadia Sera Baadj: A world of materials in a cabinet without drawers. Reframing Jan van Kessel's "The four parts of the world". In: Nederlands kunsthistorisch jaarboek 62.2012, S.202-237.

BAADJ 2016: Nadia Sera Baadj: Jan van Kessel I (1626-1679). Crafting a natural history of art in early modern Antwerp. London/Turnhout 2016.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

BALIS 1981: Hippopotamus Rubenii. Een hoofdstukje uit de geschiedenis van de zoölogie. S. 127-142.
In: Feestbundel bij de opening van het kolveniershof en het Rubenianum. Antwerpen 1981.

BALIS 1986: Arnout Balis: Hunting Scenes. Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Bd. 18,2. London 1986.

BALZAMO/KAISER 2006: Elena Balzamo/Reinhard Kaiser: Olaus Magnus. Die Wunder des Nordens. Frankfurt am Main 2006.

BARONI VANNUCCI 1997: Jan van der Straet detto Giovanni Stradano. Flandrus pictor et inventor. Mailand 1997.

BECKER 1996: Christoph Becker: Vom Raritäten-Kabinett zur Sammlung als Institution. Sammeln und Ordnen im Zeitalter der Aufklärung. Egelsbach 1996.

BERKEL 1992: K. van Berkel: Citaten uit het boek der natuur. Zeventiende-eeuwse Nederlandse naturalienkabinetten en de ontwikkeling van de natuurwetenschap. In: KAT. AUSST. AMSTERDAM 1992, S. 169-171.

BESSLER 2003: Gabriele Beßler: Wunderkammern einst und heute – die Welt im Raum. Konzeptuelle Ansätze für museale Kunstkammer-Inszenierungen. In: Gert-Dieter Ulferts/Thomas Föhl (Hrg.): Von der Kunstkammer zum Neuen Museum. 300 Jahre Sammlung und Museen in Weimar. Kolloquium zu Ehren von Rolf Bothe. Weimar 2003.

BODENHEIMER 1928: F.S. Bodenheimer: Materialien zur Geschichte der Entomologie bis Linné. Berlin 1928.

BÖHME/BÖHME 2004: Gernot Böhme/Hartmut Böhme: Feuer, Wasser, Erde, Luft. Eine Kulturgeschichte der Elemente. München 2004.

BOOGAART 2002: Ernst van den Boogaart: The population of the Brazilian Plantation Colony depicted by Albert Eckhout. In: KAT. AUSST. KOPENHAGEN 2002, S. 115-130.

BOOGAART 2003: Ernst van den Boogaart: Civil and corrupt Asia. image and text in the Itinerario and the Icones of Jan Huygen van Linschoten. Chicago 2003.

BRASSAT 2001: Tragik, versteckte Kompositionskunst und Katharsis im Werk von Peter Paul Rubens. In: HEINEN/THIELEMANN 2001, S. 41-69.

BRAUNGART 1989: Wolfgang Braungart: Die Kunst der Utopie. Vom Späthumanismus zur frühen Aufklärung. Stuttgart 1989.

BRAUN/HOGENBERG 2011: Georg Braun/Frans Hogenberg: Cities of the World. Complete Edition of the Colour Plates. 1572-1617. 363 Engravings revolutionize the view of the world. Hrg. von Stephan Füssel. Köln 2011 (2008).

BREDEKAMP 2007: Horst Bredekamp: Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte. Berlin 2007 (1993).

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

BREDEKAMP/SCHNEIDER/DÜNKEL 2008: Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder. Berlin 2008.

BRUYN 1988: Jean-Pierre de Bruyn: Erasmus II Quellinus. 1607 - 1678 ; de schilderijen met catalogue raisonné. Freren 1989.

BURKE 2010: Peter Burke: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin 2010 (2001).

BUSSMANN/WERNER 2004: Klaus Bußmann/Elke Anna Werner (Hrg.): Europa im 17. Jahrhundert. Ein politischer Mythos und seine Bilder. Stuttgart 2004.

BÜTTNER 2004: Nils Büttner: „Herr Pietro Paolo Rubens, Ritter.“ Anmerkungen zur Biographie. In: KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 13-27.

BÜTTNER 2000: Nils Büttner: Die Erfindung der Landschaft. Kosmographie und Landschaftskunst im Zeitalter Bruegels. Göttingen 2000.

BÜTTNER 2006: Nils Büttner: Herr P.P. Rubens. Von der Kunst, berühmt zu werden. Göttingen 2006.

BÜTTNER 2007: Nils Büttner: Rubens. München 2007.

BUYSSCHAERT 1985: Anne-Caroline Buyschaert: Roelant Savery als Tiermaler. In: KAT. AUSST. KÖLN/UTRECHT 1985, S. 51-54.

CAMERARIUS 1986: Joachim Camerarius: Symbola et Emblemata (Nürnberg 1590-1604). Zwei Bände, Graz 1986.

CAMPANELLA 2008: Tommaso Campanella: Sonnenstaat. In: HEINISCH 2008a, S. 111-169.

CHAPLIN 2007: Joyce E. Chaplin: Roanoke ‚Counterfeited according to the truth. In: KAT. AUSST. LONDON 2007, S. 51-64.

CLARKE 1986: T.H. Clarke: The Rhinoceros from Dürer to Stubbs. 1515 – 1799. London/New York 1986.

DACKERMANN 2011: Susan Dackermann: Dürer's Indexical Fantasy: The Rhinoceros and Printmaking. In: KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 164-171.

DACOSTA KAUFMANN 1993: The Mastery of Nature. Aspects of arts, science, and humanism in the Renaissance. Princeton 1993.

DASTON 1994: Neugierde als Empfindung und Epistemologie in der frühmodernen Wissenschaft. In: GROTE 1994, S. 35-59.

DASTON 2002: Die Lust an der Neugier in der frühneuzeitlichen Wissenschaft. In: Klaus Krüger (Hrg.): Curiositas. Welterfahrung und ästhetische Neugierde in Mittelalter und Früher Neuzeit. Göttingen 2002, S. 147-176.

DASTON/PARK 2002: Lorraine Daston/Katherine Park: Wunder und die Ordnung der Natur. 1150-1750. Berlin 2002.

DAUM 2009: Denise Daum: Albert Eckhouts ‚gemalte Kolonie‘. Bild- und Wissensproduktion über Niederländisch-Brasilien um 1640. Marburg 2009.

DE BIE 1662: Cornelis de Bie: Het Gulden Cabinet vande edele vry Schilder-Const Ontsloten door den lanck gheweenschtenVreede tusschen de twee machtighe Croonen van Spaignien en Vrancryck, Waer-inne begrepen is den onstersselijcken loff vande vermaerste Constminnende Gheesten ende Schilders van dese Eeuw, hier inne meest naer het leven af-gebeldt, verciert met veel vermakelijcke Rijmen ende Spreucken. Door Cornelis de Bie Notaris binnen Lyen. Leiden 1662.

DE BRY 1592: Theodor de Bry (Hrsg.): Hans Staden. Brasilia. Dritte Buch Americae, Darinn Brasilia durch Johann Staden auß eigener Erfahrung in Teutsch beschrieben. Frankfurt am Main 1592.

DE BRY 1990: America De Bry. 1590-1634. Amerika oder die Neue Welt. Die ‚Entdeckung‘ eines Kontinents in 346 Kupferstichen. Bearbeitet und herausgegeben von Gereon Sieverich. Berlin/New York 1990.

DENUCE 1932: Jean Denuce: De Antwerpsche „konstkamers“. Inventarissen van kunstverzamelingen te Antwerpen in de 16e en 17e eeuwen. Bronnen voor de geschiedenis van de Vlaamsche Kunst 2. ´s Gravenhage 1932.

DIELS/LESBERG 2005: Ann Diels/Marjolein Leesberg (Hrsg.): The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. The Collaert Dynasty Vol. 6. Ouderkerk aan den IJssel 2005.

DILG 1994: Peter Dilg: Apotheker als Sammler. In: GROTE 1994, S. 453-474.

DITTRICH/DITTRICH 2004: Sigrid Dittrich/Lothar Dittrich: Lexikon der Tiersymbole. Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. bis 17. Jahrhunderts. Petersburg 2004.

EBERT-SCHIFFERER 1998: Sybille Ebert-Schifferer: Die Geschichte des Stillebens. München 1998.

ENENKEL 2007: Karl A.E. Enenkel (Hrg.): Early Modern Zoology. The construction of animals in science, literature and the visual arts. Leiden 2007.

ENNENBACH 1983: Wilhelm Ennenbach: Leonhard Chrsitoph Sturm – Professor für Mathematik und Architektur an der Universität Frankfurt (Oder) 1702 – 1711 – als Museologe. In: Haase, Günther (Hrg.): Die Oder-Universität Frankfurt. Beiträge zu ihrer Geschichte. Weimar 1983, S. 257-260.

ERTZ 1979: Klaus Ertz: Jan Brueghel der Ältere. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Köln 1979.

ERTZ 1984: Klaus Ertz: Jan Breughel der Jüngere. Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1984.

ERTZ 2012: Klaus Ertz: Jan van Kessel der Ältere, 1626 – 1679. Jan van Kessel der Jüngere, 1654 – 1708. Jan van Kessel der Andere, ca. 1620 – ca. 1661. Kritische Kataloge der Gemälde. Lingen 2012.

EVANS/MARR 2006: Robert John Weston Evans/Alexander Marr (Hrg.): Curiosity and wonder from the Renaissance to the Enlightenment. Aldershot 2006.

FAUST 1998: Ingrid Faust: Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800. Band 1: Wirbellose, Reptilien, Fische. Stuttgart 1998.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

FAUST 2003: Ingrid Faust: Zoologische Einblattdrucke und Flugblätter vor 1800. Band 5: Nashörner, Tapire, Pferdeartige. Sammelblätter, Monster, Generalregister zu Band I – V. Stuttgart 2003.

FAUST 2002: Ingrid Faust: Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800. Band 4: Wale, Sirenen, Elephanten. Stuttgart 2002.

FELFE 2003a: Robert Felfe: Naturgeschichte als kunstvolle Synthese. Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer. Berlin 2003.

FELFE 2003b: Robert Felfe: Umgebender Raum – Schauraum. Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume. In: Herbert Schramm/Ludger Schwarte (Hrg.): *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*. Berlin 2003, S. 226-264.

FELFE 2013: Robert Felfe: Dynamiken von Sammlungskultur im 17. Jahrhundert. Instabile Ensembles, fürstliches Mäzenatentum und die Ambitionen der Experten. In: Gudrun Swoboda (Hrg.): *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Band 2: Europäische Museumskulturen um 1800*. Wien 2013, S. 336-357.

FEUERSTEIN-HERZ 2007: Petra Feuerstein-Herz: Kette, Skala, Stufenleiter – Der große Aufzug der Natur. In: *Kat. Ausst. „Die große Kette der Dinge.“ Ordnungen in der Naturgeschichte der Frühen Neuzeit*. Hrg. von Petra Feuerstein-Herz. Wiesbaden 2007, S. 15-91.

FINDLEN 1994: Paula Findlen: *Possessing Nature. Museums, collecting, and scientific culture in early modern Italy*. Berkeley 1994.

FISCHEL 2008: Angela Fischel: Zeichnung und Naturbeobachtung. Naturgeschichte um 1600 am Beispiel von Aldrovandis Bildern. In: BREDEKAMP/SCHNEIDER/DÜNKEL 2008, S. 212-223.

FISCHEL 2009: Angela Fischel: *Natur im Bild. Zeichnung und Naturerkenntnis bei Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi*. Berlin 2009.

FREEDBERG 2002: David Freedberg: *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, And the Beginning of Modern Natural History*. Chicago/London 2002.

FREEDMAN 1999: Luba Freedman: Titian's Jacopo da Strada. A portrait of an 'antiquario'. In: *Renaissance Studies* 13. Oxford 1999, S. 15-39.

FRÜBIS 1995: Hildegard Frübis: *Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert*. Berlin 1995.

FULLER 2002: Errol Fuller: *Dodo. A Brief History*. New York 2002.

FÜSSEL 2011: Stephan Füssel: *Natura Sola Magistra – The Evolution of City Iconography in the Early Modern Era*. In: BRAUN/HOGENBERG 2011, S. 8-44.

GAUDIO 2008: Michael Gaudio: *Engraving the Savage. The New World and Techniques of Civilization*. Minnesota 2008.

GEORGE 1985: Wilma George: *Alive or dead. Zoological Collections in the Seventeenth Century*. In: IMPEY/MACGRGOR 1985, S. 179-187.

GESSNER 1551: Konrad Gessner: *Historia Animalium*, Bd. 1: *De Quadrupedibus viviparis*. Zürich 1551.

GESSNER 1583: Konrad Gessner: *Thierbuch*. Das ist ein kurze beschreybung aller vier füssigen Thieren/so auff der erden und in wassern wonend/sampt irer waren conterfactur: alles zu nutz und gutem allen liebhabern der künsten/Arzeten/Maleren/Bildschnitzern/Weydleüten und Köchen/gestellt. Erstlich durch den hoch=geleerten herren D. Cünrat Geßner in Latin beschriben/yetzunder aber durch D. Cünrat Forer zu mererem nutz aller mengklichem in das Teütsch gebracht/und in ein kurze komliche ordnung gezogen. Zürich 1583.

GESSNER 1669: *Gesnerus Redivivus/auctus et emendatus*. Oder Allgemeines Thier=Buch, das ist Eigentliche und Lebendige Abbildung Aller vierfüssigen, sowol zahmer, als wilder Thiere, welche in allen vier Theilen der Welt, auff dem Erdboden, und in etlichen Wassern, zu finden. Sammt einer außführlichen Beschreibung Ihrer Außerlichen Gestalt, innerlichen Natur und Eigenschafft, angeborne Tugend oder Untugend wie auch sonderbaren und vielfältigen Nutzbarkeit. Vormahls Durch den Hoch-berühmten, Hn. D. CONRADUM GESNERUM in Lateinischer Sprache beschrieben, und nach ihm durch den Hoch gelehrten Hn. CONRADUM FORERUM M.D. ins Teutsche versetzt. An itzo aber von Neuem übersehen, an unterschiedlichen Orten verbessert, auch von den alten dunkelen und unverständlichen Redens-Arten in die heutige zierliche und helle teutsche Sprache gebracht/undmit mehr als 100 Figuren, ausländischer Thiere – sammt ihrer Beschreibung, erweitert durch Hn. GEORGUM HORSTIUM, Med. D. Frankfurt am Main 1669.

GESSNER 1670: *GESNERI REDIVIVI, AUCTI ET EMENDATI. TOMUS IV. ET ULTIMUS*. Oder Vollkommenes Fisch=Buch/Darstellend Eine eigentliche und lebendige Abbildung Aller/sowohl in dem grossen mittelländischen Meer / als andern kleinern Meeren / Seen / Fllüssen und Wassern / durch alle vier Theil der Welt sich enthaltender grosser und kleiner Fische /und selzamer Meer=Wunder. Sampt Einer umbständlichen Beschreibung Derselben ihrer Natur /Eigenschafft und Nuzbarkeit / wann und wie oft sie laichen und sich vermehren / wie sie zu fangen / auch was für sonderbaren und vielfältigen Nutzen die Menschen von ihnen haben können. Vormahls durch den Hochberühmten Hn. D. CONRADUM GESNERUM beschrieben. Anjetzo aber von neuem übersehen / corrigiret, und umb sehr viel vermehrt / Durch GEORGIUM HORSTIUM. Med. D. Mit Röm. Kays. Majest. Freyheit. Frankfurt am Main 1670.

GEWECKE 1986: Frauke Gewecke: *Wie die neue Welt in die alte kam*. Stuttgart 1986.

GIEPMANNS 2001: Sabine Giepmanns: *Vissen op het droge. Visstillevens aan de waterkant door Jan van Kessel I (1626 – 1669)*. In: *KAT. AUSST. STANDPLAATS: ACADEMIE*. Hrg. von Ingrid S. Brons/Suzanne Laemers. Delft 2001.

GORMANS 2004: Andreas Gormans: *Ein eurozentrischer Blick auf die Welt, die Lust an der Malerei und die Macht der Erinnerung. Die Erdteilbilder Jan van Kessels in der Alten Pinakothek, München*.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

In: Frank Büttner/Gabriele Wimböck (Hrg.): Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes. Münster 2004.

GORMAN 2007: Michael Gorman: ‚Others see it yet otherwise‘. Disegno and pictura in a Flemish gallery interior. In: The Burlington Magazine 149, 2007, S. 85-91.

GREVE 2004: Anna Greve: Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den Grands Voyages aus der Werkstatt de Bry. Köln/Weimar/Wien 2004.

GROTE 1994: Andreas Grote (Hrg.): Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 – 1800. Opladen 1994.

HARMS 1985: Wolfgang Harms: Deutsche illustrierte Flugblätter des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Sammlung der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel ; Teil 1. Ethica, Physica.

HARMS/KUECHEN 1986: Wolfgang Harms/Ulla-Britta Kuechen: Einführung. In: CAMERARIUS 1986, Bd. 1, S. 1-24.

HÄRTING 1989: Ursula Härting: Frans Francken der Jüngere (1581 – 1641). Die Gemälde mit kritischem Oeuvrekatalog. Freren 1989.

HEINEN/THIELEMANN 2001: Ulrich Heinen/Andreas Thielemann: Rubens‘ Passioni. Kultur der Leidenschaften im Barock. Göttingen 2001.

HEINISCH 2008a: Klaus J. Heinisch (Hrg.): Der utopische Staat. Reinbek bei Hamburg 2008 (1960).

HEINISCH 2008b: Klaus J. Heinisch: Zum Verständnis der Werke. In: HEINISCH 2008a, S. 216-265.

HELD 1982: Julius Samuel Held: Rubens and his circle. Studies. Princeton 1982.

HENDRIX 1984: Lee Hendrix: Joris Hoefnagel and the four elements. A study in sixteenth-century nature painting. Princeton 1984.

HENDRIX/VIGANU WILBERG 1993: Lee Hendrix/Thea Vignau-Wilberg: Mira calligraphiae monumenta MS. 20 (86.MV.527), J. Paul Getty Museum, Malibu. Eine kalligraphische Handschrift des sechzehnten Jahrhunderts, geschrieben von Georg Bocskay und illuminiert von Joris Hoefnagel. Luzern 1993.

HENDRIX/VIGNAU-WILBERG 2003: Lee Hendrix/Thea Vignau-Wilberg: The art of the pen. Calligraphy from the court of Rudolf II. London 2003.

HONOUR 1976: Hugh Honour: The New Golden Land. European images of America from the discoveries to the present time. London 1976.

HOPPE 2005: Brigitte Hoppe: Rumpf, Georg Eberhard. In: Otto zu Stolberg-Wernigerode (Hrg.): Neue Deutsche Biographie Bd. 22. Berlin 2005, S. 523f.

HUNT 1995: John Dixon Hunt: Word and Image. A journal of verbal/visual enquiry. o.O. 1995.

IMPEY/MACGRGOR 1985: Oliver Impey/Arthur MacGregor (Hrg.): The Origins of Museums. The cabinet of curiosities in sixteenth- and seventeenth century Europe. Oxford 1985.

JOHNSTON 1650: John Johnston: Historiae Naturalis De Piscibus Et Cetus Libri V. Cum aeneis figuris. Frankfurt am Main 1650.

JOHNSTON 1652: John Johnston: *Historiae Naturalis De Quadrupetibus Libri*. Frankfurt am Main 1652.

JOHNSTON 1653: John Johnston: *Historiae Naturalis de Insectis Libri III. De Serpentibus et Draconibus Libri II*. Frankfurt am Main 1653.

KAT. AUSST. AMSTERDAM 1992: *De wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen. 1585 – 1735*. Hrg. von Ellinor Bergvelt. Amsterdam 1992.

KAT. AUSST. ANTWERPEN/DEN HAAG 2009: *Kamers vol kunst in zeventiende-eeuws Antwerpen*. Hrg. von Ariane van Suchtelen/Ben van Beneden. Zwolle 2009.

KAT. AUSST. BERLIN 2001: *Die kleine Eiszeit. Holländische Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert*. Hrg. von Michael Budde. Berlin 2001.

KAT. AUSST. BOSTON 1993: *The Age of Rubens*. Hrg. von Peter C. Sutton. Boston 1993.

KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004: *Peter Paul Rubens. Barocke Leidenschaften*. Hrg. von Nils Büttner/Ulrich Heinen. München 2004.

KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011: *Prints and the pursuit of knowledge in early modern Europe*. Hrg. von Susan Dackerman. Cambridge, Mass. 2011.

KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002: *Das flämische Stilleben. 1550 – 1680*. Hrg. von Wilfried Seipel. Lingen 2002.

KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2003: *Die flämische Landschaft*. Hrg. von Wilfried Seipel. Lingen 2003.

KAT. AUSST. FRANKFURT A.M. 1997: *Maria Sibylla Merian. Künstlerin und Naturforscherin*. Hrg. von Kurt Wettengl. Ostfildern 1997.

KAT. AUSST. FRANKFURT/BASEL: *Die Magie der Dinge. Stillebenmalerei 1500-1800*. Hrg. von Jochen Sander. Frankfurt am Main 2008.

KAT. AUSST. HAMBURG 2002: *Die Masken der Schönheit. Hendrick Goltzius und das Kunstideal um 1600*. Hrg. von Jürgen Müller/Petra Roettig/Andreas Stolzenburg. Hamburg 2002.

KAT. AUSST. HAMBURG 2010: *Rubens, van Dyck, Jordaens. Barock aus Antwerpen*. Hrg. von Michael Philipp. Hamburg 2010.

KAT. AUSST. INNSBRUCK 2009: *Fernsucht. Die Suche nach der Fremde vom 16. bis 19. Jahrhundert*. Hrg. von Sabine Haag. Innsbruck 2009.

KAT. AUSST. KÖLN/UTRECHT 1985: *Roelant Savery in seiner Zeit (1576 – 1639)*. Hrg. von Ekkehard Mai. Köln 1985.

KAT. AUSST. KÖLN 1992: *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Hrsg. von Ekkehard Mai und Hans Vlieghe. Köln 1992.

KAT. AUSST. KOPENHAGEN 2002: *Albert Eckhout returns to Brazil*. Hrg. von Barbara Berlowicz/Berete Due. Kopenhagen 2002.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

KAT. AUSST. LONDON 2007: A New World. England's first view of America. Hrg. von Kim Sloan. London 2007.

KAT. AUSST. MÜNCHEN 2002: Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier. Hrg. von Ekkehard Mai/Kurt Wettengl/Andreas Büttner. Wolfratshausen 2002.

KAT. AUSST. MÜNCHEN 2009: Die Wittelsbacher und das Reich der Mitte. 400 Jahre China und Bayern. Hrg. von Renate Eikelmann. München 2009.

KAT. AUSST. OSAKA/SYDNEY 1990: Flowers and Nature. Netherlandish Flower Painting of four centuries. Amstelveen 1990.

KAT. AUSST. WIEN 1977: Peter Paul Rubens (1577-1640). Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstags. Hrg. von Klaus Demus/Heinz Günther. Wien 1977.

KAT. AUSST. WIEN 2000: Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance. Hrg. von Wilfried Seipel. Wien 2000.

KAT. AUSST. WIEN 2001: Alle Wunder dieser Welt. Die kostbarsten Kunstwerke aus der Sammlung Erzherzogs Ferdinands II. (1529-95). Hrg. von Wilfried Seipel. Wien 2001.

KAT. AUSST. WIEN 2004: Rubens in Wien. Die Meisterwerke. Hrg. von Johann Kräftner. Wien 2004.

KAT. AUSST. WIEN 2006: Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstkammern des 16. und 17. Jahrhunderts. Hrg. von Wilfried Seipel. Wien 2006.

KAT. AUSST. WIEN 2007: Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei. Hrg. von Sylvia Ferino-Pagden. Wien 2007.

KAT. AUSST. WIEN 2008: Arcimboldo. 1526-1593. Hrg. von Sylvia Ferino-Pagden. Wien 2008.

KAT. AUSST. WIEN 2011: Von Fischen, Vögeln und Reptilien. Meisterwerke aus den kaiserlichen Sammlungen. Hrg. von Christina Weiler. Wien 2011.

KAT. MUS. BERLIN 1985: Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke. Hrg. von Henning Bock. Berlin 1985.

KAT. MUS. MÜNCHEN 2005: Alte Pinakothek. Ausgewählte Werke. Hrg. von Marcus Dekiert/Nina Schleif. München 2005.

KAT. MUS. NEUBURG 2005: Flämische Barockmalerei. Staatsgalerie Neuburg an der Donau. Hrg. von Reinhold Baumstark. München/Köln 2005.

KLEINMANN 2003: Ute Kleinmann: Die Paradieslandschaft. In: KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2003, S. 278-303.

KOHL 2011: Karl-Heinz Kohl: Die Welt als Kleeblatt. Allegorien der Erdteile und die Entdeckung Amerikas. In: MARKSCHIES/REICHLE/BRÜNING/DEUFLHARD 2011, S. 199-211.

KÖLLMANN/WIRTH 1967: Erich Köllmann/Karl-August Wirth: Erdteile. In: Otto Schmidt/Ernst Gall Ludwig H. Heydenreich/Hans Martin von Erffa (Hrg.): Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte. Bd. 5: Email – Eseltritt. Stuttgart 1967, Sp. 1107-1202.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

KOPPLIN 1987: Monika Kopplin: „Amoenitas exoticae“. Exotische Köstlichkeiten im Zeitalter des Barock. In: Kat. Ausst. Exotische Welten. Europäische Phantasien. Hrg. von Hermann Pollig. Stuttgart 1987.

KOSCHATZKY 1993: Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke. München 1993 (1975).

KOSLOW 1995: Susan Koslow: Frans Snyders. The noble estate. Seventeenth-century Still-life and Animal Painting in the Southern Netherlands. Antwerpen 1995.

KRAEMER-NOBLE 2008: Magdalena Kraemer-Noble: Das Sottobosco. In: KAT. AUSST. FRANKFURT/BASEL 2008, S. 291-294.

KROGT 2005: Peter C.J. van der Krogt (Hrg.): The Atlas Blaeu-van der Hem of the Austrian National Library, Vol. 5. Africa, Asia and America, including the "secret" atlas of the Dutch East India Company (VOC). Descriptive catalogue of volumes 35 - 46 of the atlas. Houten 2005.

KRYSTOF 1997: Doris Krystof: Werben für die Kunst. Bildliche Kunsttheorie und das Rhetorische in Kupferstichen von Hendrick Goltzius. Hildesheim 1997.

KUSUKAWA 2007: Sachiko Kusukawa: The uses of pictures in printed books. The case of Clusius' *Exoticorum libri decem*. In: Florike Egmond/Paul Gerardus Hoftijzer/Robert Paul Willem Visser (Hrg.): Carolus Clusius. Towards a Cultural History of a Renaissance Naturalist. Amsterdam 2007.

LEONHARD 2010: Karin Leonhard: Pictura's fertile field. Otto Marseus van Schrieck and the genre of sottobosco painting. In: Simiolus 34.2009/10(2010), 2. Appeldorn 2010, S. 95-118.

LEONHARD 2012: Karin Leonhard: Weiße Erde, Blume, Frucht. Zur Kultivierung von Farbe im barocken Stilleben. In: Maria-Theresia Leuker (Hrg.): Die sichtbare Welt. Visualität in der niederländischen Literatur und Kunst des 17. Jahrhunderts. Münster 2012, S. 241-260.

LINSCHOTEN 1644: Jan Huygen van Linschoten: Itinerarium, ofte schip-vaert naer oost ofte Portugaels Indien. Amsterdam 1644.

LOTH 1981: Heinrich Loth: Sklaverei. Die Geschichte des Sklavenhandels zwischen Afrika und Amerika. Wuppertal 1981.

LÜTHY 2011: Christoph Lüthy: Die Vier Elemente und die ‚Beschaffung dieser Welt‘. In: Christoph Marksches/Ingeborg Reichle/Jochen Brüning/Peter Deuffhard (Hrg.): Atlas der Weltbilder. Berlin 2011.

MACLEAN 2007: Matthew MacLean: The Cosmographia of Sebastian Münster. Describing the world in the Reformation. Aldershot 2007.

MARGGRAF/PISO 1648: Historia Naturalis Brasiliae, Auspicio et Beneficio ILLUSTRISs. I. MAURITII COM. NASSAU. ILLIUS PROVINCIAE ET MARIS SUMMI PRAEFECTI ADORNATA: In qua Non tantum Plantae et Animalia, sed et Indigenarum morbi, ingenia et mores describuntur et Iconibus supra quingentas illustrantur. Amsterdam 1648.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

MARKSCHIES/REICHLER/BRÜNING/DEUFLHARD 2011: Christoph Marksches/Ingeborg Reichle/Jochen Brüning/Peter Deuflhard (Hrg.): Atlas der Weltbilder. Berlin 2011.

MASON 2009: Peter Mason: Before Disenchantment. Images of exotic animals and plants in the early modern world. London 2009.

MASSING 2007: Jean-Michel Massing: Studies in Imagery Vol. II: The World Discovered. London 2007.

MCGRATH 1993: Elizabeth McGrath: River-Gods, Sources, and the Mystery of the Nile. Rubens's 'Four Rivers' in Vienna. In: Ekkehard Mai/Karl Schütz/Hans Vlieghe (Hrg.): Die Malerei Antwerpens. Gattungen, Meister, Wirkungen. Köln 1993, S. 73-82.

MEIER 2006: Christel Meier-Staubach: Virtuelle Wunderkammern. Zur Genese eines frühneuzeitlichen Sammelkonzepts. In: Robert Felfe/Angelika Lozar (Hrg.): Frühneuzeitliche Sammlungspraxis und Literatur. Berlin 2006, S. 29-74.

MEYER 1881: Julius Meyer: "Neptun und Amphitrite" von Rubens. In: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 2, 1881. Berlin 1881.

MORUS 2008: Thomas Morus: Utopia. In: HEINISCH 2008a, S. 7-110.

MULLER 1989: Jeffrey M. Muller: Rubens. The artist as collector. Princeton 1989.

MÜLLER 2002 a: Karsten Müller: Gold und Ehre. Zur Karriere des Hendrick Goltzius. In: KAT. AUSST. HAMBURG 2002, S. 7-11.

MÜLLER 2002 b: Jürgen Müller: Die Masken der Schönheit. Die Vita des Hendrick Goltzius im „Schilder-Boeck“ Karel van Manders. In: KAT. AUSST. HAMBURG 2002, S. 12-16.

MÜLLER-HOFSTEDDE 1984: „Non saturatur oculus visu.“ Zur „Allegorie des Gesichts“ von Rubens und Jan Brueghel d.Ä. In: Herman W.J. Vekeman/Justus Müller-Hofstede (Hrg.): Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts. Erfstadt 1984, S. 243-289.

MÜLLER-HOFSTEDDE 1992: Justus Müller-Hofstede: Rubens und das Constantia-Ideal. Das Selbstbildnis von 1624. In: Matthias Winner (Hrg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana, Rom 1989. Weinheim 1992, S. 365-405.

MUNDT 2009: Barbara Mundt: Der Pommersche Kunstschränk des Augsburgers Philipp Hainhofer für den gelehrten Herzog Philipp II. von Pommern. München 2009.

MÜNSTER 1546: Sebastian Münster: Cosmographia. Beschreybung aller Lender durch Sebastianum Munsterum/in welcher begriffen/Aller völcker herrschafften/stetten/und namhaftiger flecken/herkommen: Sitten/gebreuch/ordnung/glauben, secten/und hantierung/durch die ganze welt/und fürnemlich Teutsche nation. Was auch besonders in iedem lande gefunden und darin beschehen sey. Also mit figuren und schönen land taflen erklet/und für augen gestellt. Basel 1546.

MÜSCH 2011: Irmgard Müsch: Albertus Sebas Naturaliensammlung und ihr Bildinventar. In: Albertus Seba: Das Naturalienkabinett. Hrg. von Rainer Willmann. Köln 2011.

NAGEL 2007: Jürgen G. Nagel: Abenteuer Fernhandel. Die Ostindienkompanie. Darmstadt 2007.

NERI 2008: Janice Neri: *Between Observation and Image. Representation of Insects in Robert Hooke's "Micrographia"*. In: Therese O'Malley (Hrg.): *The art of natural history. Illustrated treatises and botanical paintings. 1400 – 1850.* Washington 2008, S. 82-107.

NIEUHOF 1666: Joan Nieuhof: *Tartarischen Cham/und nunmehr auch Sinischen Keiser/Verrichtet durch die Herren:/Peter de Gojern/ und Jacob Keisern./Darinnen begriffen:/Die aller märkwürdigsten sachen/welche ihnen/auf wärender/reise vom 1655. ahre [sic]bis in das 1657. aufgestoßen./Wie auch/Eine wahrhaftige beschreibung der fürnehmsten Städte/Flecken/Dörfer/und Götzenheuser der Siner; ja selbstn ihrer Herrschaften/Götzendienste/Obrigkeiten/Satzungen/Sitten/Wissenschafften/Vermögenheit/Reichtümer/Trachten/Tiere/Früchte/Berge/und dergleichen./Welches alles mit 150 Kupferstücken/darinnen die fürnehmsten Sachen/sehr artig und künstlich abgebildet/gezieret./Sämtlich/durch den Herrn Johan Neuhof/damahligen der Gesantschaft Hofmeistern/und itzund Stathaltern in Roilan.* Amsterdam 1666.

NOLL 2001: ‚Der sterbende Seneca‘ des Peter Paul Rubens – Kunsttheoretisches und weltanschauliches Programmbild. In: *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Band 52. München 2001, S. 89-158.

ODELL 2001: Dawn Odell: *The soul of transactions. Illustration and Johan Nieuhof's Travels in China.* In: Karel Bostoen/Elmer Kolfin: *'Tweelinge eener dragt.' woord en beeld in de Nederlanden (1500 - 1750).* Hilversum 2001, S. 225-241.

PANOFSKY 1977: Erwin Panofsky: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers.* München 1977.

PAPY 2003: Jan Papy: *Joachim Camerarius' Symbolorum et Emblematum Centuria Quator: From Natural Sciences to Moral Contemplation.* In: Karl A.E. Enenkel/Arnold S.Q. Visser (Hrg.): *Mundus Emblematicus. Studies in Neo-Latin Emblem Books.* Turnhout 2003, S. 201-234.

PARKER BRIENEN 2006: Rebecca Parker Brienen: *Visions of savage paradise. Albert Eckhout, court painter in colonial Dutch Brazil.* Amsterdam 2006.

PARKER BRIENEN 2007: Rebecca Parker Brienen: *From Brazil to Europe: the Zoological Drawings of Albert Eckhout and Georg Marcgraf.* In: ENENKEL 2007, S. 273-314.

PFAFF 2001: Sybille Pfaff: *Zacharias Wagener (1614-1668).* Hassfurt 2001.

PFAFFENBICHLER 1999: Matthias Pfaffenbichler: *Zwei Samurai-Rüstungen aus habsburgischem Besitz.* In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 1.1999. Darmstadt 1999, S. 314-316.

PFISTERER 2010: Ulrich Pfisterer: *Apelles im Norden. Ausnahmekünstler, Selbstbildnisse und die Gunst der Mächtigen um 1500.* In: *Kat. Ausst. Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich.* Hrg. von Matthias Müller/Klaus Weschenfelder/Beate Böckem. Berlin 2010, S. 8-21.

PLINIUS 2011: Gaius Plinius Secundus: *Naturkunde.* Hrg. von Roderich König. 37 Bände, Darmstadt 2011.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

POESCHEL 1985: Sabine Poeschel: Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16. bis 18. Jahrhunderts. München 1985

POESCHEL 2004: Sabine Poeschel: Europa – Herrscherin der Welt? Die Erdteil-Allegorie im 17. Jahrhundert. In: BUSSMANN/WERNER 2004, S. 269-288.

RAHMSDORF 1999: Sabine Rahmsdorf: Stadt und Architektur in der literarischen Utopie der Frühen Neuzeit. Heidelberg 1999.

RAUCH 2009: Margot Rauch: Kunstkammerstücke aus exotischen Materialien. In: KAT. AUSST. INNSBRUCK 2009.

RAUPP 1984: Hans-Joachim Raupp: Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden des 17. Jahrhunderts. Hildesheim 1984.

RENGER 1986: Konrad Renger: Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre. 1600-1660. München 1986.

RENGER/DENK 2002: Konrad Renger/Claudia Denk: Flämische Malerei des Barock in der Alten Pinakothek. München 2002.

RIEDL-DORN 1989: Christa Riedl-Dorn: Wissenschaft und Fabelwesen. Ein kritischer Versuch über Conrad Gessner und Ulisse Aldrovandi. Wien 1989.

RIPA 1976: Cesare Ripa: Iconologia. The Renaissance and the Gods, Bd. 21. Hrg. von Stephen Orgel. New York 1976.

ROBELS 1989: Hella Robels: Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler. 1579-1657. München 1989.

ROBERTS-JONES 1997: Philippe und Francoise Roberts-Jones: Pieter Breugel der Ältere. München 1997.

ROTH 2000: Harriot Roth (Hrg.): Der Anfang der Museumslehre in Deutschland. Das Traktat „Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplissimi“ von Samuel Quicceberg. Berlin 2000.

RUBLACK 2010: Ulinka Rublack: Dressing up: Cultural Identity in Renaissance Europe. Oxford 2010.

RUDELIUS-KAMOLZ 1995: Marion Rudelius-Kamolz: Der Augsburger Maler Anton Mozart (1572/73-1625). Köln/München/St. Fargeau-Ponthierry 1995.

SALGADO 1680: James Salgado: A brief description of the nature of the Basilisk, or Cochatrice. S.l., 1680.

SANDRART 1925: Joachim von Sandrart: Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrg. von Rudolf Arthur Peltzer. München 1925.

SCHEFFER/SCHUCKMAN 1991: D. de Hoop Scheffer/Christiaan Schuckman: Claes Jansz. Visscher. Holstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, ca. 1450-1700. Bd. 38. Roosendaar 1991

SCHMIDT-LINSENHOF 2003: Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Rhetorik der Hautfarben. Albert Eckhouts Brasilien-Bilder. In: Zeitsprünge 7.2003. Hrg. im Auftrag des Zentrums zur Erforschung der Frühen Neuzeit S. 285-314.

SCHNEIDER 1989: Norbert Schneider: Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge. Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit. Köln 1989.

SCHNEIDER 2004: Ute Schneider: Die Macht der Karten. Eine Geschichte der Kartographie vom Mittelalter bis heute. Darmstadt 2004.

SCHRENK VON NOTZING 1981: Jakob Schrenk von Notzing: Die Heldenrüstkammer (Armamentarium Heroicum) Erzherzog Ferdinands II. auf Schloss Ambras bei Innsbruck. Faksimiledruck der lateinischen und deutschen Ausgabe des Kupferstich-Bildinventars von 1601 bzw. 1603. Hrg. von Bruno Thomas. Osnabrück 1981.

SCHUSTER 2009: Peter-Klaus Schuster: Rubens in Berlin. In: Das andere Rubensbuch. Hrg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. München 2009, S. 215-223.

SCHÜTZ 2004: Karl Schütz: Europa und die vier Erdteile bei Jan van Kessel. In: BUSSMANN/WERNER 2004, S. 289-302.

SEBA 2011: Albertus Seba: Das Naturalienkabinett. Hrg. von Irmgard Müsch. Köln 2011.

SIEVERNICH 1990: Gereon Sievernich: Einleitung. In: DE BRY 1990, S. 7-11.

SILVER 2010: Harry Silver: India Ink. Imagery of the Subcontinent in Early Modern Europe. In: Liselotte E. Saurma-Jeltsch/Anja Eisenbeiß (Hrg.): The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations. Berlin 2010, S. 217-247.

SIMSON 1996: Otto von Simson: Peter Paul Rubens (1577-1640). Humanist, Maler und Diplomat. Mainz 1996.

SLOAN 2007: Kim Sloan: An Elizabethan ‚Governour‘ in Virginia. In: KAT. AUSST. LONDON 2007, S. 39-50.

SPENLÉ 2011: Virginie Spenlé: Der Kabinettschrank und seine Bedeutung für die Kunst- und Wunderkammer des 17. Jahrhunderts. In: Sebastian Hackenschmidt, Klaus Engelhorn (Hrg.): Möbel als Medien. Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Dinge. Bielefeld 2011, S. 69-84.

SPETH-HOLTERHOFF 1957: Simone Speth-Holterhoff: Les peintres flamandes de cabints d’amateurs au XVIIe siècle. Brüssel 1957.

STEENSMA 1999: Susanna Steensma: Otto Marseus van Schriek. Leben und Werk. Hildesheim/Zürich/New York 1999.

STOICHITA 1998: Victor Ieronim Stoichita: Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei. München 1998.

STUDBERG 2007: Joachim Studberg: Jagd. In: Friedrich Jaeger (Hrg.): Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 5. Stuttgart 2007, Sp. 1157-1167.

STURM 1705: Leonhard Christoph Sturm: Die geöffnete Raritäten- und Naturalien-Kammer/Worinnen Der Galanten Jugend / andern Curieusen und Reisenden gewiesen wird / wie sie Galerien, Kunst- und Raritäten-Kammern mit Nutzen besehen und davon raisonniren sollen. Wobey eine Anleitung / wie ein vollständiges Raritäten-Haus anzuordnen und einzurichten sey / Samt angefügten Sehr nützlichen Observartionibus vor die Anfänger dieses Studij. Verfertigt von einem Liebhaber Curieuser Sachen. Hamburg 1705.

TEIXEIRA 1997: Introduction. In: WAGENER 1997, S. 4-20.

TEIXEIRA 2002: Dante Martins Teixeira: A "Alegoria dos Continentes" de Jan van Kessel "o Velho" (1626-1679); uma visão seiscentista da fauna dos quatro cantos do mundo. Rio de Janeiro 2002.

TEIXEIRA 2003: Die Naturgeschichte Brasiliens in der Regierungszeit Johann Moritz' von Nassau-Siegen (1637-1644). In: Gerhard Brunn (Hrg.): Johann Moritz von Nassau-Siegen (1604-1679), der Brasilianer. Siegen 2003.

THOMAS 1981: Bruno Thomas: Einführung. In: SCHRENK VON NOTZING 1981, S. VII-XVI.

TILLMANN 2009: Max Tillmann: Ein Frankreichbündnis der Kunst. Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Auftraggeber und Sammler. Berlin 2009.

TÖNNESMANN 2007: Andreas Tönnemann: Die Kunst der Renaissance. München 2007.

ULRICHS 2003: Friederike Ulrichs: Johan Nieuuhofs Blick auf China (1655-1657). Die Kupferstiche in seinem Chinabuch und ihre Wirkung auf den Verleger Jacob van Meurs. Wiesbaden 2003.

ULRICHS 2009: Friederike Ulrichs: Von Nieuhof bis Engelbrecht. Das Bild Chinas in süddeutschen Vorlagenstichen und ihre Verwendung im Kunsthandwerk. In: KAT. AUSST. MÜNCHEN 2009, S. 292-302.

VAN BENEDEN: Ben van Beneden: Willem van Haecht. Een even geleerde als talentvolle kopiist. In: KAT. AUSST. ANTWERPEN/DEN HAAG 2009, S. 56-97.

VAN GELDER 1992: Roelof van Gelder: De Wereld binnen handbereik. Nederlandse kunst- en rariteitenverzamelingen. 1585-1735. In: KAT. AUSST. AMSTERDAM 1992, S. 15-38.

VAN MANDER 1906: Carel van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. München 1906 (1617).

VAN SUCHTELEN 2009: Ariane van Suchtelen: Verzamelen binnen de schilderijlijst. Gezamenlijke kunstkamervoorstellingen. In: KAT. AUSST. ANTWERPEN/DEN HAAG 2009, S. 98-120.

VIGNAU-WILBERG 1994: Thea Vignau-Wilberg: Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600. München 1994.

VIGNAU-WILBERG 2007: Thea Vignau-Wilberg: „In minimis maxime conspicua“. Insektendarstellungen um 1600 und die Anfänge der Entomologie. In: ENENKEL 2007, S. 217-243.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

VON ENGELBERG 2004: Meinrad von Engelberg: Weder Handwerker noch Ingenieur. Architektenwissen der Frühen Neuzeit. In: Richard van Dülmen/Sabine Rauschenbach (Hrg.): *Machte des Wissens. Die Entstehung der modernen Wissensgesellschaft*. Köln 2004, S. 241-271.

WAGENER 1997: Zacharias Wagener: The „Thierbuch“ and „Autobiography“ of Zacharias Wagener. Hrg. von Dante Martins Teixeira. Rio de Janeiro 1997.

WALLISCH 2002: Robert Wallisch (Hrg.): Der „Mundus novus“ des Amerigo Vespucci. Text, Übersetzung und Kommentar. Wien 2002.

WARNKE 2006: Martin Warnke: Peter Paul Rubens. Leben und Werk. Köln 2006.

WELZEL 1997: Barbara Welzel: Neuerwerbungen in höfischen Galerien: Ereignis und Repräsentation. Anmerkungen zu den Galeriebildern von David Teniers d.J. In: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 24. Marburg 1997, S. 179-190.

WELZEL 2006: Barbara Welzel: David Teniers II and Archduke Leopold Wilhelm. In: Katlijne van der Stighelen (Hrg.): *Munuscula Amicorum. Contributions on Rubens in Honour of Hans Vlieghe*, Band II. Turnhout 2006.

WEPLER 2013: Lianne Wepler: Verhalen. Bild-Erzählungen in der Fabelmalerei bei Melchior d'Hondecoeter und Frans Snijders. In: Claudia Fritzsche/Karin Leonhard/Gregor J. M. Weber: *Ad fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*. Petersberg 2013, S. 349-365.

WETTENGL 2002: Kunst über Kunst. Die gemalte Kunstkammer. In: *KAT. AUSST. MÜNCHEN 2002*, S. 126-141.

WEYERMANN 1724: Jacob Campo Weyermann: *De Levens-Beschryvingen der nederlandsche Konst-Schilders en Konst-Schilderessen, met een uytbreyding over de Schilder-Konst der Ouden, door Jacob Campo Weyermann, Konst-Schilder*. Den Haag 1724.

WILBAUX 1999: Quentin Wilbaux: Marrakesh. The Secret of Courtyard Houses. Tours 1999.

WINNER 1962: Matthias Winner: Gemalte Kunsttheorie. Zu Gustave Courbets "Allégorie réelle" und der Tradition. In: *Jahrbuch der Berliner Museen*. Hrg. von den Staatlichen Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz. N.F. 4, 1962, S. 151-185.

Abbildungen und Bildnachweis

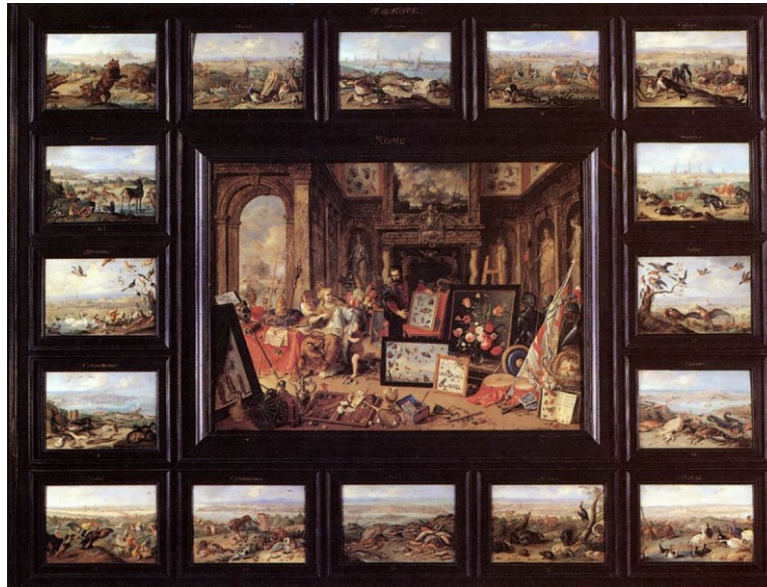


Abbildung 1: Jan van Kessel: Europa. 1664-1666. Öl auf Kupfer. Mitteltafel 48,4 x 67,1 cm.
Randgemälde ca. 14,5 x 21 cm. Alte Pinakothek, München. TEIXEIRA 2002, S. 8.



Abbildung 2: Jan van Kessel: Asien. 1664-1666. Öl auf Kupfer. Mitteltafel 48,8 x 67,6 cm.
Randgemälde ca. 14,5 x 21 cm.
Alte Pinakothek, München. TEIXEIRA 2002, S. 10.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei



Abbildung 3: Jan van Kessel: Afrika. 1664-1666. Öl auf Kupfer. Mitteltafel: 48,6 x 67,8 cm.
Randgemälde ca. 14,5 x 21 cm. Alte Pinakothek, München. TEIXEIRA 2002, S. 12.



Abbildung 4: Jan van Kessel: Amerika. 1664-1666. Öl auf Kupfer. Mitteltafel: 48,6 x 67,8 cm.
Randgemälde ca. 14,5 x 21 cm. Alte Pinakothek, München. TEIXEIRA 2002, S. 13.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

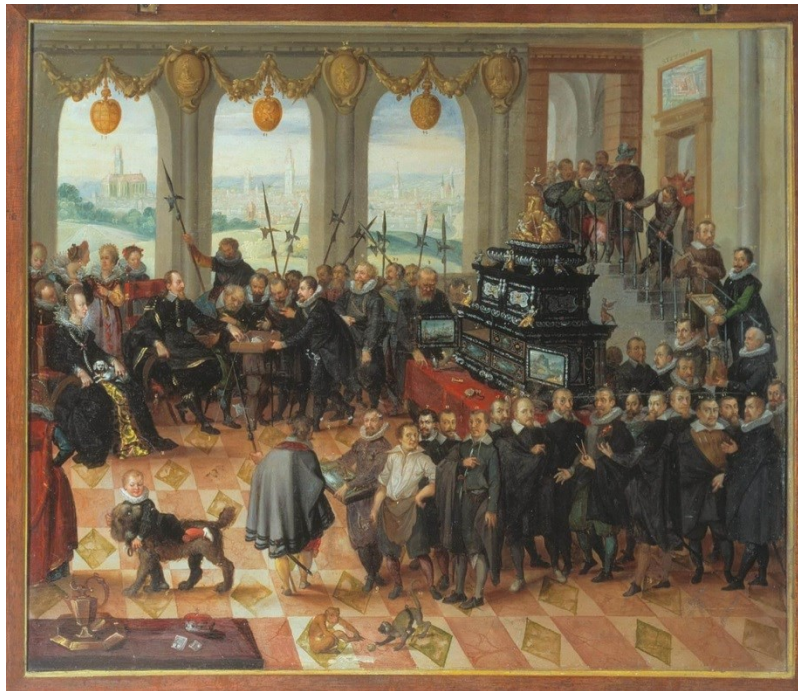


Abbildung 5: Anton Mozart: Die Übergabe des Pommerschen Kunstschranks. Um 1610-1618. Öl auf Holz. 39,5 x 45,4 cm. Kunstgewerbemuseum, Berlin. MUNDT 2009, S. 161.



Abbildung 6: Joan Blaeu: Afrika. 1662. Kolorierter Kupferstich mit Goldhörungen. 41 x 55 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Wien. KROGT 2005, S. 49.



Abbildung 7: Peter Paul Rubens/Jan Breughel d.Ä.: Allegorie des Gesichts. 1618. Öl auf Holz. 65 x 109 cm. Prado, Madrid. KAT. AUSST. KÖLN 1992, S. 95.



Abbildung 8: Tizian: Porträt des Jacopo Strada. 1566. Öl auf Leinwand. 123 x 95 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. KAT. AUSST. WIEN 20007, S. 201.



Abbildung 9: Willem van Heacht: Die Galerie des Cornelis van der Geest. 1628. Öl auf Holz. 102,5 x 137,5 cm. Rubenshuis, Antwerpen. STOICHITA 1998, S. 161.



Abbildung 10: Peter Paul Rubens: Selbstporträt. 1623/24. Öl auf Holz. 86 x 62,5 cm. The Royal Collection, Windsor Castle. KAT. AUSST. BOSTON 1993, Frontispiz.



Abbildung 11: Paulus Pontius nach Rubens: Porträt des Peter Paul Rubens. 1630. Kupferstich. 37,0 x 27,9 cm. KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 113.



Abbildung 12: Paulus Pontius nach Anthonis van Dyck und Erasmus Quellinus: Memorialblatt für Rubens und van Dyck. Kupferstich. 35,7 x 45,2 cm. KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 117.



Abbildung 13: David Teniers d.J.: Erzherzog Leopold in seiner Sammlung. Öl auf Leinwand. 123 x 163 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. KAT. AUSST. MÜNCHEN 2002, S. 131.

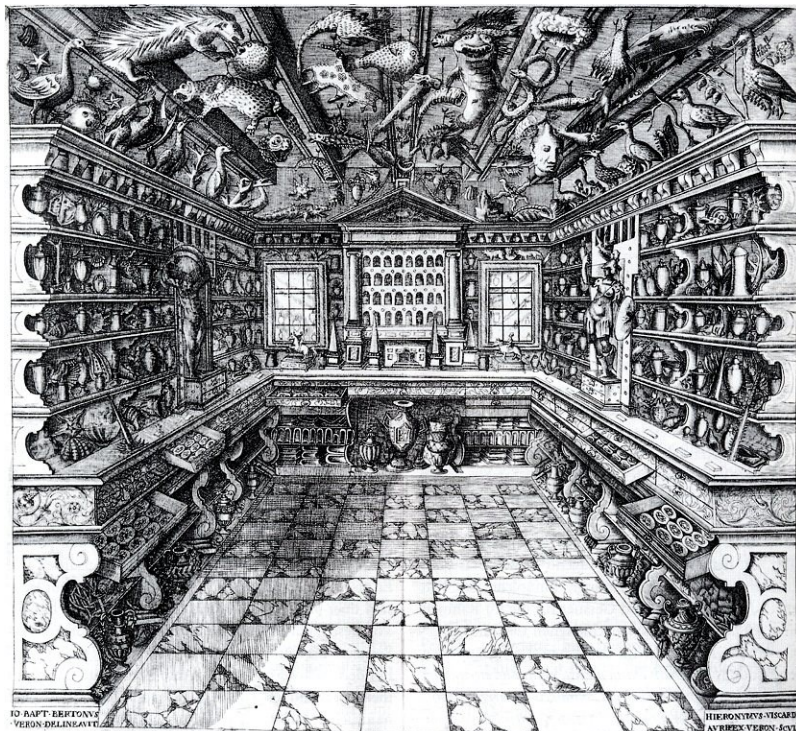


Abbildung 14: Hieronymus Viscardus nach Giovanni Battista Bertoni: Das Museum des Francesco Calzolari. 1622. Kupferstich. 33 x 32 cm. KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 27.

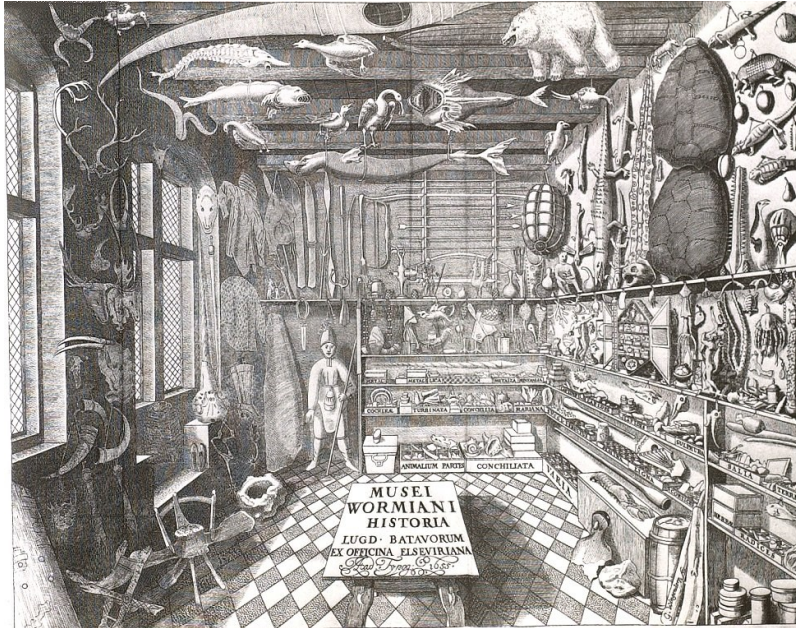


Abbildung 15: Anonym: Frontispiz *Museum Wormianum*. 1655. Kupferstich. 35 x 40,8 cm. KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 32.



Abbildung 16: Anonym: Frontispiz *Dell' Historia Naturale Libri XXVIII*. 1599. Kupferstich. 29,3 x 38,4 cm. KAT. AUSST. WIEN 2006, S. 29.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei



Abbildung 19: Georg Bocskay/Joris Hoefnagel: Mira Calligraphiae Monumenta. Aquarell.16,6 x 12,4 cm. J. Paul Getty Museum, Malibu. HENDRIX/VIGANU WILBERG 1993, S. 107.

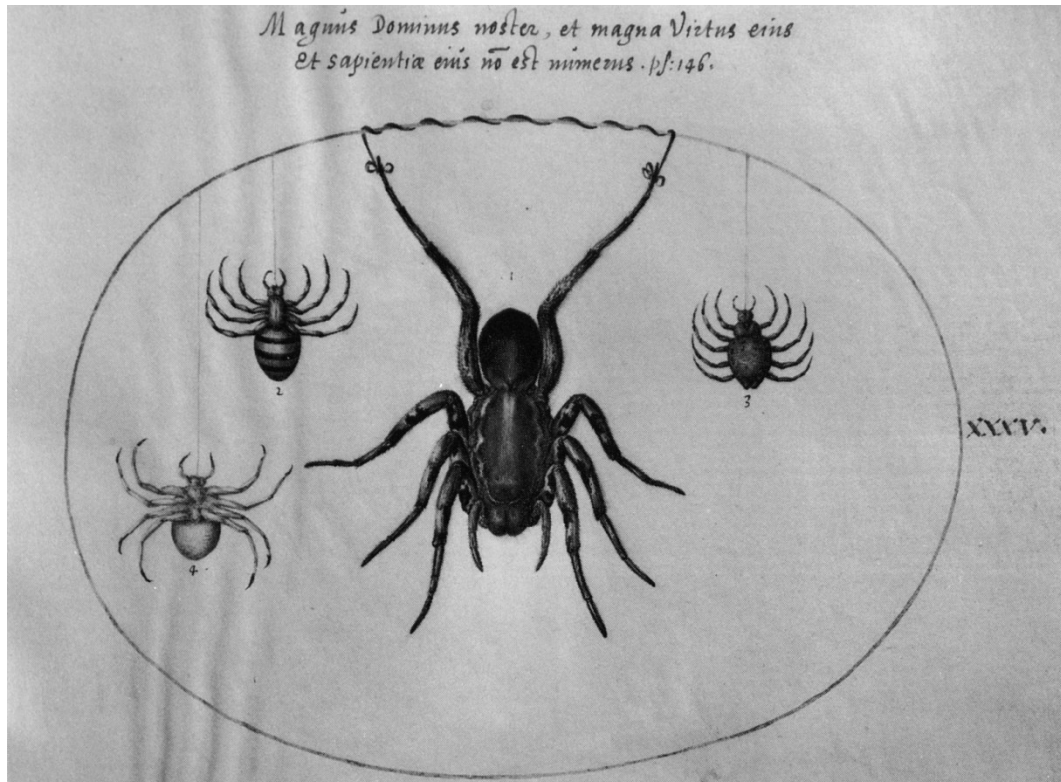


Abbildung 20: Joris Hoefnagel: Vier Spinnen aus dem Zyklus *Die vier Elemente*. Feder, Aquarell und Gouache auf Pergament. 14,5 x 19,4 cm. Kunstsammlungen Weimar. HUNT 1995, S. 379.



Abbildung 21: Joachim von Sandrart: Frontispiz *Newe Archontologia*. Kupferstich. 19,4 x 12,5 cm.



Abbildung 22: David Teniers: Wachtstube. Öl auf Leinwand. 66 x 56 cm. Staatsgalerie Neuburg an der Donau. KAT. MUS. NEUBURG 2005, S. 305.



Abbildung 23: Jan van Kessel: Allegorie Europas. Öl auf Kupfer. 48,2 x 36,8 cm. Privatsammlung. ERTZ 2012, S. 118.



Abbildung 24: Joan Nieuhoff: Gesandte des Mogul-Reichs. Kupferstich. 9,9 x 15,5 cm. NIEUHOFF 1669, S. 172.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei



Abbildung 25: Domenicus Custos: Sokollu Mehmed Pascha. 1598. Kupferstich. 42,7 x 29,1 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Wien. SCHRENK VON NOTZING 1981, Nr. 82.

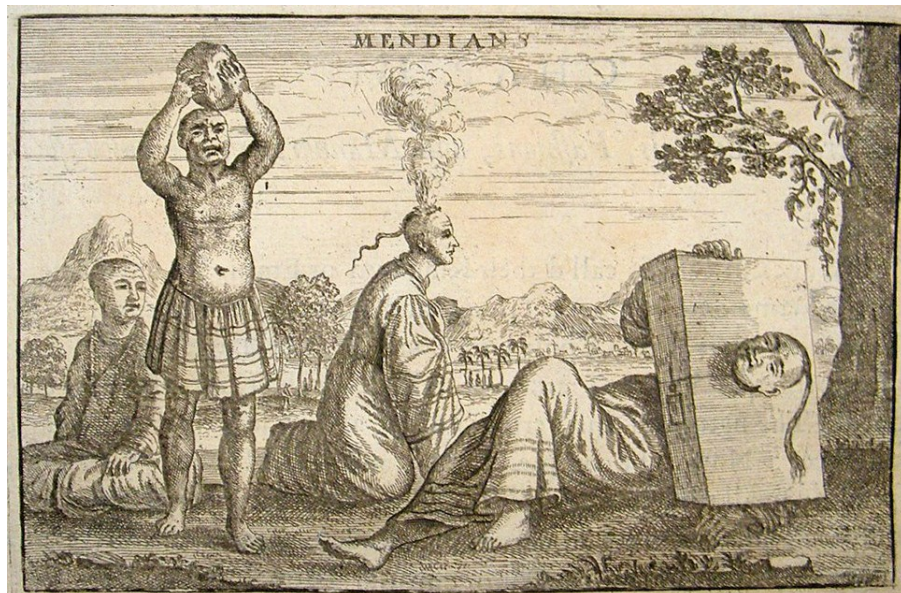


Abbildung 26: Joan Nieuhof: Chinesische Bettler. 1665. Kupferstich. 9,9 x 15,7 cm. NIEUHOF 1669, S. 243.



Abbildung 27: Matthäus Merian (Werkstatt): Fabelwesen. 1652. Kupferstich. 27 x 16 cm. JOHNSTON 1652, Tafel 62.



Abbildung 28: Jan Huygen van Linschoten: Der König von Cochin. 1595. Kolorierter Kupferstich. 25 x 30, 5 cm. LINSCHOTEN 1644, Einlage, S. 64-65.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei



Abbildung 29: Jan Huygen van Linschoten: Indische Priester. 1595. Kupferstich. 25 x 31 cm. Einlage, S. 58-59.



Abbildung 30: Peter Paul Rubens: Büste des Pseudo-Seneca (Detail). Um 1615 (?).Tusche, Kreide. The Metropolitan Museum of Art, New York. NOLL 2001, S. 105.



Abbildung 31: Jan Huygen van Linschoten: Witwenverbranding. 1595. Kupferstich. 25 x 30 cm.
LINSCHOTEN 1644, Einlage, S. 58-59.



Abbildung 32: Samurai-Rüstung. Ende 16. Jahrhundert. Eisen, Leder, Kordeln, plattiertes Kupferblech.
Schwarzlack, Lackmalerei. 100,8 x 35,8 cm. Kunsthistorisches Museum, Sammlungen Schloss Ambras.
KAT. AUSST. WIEN 2000, S. 287.



Abbildung 33: Anonym: Frontispiz *Historia Naturalis Brasiliae*. 1648. Kupferstich. 32,3 x 19,9 cm. MARGGRAF/PISO 1648, Frontispiz.



Abbildung 34: Dietrich de Bry (Werkstatt): Frontispiz *Grands Voyages*, Band III. 1592. Kolorierter Kupferstich. 20,6 x 31 cm. DE BRY 1592, Frontispiz.



Abbildung 35: Adriaen Collaert: *Piscium Vivae Icones*. Nach 1598. Kupferstich. 12,6 x 18,8 cm. DIELS/LEESBERG 2005, S. 160.

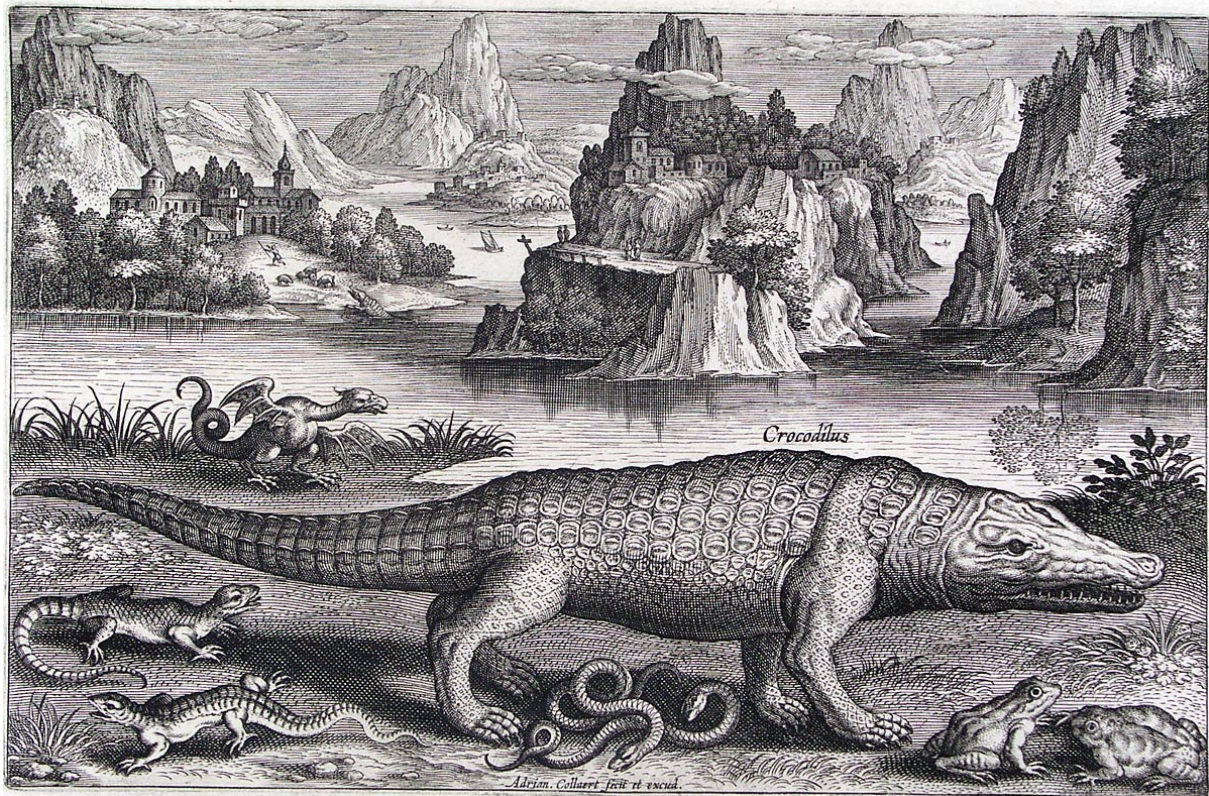


Abbildung 36: Adriaen Collaert: *Piscium Vivae Icones*. Nach 1598. Kupferstich. 12,2 x 18,8 cm. DIELS/LEESBERG 2005, S. 167.



Abbildung 37: Otto Marseus van Schrieck: *Sottobosco*, 1662. Öl auf Leinwand. 50,7 x 68,5 cm. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig. SCHNEIDER 1989, S. 197.



Abbildung 38: Jan van Kessel: *Mecca*. Detail aus Abb. 2.



Abbildung 39: Frans Snyders: *Vogelkonzert*. 1630-1640. Öl auf Leinwand. 136,5 x 240 cm. Eremitage, St. Petersburg. KOSLOW 1995, S. 291.



Abbildung 40: Jan Breughel d.Ä.: Paradieslandschaft mit Einzug in die Arche Noah. Um 1613-1615. Öl auf Holz. 61 x 90,2 cm. Szépművészeti Múzeum, Budapest. KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2003, S. 291.



Abbildung 41: Jan van Kessel: *Mexico*. Detail aus Abb. 4.



Abbildung 42: Adriaen Collaert: *Avium Vivae Icones*. Um 1600. Kupferstich. 13 x 18,8 cm. DIELS/LEESBERG 2005, S. 141.



Abbildung 43: Anonym: Deformierter Hahn. Holzschnitt. 8,9 x 6 cm. ALDROVANDI 1642, S. 388.



Abbildung 44: Anonym nach Georg Marcgraf: Küken. 1648. Holzschnitt. 8 x 8,4 cm. MARGGRAF/PISO 1648, S. 219.



Abbildung 45: Jan van Kessel: Köln. Detail aus Abb. 1.



Abbildung 46: Matthäus Merian (Werkstatt): Hunde (Detail). 1650. Kupferstich. 27 x 16 cm. JOHNSTON 1652, Tafel 71.



Abbildung 47: Jan van Kessel: Wien. Detail aus Abb. 1.



Abbildung 48: Frans Snyders: Die Adler und der tote Wolf. Öl auf Leinwand. 164 x 238 cm. Maison de la Chasse et de la Nature, Paris. ROBELS 1989, S. 315.



Abbildung 49: Frans Hogenberg: Wien. Kolorierter Kupferstich. BRAUN/HOGENBERG 2011, S. 96-97.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

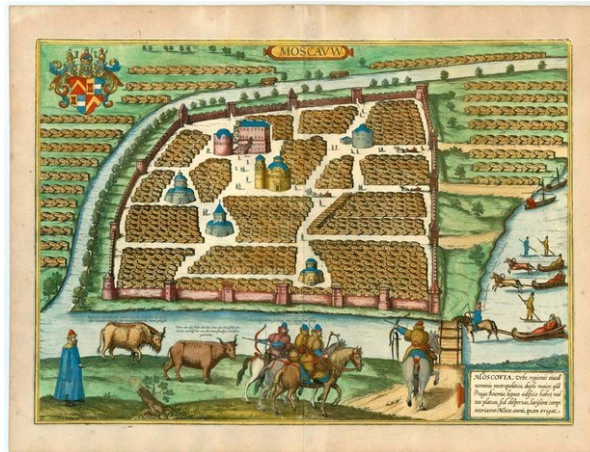


Abbildung 50: Frans Hogenberg: Moskau. Kolorierter Kupferstich. BRAUN/HOGENBERG 2011, S. 180-181.



Abbildung 51: Anonym: Die Pyramiden von Gizeh. Um 1660. Tusche, Kohle. 40,5 x 49,5 cm.

Österreichische Nationalbibliothek, Wien. KROGT 2005, S. 80.



Abbildung 52: Jan van Kessel: *Pyramides*. Detail aus Abb. 3.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

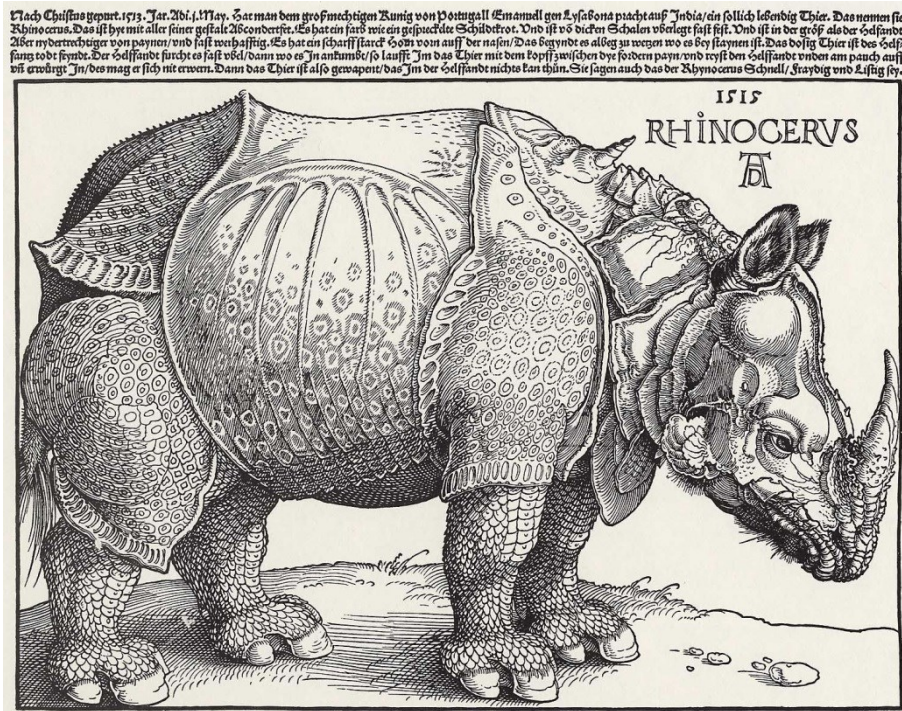


Abbildung 53: Albrecht Dürer: Rhinoceros. Holzschnitt. 23,5 x 30,1 cm. KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 173.



Abbildung 54: Jacob Matham nach Hendrick Goltzius: Pottwal. Kupferstich. 36,8 x 47 cm. KAT. AUSST. CAMBRIDGE 2011, S. 217.



Abbildung 55: Jan van Kessel: *Ceuta*. Detail aus Abb. 3.



Abbildung 56: Jan van Kessel: *Spits Vergen*. Detail aus Abb. 2.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei



Abbildung 57: Anonym: Vielfraß. 1551. Holzschnitt. 9,5 x 7,8 cm. GESSNER 1669, S. 358.

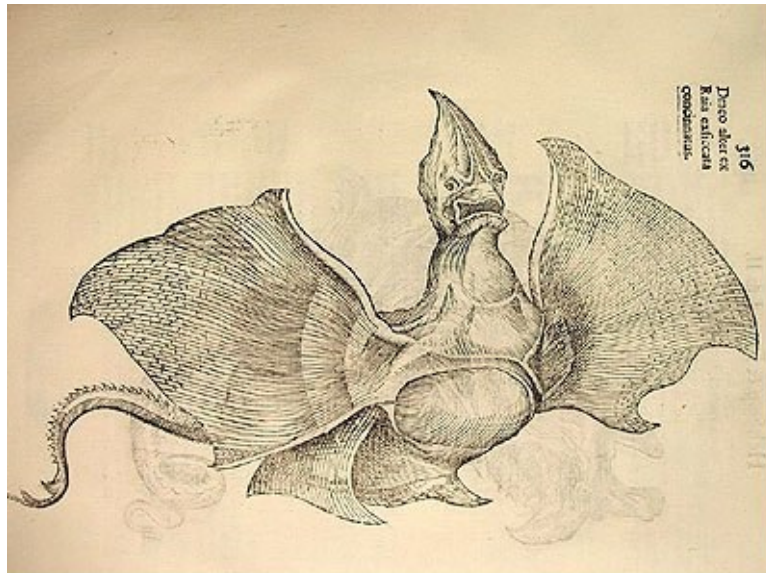


Abbildung 58: Anonym: Basilisk. 1640. Holzschnitt. 24,5 x 36,7 cm. ALDROVANDI 1642, S. 316.



Abbildung 59: Anonym: Weißer Hai. 1551. Kolorierter Holzschnitt. 36,5 x 23,5 cm. GESSNER 1670, S. 113.



Abbildung 60: Matthäus Merian (Werkstatt): Fische (Detail). 1652. Kupferstich. 27 x 16 cm. JOHNSTON 1652, Tafel 40.

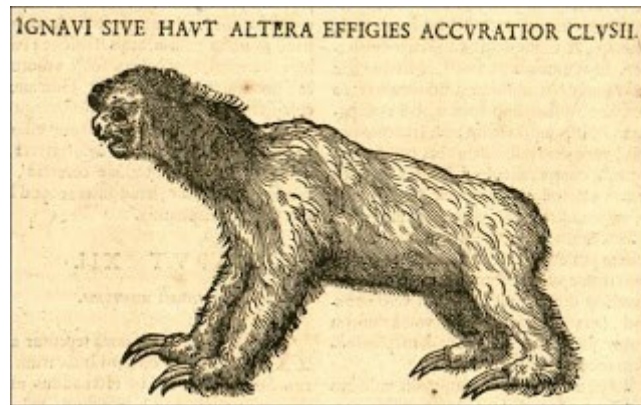


Abbildung 61: Anonym: Faultier. Holzschnitt. 8,3 x 11,8 cm. MARGGRAF/PISO 1648, S. 221.

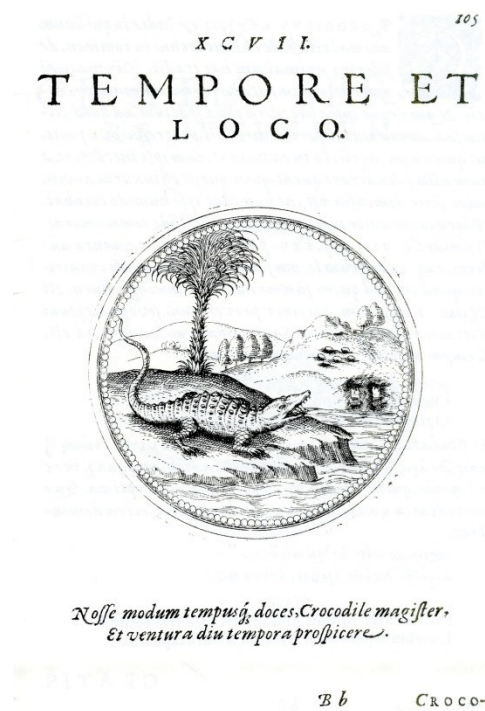


Abbildung 62: Joachim Camerarius: Symbola et Emblemata. 1604. Kupferstich. 18,7 x 13,3 cm. CAMERARIUS 1986, Bd. 1, S. 105.

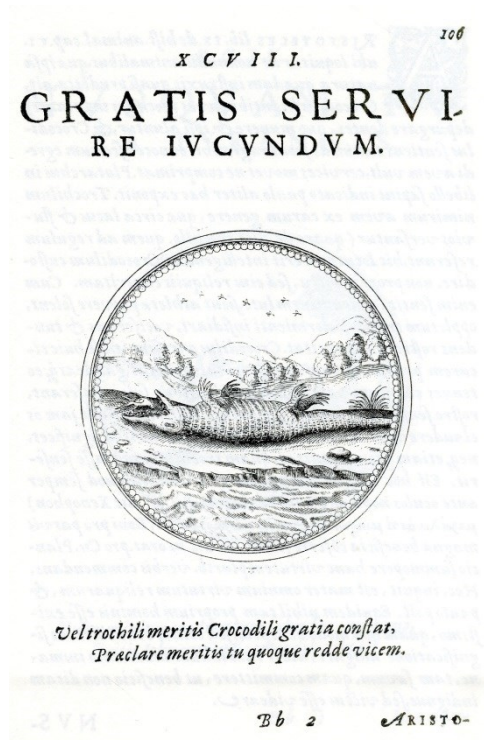


Abbildung 63: Joachim Camerarius: Symbola et Emblemata. 1604. Kupferstich. 18,7 x 13,3 cm. CAMERARIUS 1986, Bd. 1, S. 106.

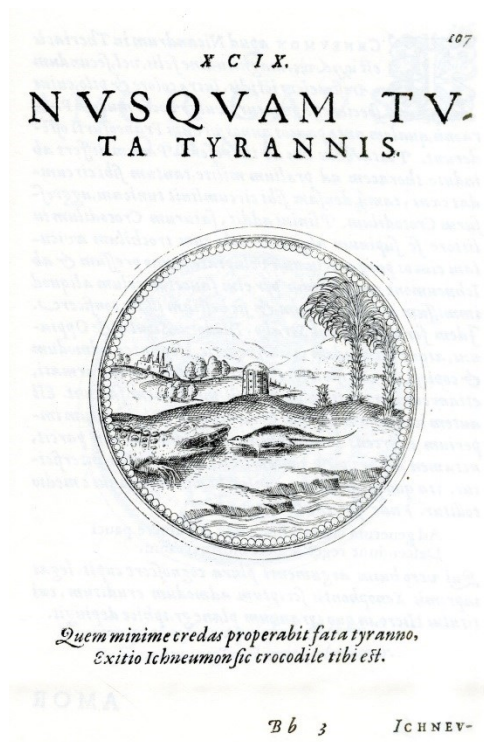


Abbildung 64: Joachim Camerarius: Symbola et Emblemata. 1604. Kupferstich. 18,7 x 13,3 cm. CAMERARIUS 1986, Bd. 2, S. 68.



Abbildung 65: Jan van Kessel: *Olinde en Fernambucos*. Detail aus Abb. 4.



Abbildung 64: Adriaen Collaert nach Stradanus: *Venationes*. Kupferstich. 20,1 x 25,6 cm. Bibliothèque National, Paris. BARONI VANUCCI 1997, S. 371.



Abbildung 65: Theodoor Galle nach Stradanus: *Venationes*. Kupferstich. 20,1 x 25,6 cm. Bibliothèque National, Paris. BARONI VANUCCI 1997, S. 371.



Abbildung 66: Jan van Kessel: *Veracroes*. Detail aus Abb. 4.



Abbildung 67: Peter Paul Rubens: Die vier Flüsse des Paradieses. Um 1614. Öl auf Leinwand. 208 x 283 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. KAT. AUSST. WIEN 2004, S. 100.



Abbildung 68: Peter Paul Rubens: Jagd auf Nilpferd und Krokodil. Um 1616. Öl auf Leinwand. 248,3 x 321,3 cm. Alte Pinakothek, München. RENGGER/DENK 2002, S. 449.



Abbildung 69: Pieter Claesz. Soutman nach Rubens: Jagd auf Nilpferd und Krokodil. Nach 1624. Radierung und Kupferstich. 47,3 x 64,0 cm. KAT. AUSST. BRAUNSCHWEIG 2004, S. 148.



Abbildung 70: Jan van Kessel: *Havana*. Detail aus Abb. 4.



Abbildung 71: Peter Paul Rubens/Frans Snyders: Das Haupt der Medusa. Um 1617. Öl auf Leinwand. 68,5 x 118 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien. KAT. AUSST. ESSEN/WIEN 2002, S. 59.



Abbildung 72: Jan van Kessel: *Angola*. Detail aus Abb. 3.



Abbildung 73: Jan van Kessel: *Archangel*. Detail aus Abb. 2.

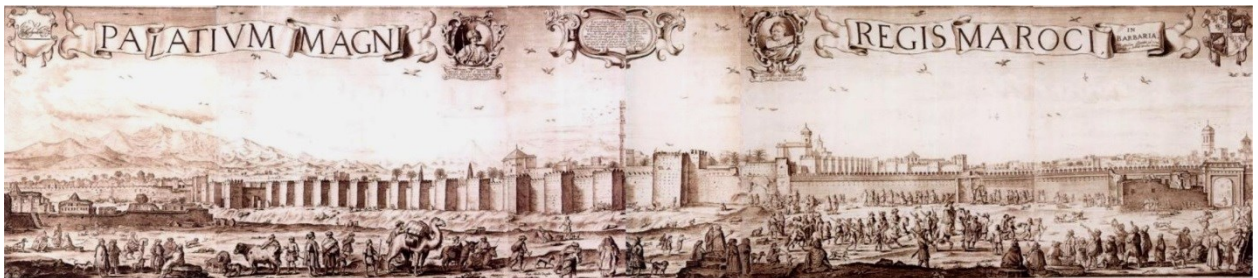


Abbildung 74: Adriaen Matham: *Palatium Magni Regis Maroci*. Kupferstich.

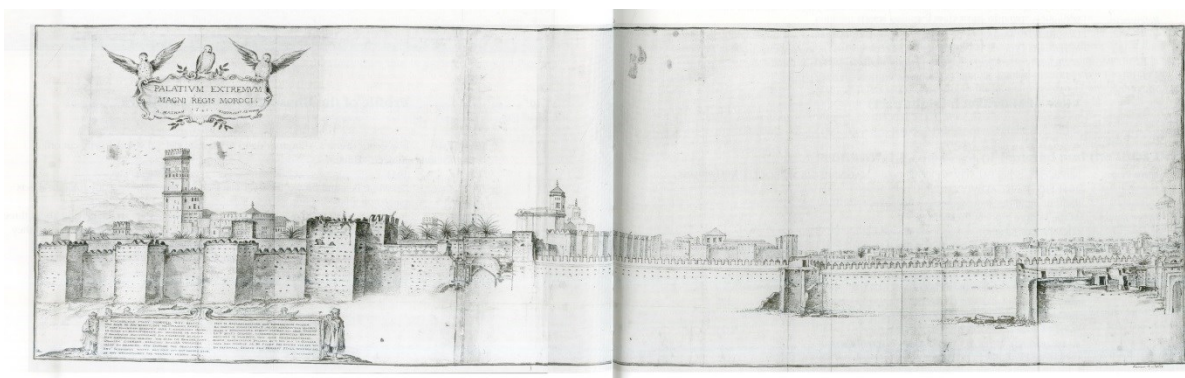


Abbildung 75: Adriaen Matham: *Ansicht von Marrakesch*. 1641. Tusche, Kohle, Aquarell. 44,5 x 145 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Wien. KROGT 2005, S. 216-217.



Abbildung 76: Adriaen Matham: Figurenstudien. 1641. Tusche, Kohle. 43 x 18,5 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Wien. KROGT 2005, S. 199.



Abbildung 77: Adriaen Matham: Porträt Anthonis de Liedekerke. 1641. Kohle. 21 x 16,5 cm.
Österreichische Nationalbibliothek, Wien. KROGT 2005, S. 187.

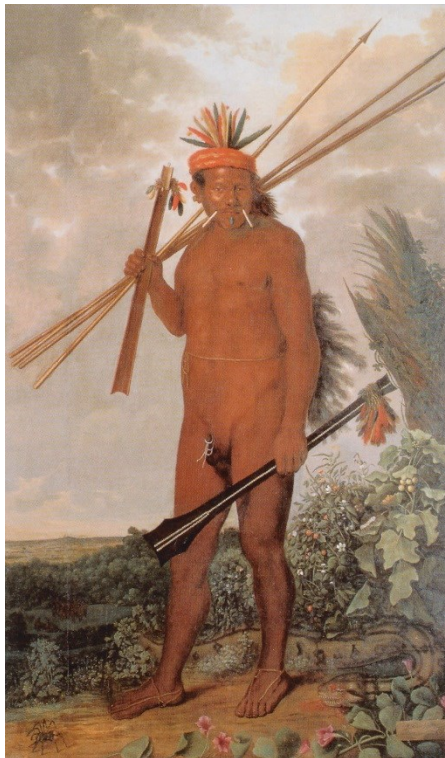


Abbildung 78: Albert Eckhout: Tapuya-Indianer. Um 1640. Öl auf Leinwand. 272 x 161 cm.
Nationalmuseum, Kopenhagen. DAUM 2009, S. 35.



Abbildung 79: Albert Eckhout: Tapuya-Indianerin. Um 1640. Öl auf Leinwand. 272 x 165 cm.
Nationalmuseum, Kopenhagen. DAUM 2009, S. 34.

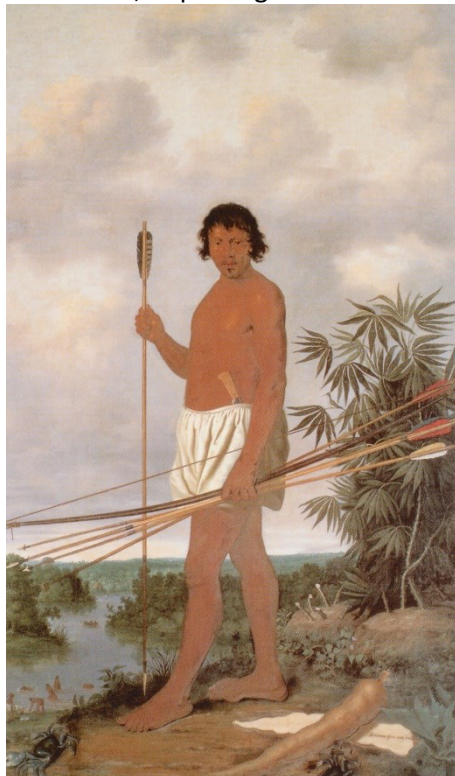


Abbildung 80: Albert Eckhout: Tupi-Indianer. Um 1640. Öl auf Leinwand. 272 x 163 cm.
Nationalmuseum, Kopenhagen. DAUM 2009, S. 36.



Abbildung 81: Albert Eckhout: Tupi-Indianerin. Um 1640. Öl auf Leinwand. 274 x 163 cm. Nationalmuseum, Kopenhagen. DAUM 2009, S. 37.



Abbildung 82: Albert Eckhout: Afrikaner. Um 1640. Öl auf Leinwand. 273 x 167 cm. Nationalmuseum, Kopenhagen. DAUM 2009, S. 39.



Abbildung 83: Albert Eckhout: Afrikanerin. Um 1640. Öl auf Leinwand. 282 x 189 cm. Nationalmuseum, Kopenhagen. DAUM 2009, S. 38.



Abbildung 84: Albert Eckhout: Mestize. Um 1640. Öl auf Leinwand. 274 x 170 cm. Nationalmuseum, Kopenhagen. DAUM 2009, S. 41.



Abbildung 85: Albert Eckhout: Mameluka. Um 1640. Öl auf Leinwand. 271 x 170 cm. Nationalmuseum, Kopenhagen. DAUM 2009, S. 40.



Abbildung 86: Zacharias Wagener: Schlangen. 1641. Aquarell. 21,5 x 36 cm. Kupferstichkabinett, Dresden. WAGENER 1997, S. 161.

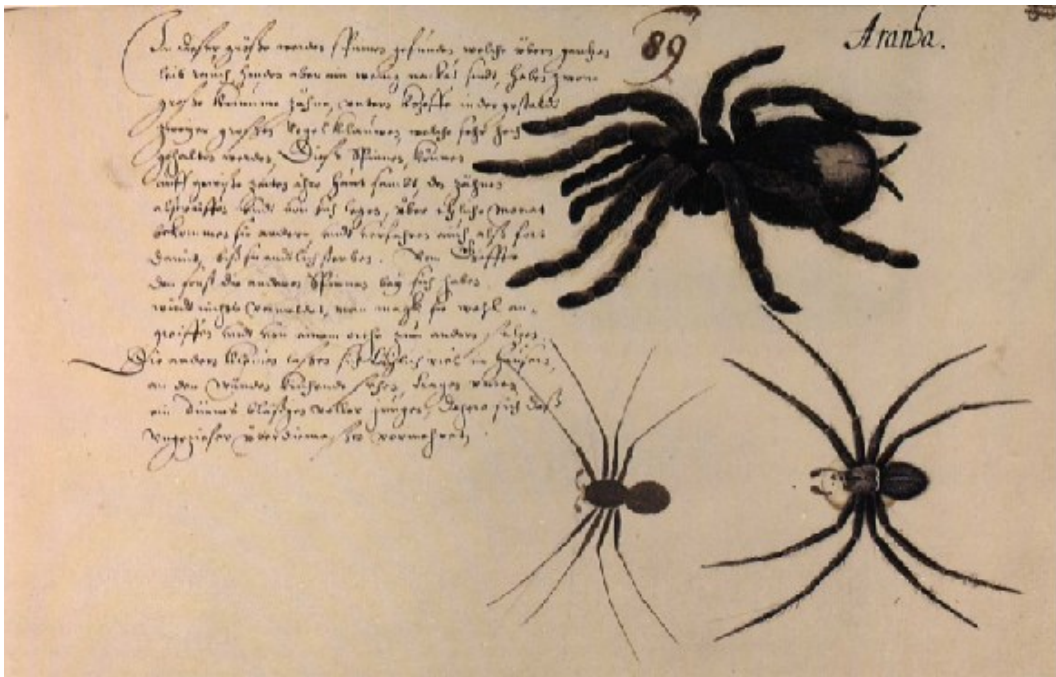


Abbildung 87: Zacharias Wagener: Spinnen. 1641. Aquarell. 21,5 x 36 cm. Kupferstichkabinett, Dresden. WAGENER 1997, S. 155.

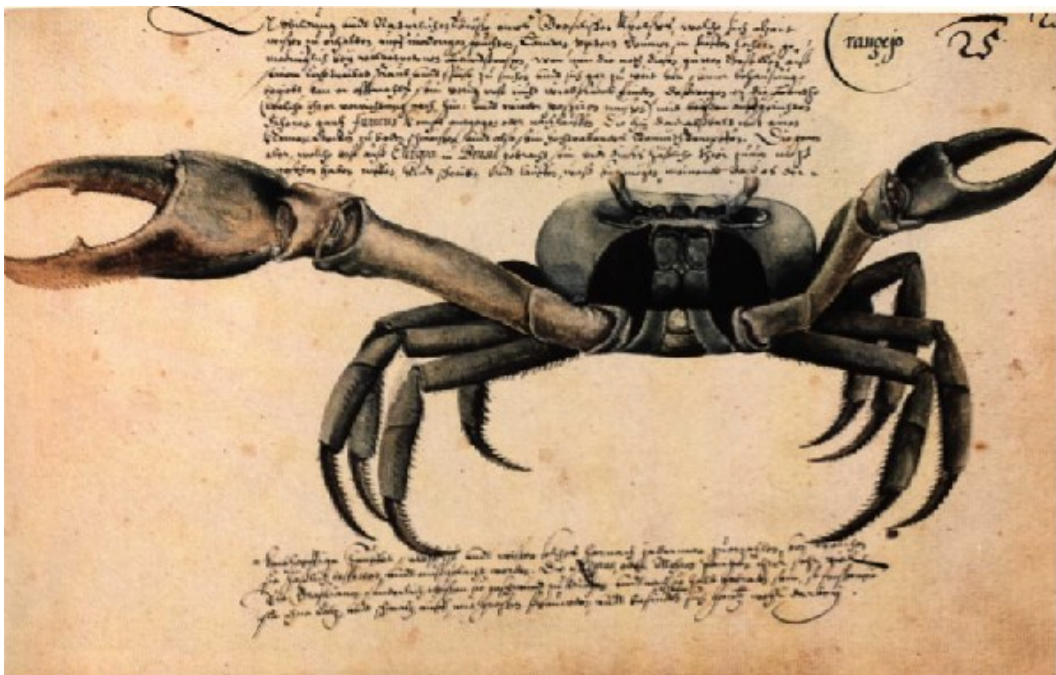


Abbildung 88: Zacharias Wagener: Krabbe. 1641. Aquarell. 21,5 x 36 cm. Kupferstichkabinett, Dresden. WAGENER 1997, S. 57.

Bauernfeind: Die Ordnung der Dinge durch die Malerei

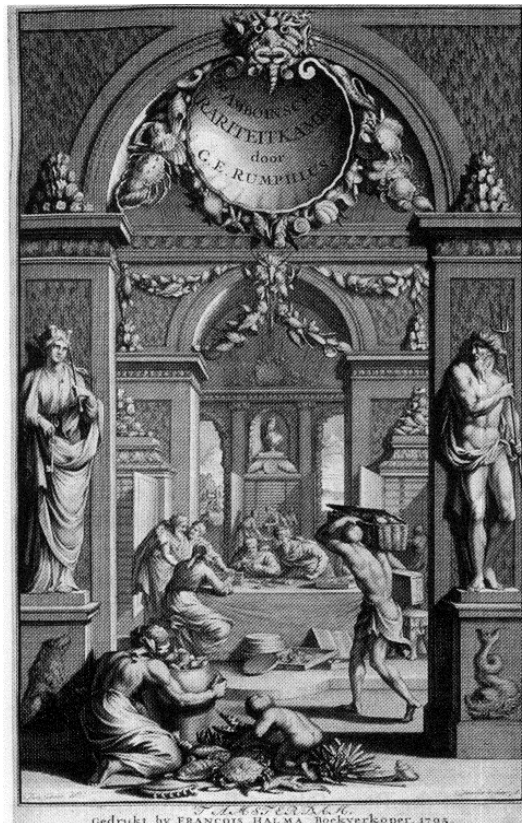


Abbildung 89: Jakobus d. Later: Frontispiz *Amboinsche Rariteitkamer*. 1705. Kupferstich. 34 x 21 cm. FELFE 2003 b, S. 238.



Abbildung 90: Anonym: Frontispiz *Locupletissimi rerum naturalium thesauri*. 1734. Kolorierter Kupferstich. 38,5 x 26,4 cm. SEBA 2011, S. 28.



Abbildung 91: Jakob Houbraken: Albertus Seba. Kupferstich. 38,5 x 26,4 cm. KAT. AUSST. FRANKFURT A.M. 1997, S. 231.

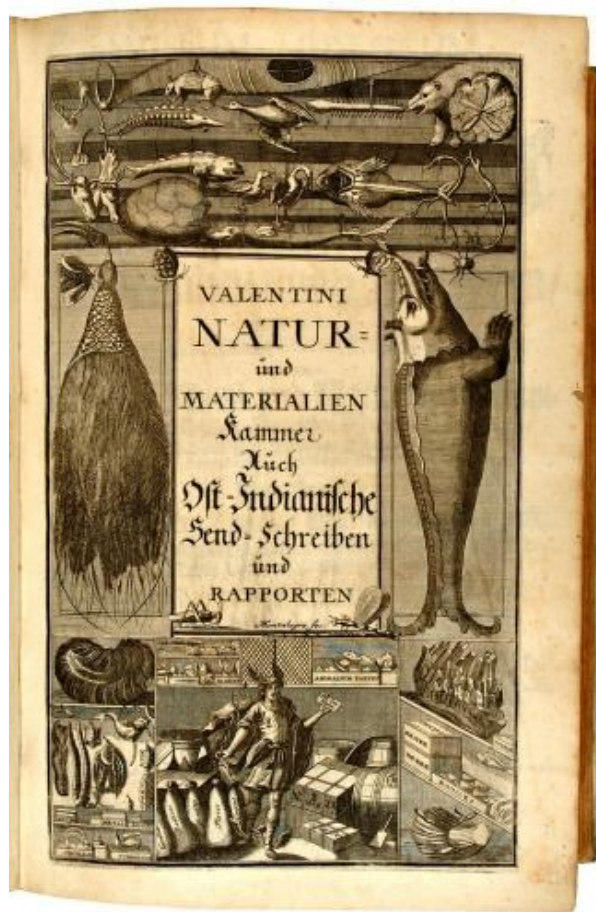


Abbildung 92: Anonym: Frontispiz *Museum Museorum*. 1704. Kupferstich. 39 x 27 cm.