

GLASGEFÄSSE IM FRÜHNEUZEITLICHEN BILD. VERSUCH EINER BILDDEUTUNG OHNE ›TEXTANLEITUNG‹

Philipp Zitzlsperger

Abstract Glas im Bild belegt eine andere Realitätsebene als Glas in der Lebensrealität. Diese Kluft zwischen Bild und Realität soll im Folgenden an Beispielen der Malerei zwischen dem 15. Jahrhundert und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts anhand verschiedener Glasgefäße diskutiert werden. Dabei wird es um eine Bilddeutung gehen, die, zumindest aus heutiger Sicht, nicht nachvollziehbar auf einem Text wie etwa der Bibel basiert. Denn im untersuchten Zeitraum fehlen erklärende Texte zu Glas, die seine Symbolik im Bild erklärten, so wie etwa Bibelpassagen einer entsprechenden Kreuzigungsdarstellung vorausgehen. Dagegen ist Glas im Bild vor- beziehungsweise nichtsprachlich, d. h. bevor ihm textliche Sinnstiftung zugeschrieben wurde, gab es diese bereits unausgesprochen im Bild. Eine glasspezifische Bildsprache – so die These – ging textlicher Exegese zeitlich weit voraus.

Keywords Glas im Bild, Eucharistie, Kugelflasche

1 Einleitung. Zwischen Realismus und Scheinrealismus – die Realitätsnähe von dargestellten Artefakten

Wer sich mit der Geschichte der Glaskunst beschäftigt, ist auf Realien und Bildquellen angewiesen, um eine Formgeschichte zu schreiben. Darüber hinaus geben Bild- und Schriftquellen wichtige Hinweise für die Kontextualisierung von Glas, seine Verwendung zu bestimmten Arbeiten, Anlässen oder Handlungen. Dieser quellenkundliche Zusammenhang betrifft nicht nur Glas, sondern Forschungen zur Materiellen Kultur generell. Gerade aber auch für die Glaswissenschaft ist es von Belang, sich der Glasdarstellung im Bild mit kritischer Distanz zu nähern. Denn häufig wird übersehen, dass das Glas im Bild nicht selbstverständlich die Rolle einnimmt, die es im Alltag beanspruchte. Jeder weiß es: Bilder sind kein Spiegel der Wirklichkeit. Diese Binsenweisheit wird jedoch bei der Analyse von Materieller Kultur im Bild häufig vergessen, und rasch illustriert ein Gemälde dem Besucher einer Glasausstellung, wie der Glasgebrauch ›damals‹ ausgesehen haben könnte. Mit Nachdruck und Tiefenschärfe haben Kunsthistoriker versucht, die »Sprache der Dinge« in figurativer Malerei zu entschlüsseln. Leitende Frage war, inwieweit dargestellte Dinge ihrer eigenen Alltagsrealität gerecht werden.

Und immer wieder musste konstatiert werden, dass die Realitätsnähe von dargestellten Artefakten kaum zu greifen ist, dass die »Sprache der Dinge« zwischen Realismus und Scheinrealismus oszilliert, die Sprachmetapher nicht greift. Panofsky sah hinter den veristischen Darstellungen der Frühen Niederländer einen »disguised symbolism«. Gegen die daraus erwachsene, hypostasierende Rätselbild-Ikonographie wandte sich bereits Johan Huizinga ebenso wie Svetlana Alpers, die mit ihrer »Art of Describing« (1983) die Dingwelt der bildenden Kunst wieder auf ein Wahrheitsniveau zurückführte und damit für die nordalpin-holländische Kunst den beschreibenden über den erzählenden Sinn bildlicher Darstellungen stellte.¹ Im Folgenden ist keine Dichotomie von Erzählung und Beschreibung intendiert. Vielmehr soll die Kritik an einer logozentristischen Ikonographie aufgegriffen und ein hermeneutischer Zugang zu Glasdarstellungen erprobt werden, um zu zeigen, dass sich die Bedeutung von Glas in Bildern nicht allein über textliche und programmatische Fixierung erschließt. Auch wenn in der Frühneuzeit Glas Gegenstand humanistisch gelehrter Diskurse und Traktate war, erklären sie nicht hinreichend die symbolische Sinnstiftung von Glas im Bild. Gleichgültig, ob südlich oder nördlich der Alpen – die symbolische Bedeutung von Glas kann sich in seiner Bildwelt selbst erschließen und Wirklichkeiten generieren, die einer textlichen Reflexion zeitlich voraus sind.² Die folgenden Analysen gehen also vom Bild aus, nicht vom Text. Insbesondere das vergleichende Sehen kann einen anderen »disguised symbolism« adressieren. Während die ikonographische Methode nach Panofsky vor allem einen textlich verbrieften Symbolismus suchte,³ der sich in den Bildern wiederfindet, ist nun zu prüfen, ob Glasdarstellungen in Bildern durch Besonderheiten ihrer Repräsentation einen vor- oder nichtsprachlichen Symbolismus entfalten, der durch Texte nicht belegt werden kann.

Die folgenden Bildbeispiele aus der Frühneuzeit betreffen vor allem die italienische, deutsche, französische und niederländische Malerei. Sie stammen aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert, als Glasdarstellungen im Bild noch relativ selten anzutreffen waren, bevor im Goldenen Zeitalter der Niederlande eine deutliche, quantitative Zunahme der bildlichen Repräsentation von Glas zu verzeichnen ist, etwa in den Gildenporträts und unzähligen Stillleben mit Trinkgläsern. Sie können hier im Rahmen eines methodischen Aufsatzes

-
- 1 In diesem Zusammenhang ausdrücklich hinzuweisen ist auf die Studie von Unverfehrt 2003, in der die Materielle Kultur in Boschs Gemälden in Bezug zu einer rekonstruierbaren Lebenswirklichkeit gesetzt wird. Ebenso ist hinzuweisen auf: Baxandall 1999 und den hier unternommenen, erfolgreichen Versuch, den »kognitiven Stil« zu erkunden, der auf rekonstruierbaren Seherfahrungen der Zeit beruht. Nicht zu vergessen ist darüber hinaus die kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Materiellen Kultur, wie sie durch Bilder überliefert wird; exemplarisch hierzu Burke 2003, hier bes. zur »Polysemie« und Kulturgeschichte der Bilder S. 195–217.
 - 2 Dieser Ansatz des vorsprachlichen Bildthemas wurde bezüglich von Katastrophenbildern bereits verfolgt in: Trempler 2013.
 - 3 Panofsky ist die spätere Textfixierung der ikonographischen Methode nicht anzulasten, wenngleich sie ihm häufig zum Vorwurf gemacht wurde. Doch gerade Panofsky setzte in seiner ikonographischen Methode auf das Studium der sogenannten Typengeschichte, die jeder Textfixierung vorzuziehen sei. Vgl. Zitzlsperger 2008, S. 147; Zitzlsperger 2011; Zitzlsperger 2015.

nicht berücksichtigt werden. Ebenso ist die Fülle der systematisch untersuchten Bildquellen im genannten Zeitraum zu groß, um im Folgenden lückenlose Erwähnung zu finden.⁴

2 Glasdarstellungen in der bildenden Kunst Europas des 15., 16. und frühen 17. Jahrhunderts

Für eine erste Annäherung an Glasdarstellungen im Bild, die keine textbasierte Deutung ermöglicht, gewährt das »Bacchanal der Andrier« von Tizian im Prado (Abb. 1) gutes Anschauungsmaterial. Tizian malte es in den Jahren 1524 und 1525. Es zeigt ein dionysisches Trinkfest auf der Insel Andros, auf der dem Mythos nach Dionysos das Wasser einer Quelle in Wein verwandelt haben soll. Deswegen feierten die Andrier jährlich im Januar den Gott des Weines, indem sie reichlich davon tranken. Tizian malte das ausgelassene Gelage in der freien Natur unter Bäumen, wo auf einer nach rechts ansteigenden Wiese im Halbschatten die Menschen ihrem chaotischen Treiben nachgehen. Sechzehn Figuren sind auf engstem Raum an den vordersten Rand der Bildbühne gerückt. Wie auf einem Sarkophagrelief drängen sie sich in der ganzen Breite des Vordergrunds. Die meisten Körper sind in rasender Bewegung, tanzend, schwankend, stolpernd, rennend, kraftvoll gebeugt oder in hastiger Torsion, andere lagern auf dem Boden, schwätzend, trinkend oder schlafend.

Weshalb dieses Bild im Kontext der Glasforschung eines ausführlicheren Blickes lohnt, liegt in seiner Komposition begründet. Um dem chaotischen Treiben Ausdruck zu verleihen, ist es Tizians Stilmittel, dem Bild das festigende Zentrum zu nehmen. Denn das Bildzentrum ist der leere Raum, der freie Blick zum Horizont, wo ein Schiff die Bucht verlässt. Um diesen optischen Tiefensog herum wanken die Figuren. Auch der Betrachterblick ist haltlos im Gewimmel von bewegten Körpern und flatternden Kleidern, aus dem einzig ein Gegenstand herausragt, über den Horizont hinaus in den hellen Wolkenhimmel weist und über dem Bacchanal zu schweben scheint: die gläserne Karaffe. Der Mythos gibt keinen Hinweis auf gläserne Karaffen. Und auch Philostrats Ekphrasis »Die Leute von Andros« (Eikones I, 25), an der sich Tizian orientierte, erwähnt kein Glas und keine sonstigen Geschirrdetails. Dennoch ist der Bildbetrachter geneigt, der gläsernen Karaffe in Tizians Gemälde gerade wegen ihrer exponierten Position eine höhere Bedeutung zuzusprechen.

Der Mann in der schattig-weißen Tunika balanciert das mit Rotwein halb gefüllte Glasgefäß auf seinen Fingern. Er greift den Fuß der Karaffe nicht mit seiner hochgereckten Rechten, vielmehr steht und wackelt die Glaskanne auf seinen Fingern der

4 Die hier vorgestellte Forschung zum Glas ist ›work in progress‹ und Teil eines vom BMBF geförderten Forschungsprojets »Parvenü – Bürgerlicher Aufstieg im Spiegel der Objektkultur des 18. Jahrhunderts. Teilprojekt: Bildwelten der Objekte – Materielle Kultur in ihrer bildlichen Repräsentation«, das im August 2019 begonnen hat. Vgl. www.parvenue-projekt.de [25. 11. 2020].



Abbildung 1. Tizian, Bacchanal, 1524–25, Öl auf Leinwand, 175 × 193 cm. Museo del Prado, Madrid.

leicht geöffneten Faust. Dieser labile Moment erfordert seine ganze Aufmerksamkeit. Die bildkompositorische Betonung der Glaskanne, ihre Platzierung über allen Köpfen und über dem Horizont ist nicht zufällig gewählt, denn offensichtlich liegt die Betonung auf dem *Cristallo*, dem klaren, durchsichtigen Glas, durch das das Licht des Himmels scheint und den Wein zum Leuchten bringt. Gefeierte werden in Tizians Bacchanal nicht nur die Dionysien, sondern auch die Glaskunst, denn anders scheint die in der italienischen Malerei einmalige Exposition des geblasenen Kristallglaskörpers kaum erklärbar – das »Bacchanal der Andrier« ist zugleich ein Triumphzug des *Cristallo*.

Tizian hatte einen zweifach engen Bezug zur Glaskunst. Zum einen war er selbst Glasdesigner. Alfonso I. d'Este, der Tizian mit dem »Bacchanal« beauftragt hatte, beehrte von ihm wenig später Modellzeichnungen für Glasgegenstände. Tizian weilte bereits in Venedig, um seine »Assunta« für die Frarikirche zu malen, weshalb er im nahen Murano die Umsetzung seiner Glasdesigns und deren sichere Verpackung für den Versand nach Ferrara selbst beaufsichtigen sollte.⁵ Zum anderen war Ferrara als Residenzstadt Alfonsos d'Este selbst ein Zentrum der Glasproduktion. Jüngste Quellenfunde im Stadtarchiv belegen, dass Ferrara bereits 1451 *Cristallo* produzierte. Zwei

⁵ Chledowski 1921, S. 508.

Glasmacher aus Murano betrieben in Ferrara ihre Glashütten – vermutlich während der »cavata«, jener Phase, da die Öfen in der Sommerzeit auf Murano pausieren mussten – und gelten als Pioniere des reinen, durchsichtigen Glases. Tizians Glasdarstellung im »Bacchanal« für das Studiolo im Este-Palast darf wohl auch als Allusion auf die Glashüttenstadt Ferrara gedeutet werden, die erst in den letzten Jahren in der Forschung aus dem Schatten des übermächtigen Murano geholt wurde.⁶

Man könnte sagen, Tizians Glaskanne besitzt ›edle Einfachheit und stille Größe‹. Denn ein relativ stämmiger Fuß leitet wie ein Sockel zum bauchigen Gefäßkörper über, das sich in einem konkaven Hals verjüngt, um schließlich in einer geschwungenen Dreipass-Mündung auszulaufen. Dieser Typus reicht bis zum Formenrepertoire der archaischen Töpferkunst im 6. Jahrhundert v. Chr. zurück, vergleichbar etwa der ostgriechischen Tierfrieskanne (Baltimore) aus dem frühen 6. Jahrhundert v. Chr. (Abb. 2).⁷ Und dennoch ist Tizians Glasdesign von berückender Proportionalität und Vitalität, denn der zarte, applizierte Henkel, der ja nur zur Geltung kommt, weil der Mann die Kanne nicht hält, sondern balanciert, windet sich wie eine Schlange in einer straffen Krümmung von der Mündung hinauf und hinab zum Bauch der Kanne. Als Realien, die dem Tiziandesign nahekommen, mögen Glaskannen aus der Mitte und dem Ende des 16. Jahrhunderts exemplarisch dienen, etwa eine Murano-Kanne aus der Mitte des 16. Jahrhunderts oder eine Kanne aus Hall in Tirol (?) von dessen Ende (Abb. 3),⁸ die sich heute im Museo Vetro in Murano beziehungsweise im Fuggermuseum in Babenhausen befinden.

Tizians Triumph der *Cristallo*-Kanne verdient auch deshalb Beachtung, da die Darstellung von Glas im frühneuzeitlichen Historienbild auffallend selten zu finden ist. Wenn im Gemälde getrunken und gegessen wird, dann aus irdenem oder metallenen Geschirr. Stellvertretend hierfür steht das »Bacchanal« von Jacques Blanchard vom beginnenden 17. Jahrhundert (Abb. 4). Auch in der Darstellung von Einzelpersonen, insbesondere den Heiligendarstellungen der frühneuzeitlichen Kunstgeschichte, sind Gläser selten.⁹ Tizian hat dagegen häufiger Glasgeschirr ins Bild gebracht, wohl weil er ohnehin Glasdesigner war.¹⁰ Jenseits der Ausnahmen lässt sich in einem vorläufigen, cursorisch-quantitativen Überblick jedoch feststellen, dass Heiligendarstellungen mit Gefäßen selten über Glasdarstellungen verfügen. Repräsentativ sind z. B. die

6 Faoro 2003, S. 133. Zur Erfindung des *Cristallo* und seiner Befreiung aus der Legende, dass es in den 1450er Jahren in Murano erfunden worden sei, vgl. Krueger 2020.

7 Scheibler 1983, S. 167.

8 Zur Murano-Kanne vgl. Zecchin 1987–1990, Bd. 3 (1990), S. 98. Zur bemalten *Cristallo*-Kanne, Ende 16. Jahrhundert, Fuggermuseum in Babenhausen vgl. Ausst. Kat. New York 2004, S. 80–81.

9 Vgl. den Beitrag von Dedo von Kerzenbrock-Krosigk zu einer der rühmlichen Ausnahmen, Leonardos »Nelkenmadonna«, im vorliegenden Band.

10 Gläserne Karaffen in: »Ländliches Konzert« (Louvre), »Götterfest« (Washington, von Bellini begonnen und Tizian vollendet).



Abbildung 2. Ostgriechische Tierfrieskanne, frühes 6. Jahrhundert v. Chr. Walters Art Gallery, Baltimore.



Abbildung 3. Bemalte *Cristallo*-Kanne, Ende 16. Jh., Glas. Fuggermuseum, Babenhausen.



Abbildung 4. Jacques Blanchard, Bacchanal (Detail), 1636, Öl auf Leinwand, 138 × 115 cm. Musée des Beaux-Arts, Nancy.



Abbildung 5. Jan van Scorel, Maria Magdalena, circa 1530, Öl auf Leinwand, 67 × 76,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam, Inv.-Nr. SK-A-372.

Magdalenenbilder, auf denen der Heiligen in der Regel das Salbgefäß als Attribut beigegeben ist. In den meisten Fällen, wie bei Jan van Scorels »Maria Magdalena« (um 1530, Abb. 5), handelt es sich, der Darstellung nach zu urteilen, um irdene, metallene oder hölzerne Gefäße. Auch hier sind – soweit ich sehe – nur wenige Ausnahmen auszumachen, deren bekannteste Caravaggios »Reuige Magdalena« ist (Abb. 6).¹¹ Ihr ist eine kleine Glaskaraffe zur Seite gestellt, auf der das Licht kunstvoll gespiegelt wird.

Setzt man die diachrone Durchsicht bei Einzelpersonendarstellungen in der Porträtmalerei im 16. und 17. Jahrhundert fort, fällt vor allem die Glasdarstellung als Leerstelle auf. Päpsten, Kaisern, Fürsten, Herzögen und anderen gesellschaftlichen Eliten im autonomen Porträt ist in der Regel kein gläsernes Attribut zur Seite gestellt. Das ist erwähnenswert, da die frühneuzeitliche Porträtmalerei häufig mit attributiven Artefakten und Preziosen in der Umgebung der Dargestellten arbeitete. Robert Nanteuils gestochenes Mazarinporträt von 1659 beispielsweise zeigt allerlei kunstvolles Wissensschaftsgerät im Vordergrund, eine Uhr auf dem Beistelltisch neben dem sitzenden Kardinal und eine in die Raumentiefe fluchtende Skulpturengalerie im Hintergrund (Abb. 7). Gläser fehlen nicht nur bei Mazarin, sondern in nahezu allen autonomen Porträts der

¹¹ Weitere Beispiele der Magdalenen Darstellungen mit gläsernem Salbgefäß: Piero della Francesca (Arezzo), Signorelli (Berlin), Tizian (Petersburg), El Greco (Massachusetts).



Abbildung 6. Caravaggio, Maria Magdalena, 1594–95, Öl auf Leinwand, 122,5 × 98,5 cm. Galleria Doria Pamphilj, Rom.

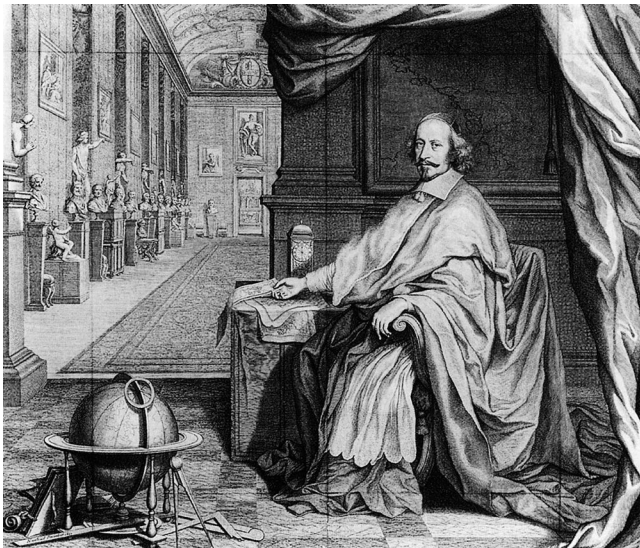


Abbildung 7. Robert Nanteuil, Porträt des Cardinals Mazarin am Eingang zur »Galerie Mazarine«, 1659, Kupferstich. Bibliothèque Nationale, Département des estampes et de la photographie, Paris.

Frühneuzeit. Ausgerechnet Ferdinand II. von Tirol (1529–1595) ließ sich um 1548 von Jakob Seisenegger ohne Glas porträtieren (Abb. 8), wo er doch allen Grund gehabt hätte, sich mit pretiösen Trinkgläsern zu umgeben. Auch in keinem seiner sonstigen Bildnisse verweist ein kunstvolles Glas auf seine große Leidenschaft für die Glasmacherei (und Glasbläserei). Immerhin hatte der kunstsinnige Erzherzog, der die berühmte Kunst- und Wunderkammer in Schloss Ambras verantwortete, in seiner späteren Residenzstadt Innsbruck eine eigene Hofglashütte einrichten lassen, in der Meister aus Murano nach seinen ausgefallenen Wünschen Glasdesigns herstellten.¹² Auf diese Vorliebe verweist kein einziges Porträt des Erzherzogs.

Eine Erklärung für das generelle Phänomen der Porträtmalerei ohne Glas steht noch aus. Hilfreich könnten die wenigen Ausnahmen sein, bei denen Glas in Porträts abgebildet wurde. Neben Holbeins Erasmus- und Giszepor­trät, die gleich noch gesondert zu besprechen sind, bietet vor allem die niederländische Porträtkunst des beginnenden 17. Jahrhunderts einige Bildnisse, die das dargestellte Trinkglas prominent zur Schau stellen. Wenigstens zwei der Dargestellten gehören der Weinhändlerzunft an: Matham Jacob stach 1602 das Porträt des inschriftlich belegten und gut gelaunten Weinhändlers Vincent Jacobsen (nach den Original von Cornelis Ketel), der aus seiner Porträtkartusche dem Betrachter mit einem Römer zuprostet. Nicolaes Eliaszoon Pickenoy porträtierte 1627 den korpulenten Weinhändler Maerten Rey (Amsterdam),¹³ der ebenfalls einen Römer in seiner Rechten hochhält. Frans Hals malte um 1629 den »Fröhlichen Trinker« mit Kelchglas in seiner Linken, der trotz seiner Anonymität ein Porträt sein dürfte. Rembrandt malte 1635 sein rückenansichtiges Selbstporträt in der Rolle des »Verlorenen Sohns« (Dresden) mit Saskia auf seinem Schoß, dem Betrachter mit einem Bierglas über seine Schulter rückwärts zuprostend.



Abbildung 8. Jakob Seisenegger, Erzherzog Ferdinand II., 1548, Öl auf Leinwand, 184,5 × 89 cm. Kunsthistorisches Museum, Wien.

¹² Egg 1962, S. 125.

¹³ Bikker/Bruijnen/Wuestman 2007, S. 304–305.

Kurzum: Glasdarstellungen in der bildenden Kunst der europäischen Frühneuzeit sind keine Selbstverständlichkeit und im Porträt eher eine Besonderheit, die auf den Berufsstand verweisen kann. Der quantitative Befund ist wichtig, denn er gibt Aufschluss über die Bedeutung von dargestelltem Glas im Bild. Wenn Glas seltene Bildwürdigkeit besitzt, lässt sich hier als Zwischenergebnis festhalten, dass seine Darstellung von exklusiver Bedeutung ist. Diese wird auch von einem weiteren Glastypeus im Bild bestätigt, der in der frühneuzeitlichen Lebenswirklichkeit dem banalen Gebrauchsalltag entstammte und sich im Bild zu berückender Exklusivität auswuchs: die Kugelflasche.

3 Kugelflaschen aus *Cristallo* im Bild

Normalerweise diente sie als Gebrauchsglas vor allem zum Aufbewahren von Flüssigkeiten, Wein und Öl etwa. Kugelflaschen waren aber auch in den Laboren der Alchimisten und Ärzte – dort z. B. als Urinflasche – anzutreffen.¹⁴ Im Folgenden ist nachzuweisen, dass dieses simple Gebrauchsglas im Bild christologische Bezüge aufbaut und auf die Eucharistie alludiert. Denn der Einsatz der qualitativ hochwertigen, durchsichtigen Kugelflasche im Bild ist selektiv und vor allem in Darstellungen des Abendmahls, der Kanaan- und Emmausszene und in Hieronymusbildern auszumachen. Ansonsten bleibt die Kugelflasche aus der frühneuzeitlichen Bildwelt weitgehend ausgeschlossen, bis auf wenige Ausnahmen, die im Folgenden zu besprechen sind.

Das Bildthema des Abendmahls kommt in der Regel nicht ohne Geschirr aus. Seit der mittelalterlichen Malerei sind reichlich Gläser auf dem Tisch zu finden, um den sich Christus und die zwölf Apostel scharen. Interessant ist, dass die zur Darstellung gekommenen Glastypeen in der italienischen Malerei kaum variieren, als habe es einen Glaskanon für Abendmahlsbilder gegeben. Bereits in Taddeo Gaddis »Abendmahl« im Florentiner S. Croce ist der kanonische Glastypeus um 1360 vorgeprägt. Auf dem gedeckten Tisch stehen Kugelflaschen. Da das Fresko schadhaft ist, sei stellvertretend auf das Abendmahlsfresko eines anonymen Malers in S. Andrea a Cercina (bei Florenz) aus dem Jahr 1434 (Abb. 9) hingewiesen, auf dem ebenfalls zahlreiche Kugelflaschen aus der Kategorie des Gebrauchsglases zu erkennen sind. Bei den Italienern sind sie meist mit einem konischen Fuß versehen, der die Flasche aufsockelt. In den Abendmahlsfresken von Gaddi und in Cercina sind die Flaschen und schlichten Trinkgläser ungetrübt durchsichtig, als handle es sich um *Cristallo*. Dies repräsentiert zum einen den um 1360 beziehungsweise 1434 hohen Stand der Glasmacherkunst. Zum anderen ermöglicht es die Sichtbarmachung des Flascheninhalts, des als Christi Blut zu verstehenden eucharistischen Rotweins. Doch nicht immer enthält die im eucharistischen Sinn inszenierte Kugelflasche in den Abendmahlsdarstellungen Rot-, sondern bisweilen auch Weißwein.

14 Dixel 1983, S. 72.

Glasgefäße im frühneuzeitlichen Bild. Versuch einer Bilddeutung ohne ›Textanleitung‹

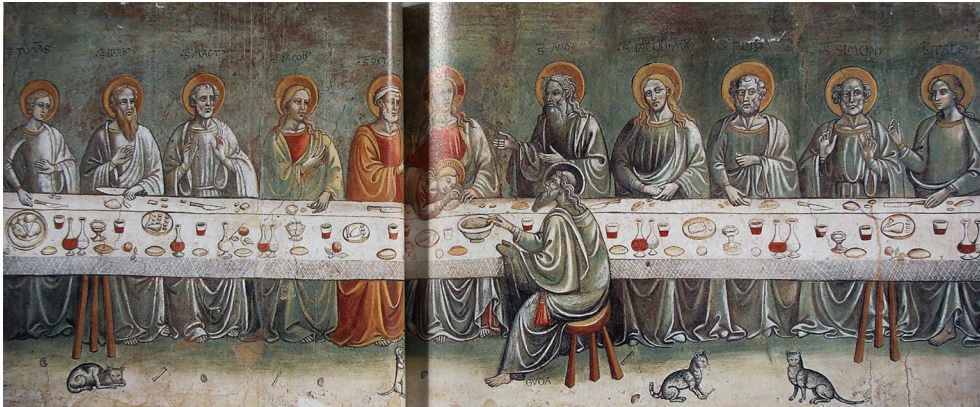


Abbildung 9. Anonym, Abendmahl, 1434, Fresko. San Andrea a Cercina, Cercina (bei Florenz).

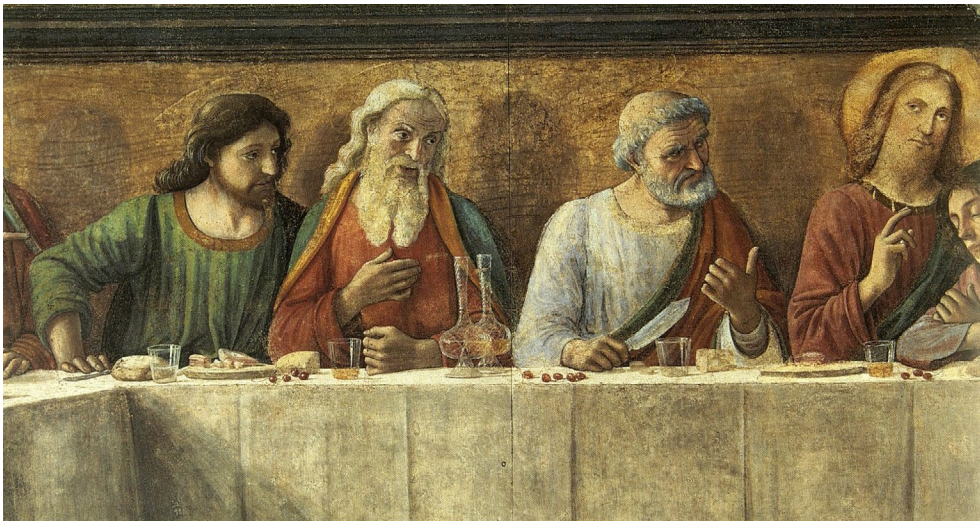


Abbildung 10. Domenico Ghirlandaio, Abendmahl (Detail), circa 1480, Fresko. Ognissanti, Florenz.

Beispielsweise geht in Ghirlandaios »Abendmahl« in Ognissanti in Florenz um 1480 (Abb. 10) die helle Weinfarbe ins Beige, weshalb nicht ausgeschlossen ist, dass sie den toskanischen Vin Santo repräsentiert, der seit dem Mittelalter in der Osterliturgie zum Einsatz kam.¹⁵ In kaum einem anderen Abendmahl arbeitete der Künstler mit so vielen graziilen Kugelflaschen, wie Ghirlandaio in Ognissanti. An der Rückseite der langgezogenen Tafel sind die Apostel um die mittige Christus-Johannes-Gruppe gesetzt. Leicht

¹⁵ Tachis 1988.

rechts davon hat der Tradition gemäß einzig Judas als Verräter an der Vorderseite der Tafel Platz genommen. In der linken Hälfte sind zwei der Kugelflaschen gut zu sehen. Die kegelförmigen Füße ragen weit in den Kugelbauch der *Cristallo*-Flaschen hinein, deren Boden hochgestochen, nach innen gewölbt ist. Der Kugelbauch verjüngt sich dann zu einem schmalen Hals, dessen Durchmesser sich nach oben zur Mündung hin leicht vergrößert. Auffallend sind auch die weißen Höhungen auf den Kugelflaschen. Sie bezeichnen schrägoptisch geblasenes Glas, dessen Wulste sich spiralförmig nach oben winden.

Nahezu alle Abendmahlsdarstellungen sind in der italienischen Renaissancemalerei mit Kugelflaschen ausgestattet, auch Leonardos Mailänder »Abendmahl« (1494–1498), wo zu Christi Linken ein *Cristallo*-Exemplar auf dem Tisch steht, das vermutlich – so weit es das schadhafte Fresko erkennen lässt – mit Weißwein gefüllt ist. Die Kugelflasche ist damit als Attribut des Abendmals anzusprechen, denn in anderen Bildthemen ist sie zeitgleich nicht anzutreffen. Ihre Exklusivität macht sie zum Symbol der Eucharistie, denn in der Liturgie steht das Abendmahl für den Opfertod Christi.

Einleitend ist bereits darauf hingewiesen worden, dass die Bedeutung von Glas in der bildenden Kunst des 15., 16. und der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht durch

textliche Quellen gesichert ist. Dafür, dass ihm dennoch ein symbolischer Sinngehalt zuzusprechen ist, erweist sich gerade für die Abendmahlsdarstellungen der quantitative Überblick als hilfreich, um zum einen die Ausnahmen von der Regel unterscheiden und zum anderen dann die sondierten Ausnahmen einer Deutung unterziehen zu können. Im vorliegenden Fall repräsentieren die Abendmahlsdarstellung die Ausnahmen der Regel, dass Kugelflaschen sonst in der frühneuzeitlichen Malerei nicht zu finden sind.

Doch sind sie nicht die einzigen Ausnahmen. Bei der Fortsetzung der Sondierungsarbeit fällt auf, dass neben den Abendmahlsdarstellungen auch Bildszenen der Emmausgeschichte über die Kugelflasche verfügen. Exemplarisch dafür steht Pontormos Emmausszene von 1525 aus den Uffizien (Abb. 11). Und ein drittes Bildthema mit Kugelflasche kommt hinzu: die Hochzeit zu Kanaan, wie etwa in Tintoretto's Gemälde in S. Maria della Salute. Wie gesagt: In anderen Banketten und Gastmählern sind



Abbildung 11. Pontormo, Emmausszene (Detail), 1525, Öl auf Leinwand, 230 × 173 cm. Uffizien, Florenz.



Abbildung 12. Filippo Lippi, Das Gastmahl des Herodes, circa 1462. Dom, Prato.

die Kugelflaschen nicht eingesetzt, beispielsweise in Filippo Lippis »Gastmahl des Herodes« aus dem Dom zu Prato um 1456 (Abb. 12). Es ist kein Zufall, dass neben dem Motiv des Letzten Abendmahls auch die Emmausgeschichte und die Hochzeit zu Kanaan exklusiv in der Bildwelt der Historienmalerei über die *Cristallo*-Kugelflasche verfügen, denn allen drei Bildthemen gemeinsam ist die Allusion auf die Eucharistie, deren Mittelpunkt jeweils der Wein als Zeichen des Opfers ist. Bis in die italienische Barockmalerei setzt sich die Bildtradition der Kugelflasche fort, wie das Beispiel von Caravaggios »Christus in Emmaus« 1601 zeigt (Abb. 13).



Abbildung 13. Caravaggio, Christus in Emmaus, 1601, Öl auf Leinwand, 139,7 × 195,5 cm. National Gallery, London.

Nur die Kugelflasche hat Gastrecht auf den Tischen des Letzten Abendmahls, des Emmausmahls und der Hochzeit zu Kanaan. Aus diesem Befund lässt sich die Deutung ableiten, dass die Kugelflasche in der bildenden Kunst der Frühneuzeit für das Sakrament des Abendmahls und ihr Inhalt (Rotwein, Weißwein oder Vin Santo) für das Opferblut Christi steht. Die Bilddeutung findet Bestätigung in einem archäologischen Befund aus der Kirche S. Sigismondo zu Cremona. Dort wurden unter einem Fassadenpfeiler in einer eigens angefertigten Nische zwei gut erhaltene Kugelflaschen mit einer Höhe von jeweils 27 cm gefunden. Eine der Flaschen war mit Wein, die andere mit Öl gefüllt.¹⁶ Als kultische Flaschen der Grundsteinlegung, die den Quellen nach 1463 stattfand, sind die beiden Fundstücke offensichtlich Weihestücke.

4 Eucharistisch aufgeladene Flaschenform nördlich der Alpen

Im Genre der Porträtmalerei setzte sich die eucharistische Flaschenform nördlich der Alpen fort, wenn auch nur vereinzelt. Es ist verlockend, ihre bis hier erschlossene eucharistische Konnotation auch für Hans Holbeins d.J. Erasmusporträt von 1523 (London) geltend zu machen (Abb. 14). Dort ist in der rechten oberen Bildecke hinter dem grünen, leicht nach links aufgeschobenen Vorhang ein Bücherbord zu sehen, auf dem zwei Bücher aufeinandergelegt sind, darauf die bezeichnende Kugelflasche zu stehen kommt. Sie ist leer, und zu erkennen ist ihr stark hochgestochener Flaschenboden. Es stellt sich die Frage, ob die farblose und transluzide Kugelflasche ihre eucharistische Konnotation aus den Abendmahlsbildern auch im Erasmusporträt beanspruchen kann. Dafür spräche, dass letzteres deutlich auf die Endzeit anspielt, denn auf dem Seitenschnitt des großen Buchs, auf das der Humanist seine Hände legt, steht auf Griechisch geschrieben: »Die herkulischen Arbeiten des Erasmus von Rotterdam«. Angesprochen ist sein Gesamtwerk, das er mit den zwölf Taten des Herkules vergleicht, die dem griechischen Helden zu Vergöttlichung und ewigem Ruhm verholfen hatten. Erasmus zieht in diesem Gelehrtenporträt gleichsam die Bilanz seines Lebens. Er schickte das Bild an seinen Förderer, den Erzbischof von Canterbury, und im Begleitschreiben drückte er seine Hoffnung aus, »dass, sollte es Gott gefallen mich von hier abzurufen, Sie doch ein Stück Erasmus haben werden.«¹⁷ In Erasmus' Anspielung ist das Porträt nicht nur Repräsentation, sondern Realpräsenz des Dargestellten durchaus im Sinne einer bildlichen Transsubstantiation, die durch die eucharistische Kugelflasche einen erheblichen Akzent erhält.¹⁸ Rotwein in der Kugelflasche als Zeichen des Opfertods Christi muss Erasmus unpassend, ja: anmaßend erschienen sein, weshalb sie im Porträt leer blieb.

¹⁶ Mariacher 1964, S. 71.

¹⁷ Beyer 2002, S. 122.

¹⁸ Zur Logik der Transsubstantiation im frühneuzeitlichen Porträt vgl. ausführlich Zitzlsperger 2016.



Abbildung 14. Hans Holbeins d.J., Erasmus von Rotterdam, 1523, Öl auf Leinwand, 73,6 × 51,4 cm. National Gallery, London.

Für die Bilddeutung nicht unerheblich ist auch die bildtypologische Verwandtschaft zu den Hieronymusbildern, die den Kirchenvater in seiner Kartause zeigen, die als Gelehrtenstube dargestellt ist. Auffallend viele dieser Hieronymusdarstellungen im Studiolo zeigen auf seinem Schreibtisch, der Fensterbank oder über ihm auf den Konsolenbrettern an der Wand eine Kugelflasche. Oft ist sie mit Rotwein gefüllt, wie etwa in Joos van Cleves Hieronymusbild aus Princeton (nach 1521). In diesem Gemälde hat die Forschung den Rotwein bereits als Hinweis auf die Eucharistie gedeutet.¹⁹ Auch Totenkopf und Gekreuzigter als häufige Attribute im Hieronimus-Studiolo geben denselben Hinweis, den die hier vorgenommene Deutung der Kugelflasche selbst ergänzt. Diese ikonographischen Verschränkungen und die neu erschlossene, eucharistische Konnotation der Kugelflasche vermögen eine Erklärung zu liefern, warum unter den Kirchenväterdarstellungen nur Hieronymus über das bedeutungsvolle Alltagsgefäß verfügt. Besonders deutlich kommt der Unterschied in Ognissanti zu Florenz zum Tragen, wo Ghirlandaio an der linken Innenwand der Saalkirche das Fresko des hl. Hieronymus und Botticelli gegenüber an der rechten Innenwand das Augustinusfresko malten (1480). Beide Kirchenväter sind in ihrem Studiolo von vielen Gegenständen umgeben, doch nur Hieronymus verfügt über die *Cristallo*-Kugelflasche rechts über seinem Kopf auf dem Wandbrett (Abb. 15). Nur ihm ist sie vorbehalten, weshalb selbst in Vittore

¹⁹ Jeon 2007, S. 206.



Abbildung 15. Domenico Ghirlandaio, Hieronymus (Detail), 1480, Fresko. Ognissanti, Florenz.

Carpaccios »Vision des hl. Augustinus« (Venedig) aus dem Jahr 1502, in dessen großräumigen Studiolo alle nur erdenklichen Gebrauchsgegenstände bis hin zur Audienzglocke bedacht wurden, die Kugelflasche konsequent fehlt. Holbeins Erasmusporträt mit der Kugelflasche im Studiolo ist somit als Allusion auf den Hieronymustypus im Studiolo mit eucharistischer Kugelflasche zu verstehen. Als ideengeschichtliche Ursache ist Erasmus' leidenschaftliche Hieronymusverehrung anzusprechen.²⁰

Noch deutlicher wird die eucharistische Konnotation der Kugelflasche im Porträt des Danziger Kaufmanns Georg Gisze, das Holbein 1532 in London malte (heute Berlin, Abb. 16). Prominent im Vordergrund auf dem Arbeitstisch Giszes steht das mit zarten Henkeln verzierte, dünnwandige *Cristallo*-Glasgefäß, das als Vase für Nelken und Rosmarin dient. Die Forschung betonte stets die profan-repräsentative Bedeutung des Giszeporträts, des Danziger Kaufmanns, der in der Londoner Niederlassung seinen Handelsgeschäften nachging. Darauf verweisen die vielen Bildaccessoires von der Feinwaage über das Typar bis zu den Handelsbriefen. Alles deutet auf den

²⁰ Vessey 1994.



Abbildung 16. Hans Holbeins d.J., Georg Gisze, 1532, Öl auf Leinwand, 96,3 × 85,7 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Berlin.

geschäftigen Händler in seinem Kontor. Profan blieb in der bisherigen Deutung auch die Nelke als Zeichen der Liebe. Doch die Kugelflasche, die darin gewässerten Nelken und der ansonsten unbeachtete Rosmarin sind weder kaufmännisches noch irdisches Liebeszeichen. Vielmehr alludieren Nelken in Kombination mit Rosmarin auf das Osterfest. Darauf hat Sonja Norden 2011 in ihrer Magisterarbeit hingewiesen.²¹ Darüber hinaus konnte sie das eigenwillige Muster des Tischteppichs im armenischen Kulturkreis verorten und seine Ornamente als christliche Kreuzeszeichen deuten, die vor allem an dem Flechtbandornament der Bordüre auffallen, die im Bildvordergrund über die Tischkante fällt.²² Diese Andeutungen mögen genügen, um die zerbrechliche *Cristallo*-Kugelflasche als Vase von Nelken und Rosmarin als Hinweis auf die Eucharistie zu deuten.

²¹ Mit einer Neudeutung des Giszeporträts hat Sonja Norden 2011 eine instruktive Magisterarbeit vorgelegt. Vgl. Norden 2011, S. 48–49.

²² Ebd., S. 45–46.

5 Das Eigenleben der Materiellen Kultur im Bild

Zusammenfassend ist festzustellen, dass in den hier gezeigten Fällen das herkömmliche Gebrauchsglas im Bild eine starke symbolische Aufladung erfuhr, die heute in Vergessenheit geraten ist. Die Kugelflasche zählt im untersuchten Zeitraum zu den häufigsten Flaschentypen als alltägliches Gebrauchsglas überhaupt. Präziose Exemplare wie im Giszeporträt oder die wahrscheinlich nicht authentische, formenreiche und godronierte Kugelflasche mit leicht eingetiefter Schulter neben Leonardos »Madonna mit der Nelke« (»Nelkenmadonna«) sind freilich kein Gebrauchsglas, sondern weisen im Bild als kunstvoll geblasene *Cristallo*-Vasen über sich selbst als Objekte hinaus. Ihre eucharistische Konnotation leitet sich von den Kugelflaschen der Abendmahls-, Kanaan- und Emmausszenen einschließlich der Hieronymusbilder her. Selbstverständlich war eine aufwendige und dünnwandige Gebrauchsflasche aus venezianischem Kristallglas, wie im Giszebeispiel, ungleich wertvoller als aus herkömmlichem Waldglas. Doch abgesehen vom Geldwert war der Kugelflasche im Alltag kein Symbolwert mitgegeben. Es gibt keine schriftliche Quelle, die die Kugelflasche mit Hieronymus, dem Abendmahl oder der Passion in Verbindung brächte. Doch im Bild erfährt die alltägliche Kugelflasche ihre symbolische Aufladung, weil ihr Einsatz selektiv ist, weil die Kugelflasche wie oben gezeigt in der frühneuzeitlichen Porträtkunst so gut wie nie vorkommt, außer bei Erasmus und Gisze, und weil sie sonst im Bild kaum anzutreffen ist, abgesehen von den erwähnten Hieronymus-, Abendmahls-, Kanaan- und Emmausszenen.

Dass die Materielle Kultur in Bildern nicht der Spiegel der Lebenswirklichkeit ist, darauf weist einmal mehr die Kugelflasche hin, deren lebensrealistische Alltäglichkeit im Bild zur Besonderheit wird. Die Materielle Kultur im Bild führt ein Eigenleben, abgekoppelt von der Alltagsrealität ihrer Betrachter. Sie erhöht die gewöhnliche Kugelflasche zur Präziose mit hoher Symbolkraft. Dies bedeutet nicht, dass es im Bild keine Reflexion der Lebenswirklichkeit gebe, dass dargestelltes Glas nicht auch seinen alltäglichen Gebrauch thematisiere. Louis Le Nains »Bauernmahlzeit« von 1642 (Louvre) mag für diesen Realitätsbezug stehen (Abb. 17), zumal die Brüder Le Nain als Repräsentanten des barocken Realismus gelten. Die »Bauernmahlzeit« zeigt ärmlich gekleidete Personen, einige barfuß, um einen Tisch versammelt in einem kargen und dunklen Raum, dessen wenige Möbel aus rustikalem Holz gezimmert sind. Drei Männer sitzen im Vordergrund um den viel zu niedrigen Tisch mit schlampig darüber geworfenem Laken. Der linke und mittlere halten beziehungsweise trinken Wein aus Kelchgläsern. Bei diesem optischen Kontrast von abgerissenem Bauer und feinem, farblosem Kelchglas stellt sich unmittelbar die Frage, ob die armen Bauern ihren Wein Mitte des 17. Jahrhunderts aus solchen Gläsern tranken.

Durchaus sind Kelchgläser – ähnlich der Kugelflasche – dem Gebrauchsglas zuzurechnen und in der französischen und niederländischen Malerei seit dem 17. Jahrhundert relativ häufig anzutreffen. Trotzdem ist das farblose Kelchglas speziell in Le Nains »Bauernmahlzeit« irritierend, da es in dem kargen Ambiente unpassend erscheint. Von



Abbildung 17. Louis Le Nain, Bauernmahlzeit, 1642, Öl auf Leinwand, 97 × 122 cm. Louvre, Paris.

armen Bauern erwartet man, dass sie aus tönernen Krügen oder Zinnbechern trinken, wie man das von Pieter Bruegels Wiener »Bauerntanz« (1568), seiner Wiener »Bauernhochzeit« (1568), Adriaen Brouwers Münchner »Raufende Kartenspieler in einer Schenke« (1635) oder Adriaen van Ostades »Bauernfest in einer Schenke« in Toledo (1652) kennt. Doch gerade in den bäuerlichen Genreszenen sind gläserne Akzentsetzungen immer wieder zu finden. Bereits Annibale Carraccis »Bohnenesser« (um 1584) mit verbeultem Strohhut auf dem Kopf sitzt am Tisch und verschlingt mit einem Holzlöffel aus der Tonschüssel gierig Bohnen (Abb. 18). Am abgeplatzten Putz der Wände und an der glaslosen Fensteröffnung mit roh behauenen, hölzernem Fensterkreuz links ist zu erkennen, dass der Bohnenesser in einer ärmlichen Schenke sitzt. Und dennoch ermöglicht das ansonsten schlichte Tischgedeck im rechten Vordergrund ein farbloses Kelchglas auf der weißen Tischdecke, das mit einer beigen Flüssigkeit (Vin Santo?) halb gefüllt ist. Unerwartet erscheint auch der riesige Glaskelch in Adriaen Brouwers Münchner »Trinkstube« (um 1635), in der von den ärmlichen, zahnlosen Zechern der mittlere dem Betrachter zuprostet, in dem er das große Bierglas mit beiden Händen wie einen Pokal hochhält. Ein farbloses Kelchglas setzte Louis Le Nain noch einmal in



Abbildung 18. Annibale Carracci, Bohnen-
esser, circa 1583–84, Öl auf Leinwand,
57 × 68 cm. Galleria Colonna, Rom.

seiner undatierten »Bauernfamilie« (Louvre) ein, die in den 1640er Jahren entstanden sein dürfte. Die links sitzende Frau hält einen irdenen Weinkrug auf ihrem Schoß und ein mit Rotwein gefülltes farbloses Kelchglas in den Fingern ihrer Linken. Mit diesem Befund ist keine Eindeutigkeit der Bilddeutung zu erreichen. Zumindest lässt sich konstatieren, dass Glas im Bauerngenre beim heutigen Betrachter Irritationen auslöst, wengleich nicht mit Sicherheit zu sagen ist, wie weit verbreitet in der Alltagsrealität das Glasgeschirr um 1600 in den verschiedenen Kategorien der Gasthäuser war. Bekannt ist wenigstens, dass selbst in gehobenen Gesellschaftsschichten Gefäße aus Steinzeug, Keramik oder Edelmetall bei Trinkzeremoniellen wegen ihrer Robustheit beliebter gewesen zu sein scheinen als Gläser.²³ Ob dem Kelchglas, ähnlich der Kugelflasche, im Bild generell eine besondere Bedeutung zukommt, lässt sich derzeit noch nicht sagen. Seine quantitative Einschränkung auf bestimmte Bildsujets hat sich bislang noch nicht erschlossen. Doch in Le Nains »Bauernmahlzeit« wirken die Kelchgläser wie Fremdkörper, die vermutlich eine höhere Bedeutung jenseits der Alltagsrealität beansprucht.

Das Glas im Bild als Fremdkörper in der »Bauernmahlzeit« verstärkt sich zusätzlich, wenn man den Bildvergleich auf frühneuzeitliche Tischsitten erweitert, die in Carraccis »Bohnenesser« die Handhaltung des Löffels und in Le Nains »Bauernmahlzeit« die Haltung der Gläser betreffen. Gute und schlechte Handmanieren lassen sich im Kunsttraktat des Gerard de Lairese aus Amsterdam (1707) studieren, wo die cursorischen Beschreibungen der Etikette mit Umrisszeichnungen illustriert sind (Abb. 19). Nach Maßgabe dieser Benimmregeln hat Carraccis »Bohnenesser« die Manieren eines »groben Bauern«, der in seiner Rechten den Löffel nicht am Ende, sondern in der Mitte des Stils hält und seinen linken Ellbogen unziemlich auf die Tischplatte stützt.²⁴ Besagtes Kelchglas im Vordergrund nimmt sich vor dem Hintergrund der schlechten Tischmanieren

²³ Ausst. Kat. Berlin 2002, S. 200.

²⁴ Lairese 1707, S. 54.

Glasgefäße im frühneuzeitlichen Bild. Versuch einer Bilddeutung ohne ›Textanleitung‹



Abbildung 19. Gerard de Lairese: Groot Schilderboek. Amsterdam 1707, S. 54.

befremdlich aus. Befremden kann man als Betrachter auch beim Anblick von Le Nains »Bauernmahlzeit« empfinden, in der die Handmanieren der Protagonisten im Vergleich zum Bohnenesser ungleich graziler und manierter ausfallen. Am rechten Bauern ist zu erkennen, dass er sein Kelchglas am Fuß hält, was von guter Erziehung und höfischer Etikette zeugt. In seinem Kunsttraktat beschreibt Lairese, wie der Künstler angemessene Handhaltungen für Trinkgläser zu berücksichtigen habe. In der Illustration sind links die verschiedenen Techniken des Glashaltens zu sehen. Und unter der Rubrik 5, also den beiden unteren Händen, die das Kelchglas am Fuß halten, kommentiert Lairese, dass es sich um eine fürstliche Gebärde handle.²⁵ Mit Le Nains »Bauernmahlzeit« liegt einerseits die Vermutung nahe, dass der barocke Realismus einen Augenblick aus dem kargen Bauernalltag wiedergibt, andererseits erscheinen das Kelchglas und die fürstliche Handhaltung deplatziert. Eben dieser Widerspruch zwischen ärmlichem Ambiente und höfischer Trinkgeste deutet darauf hin, dass Realismus nichts mit authentischer Alltagsrealität zu tun hat, und dass die im Bild dargestellte Anwendung von Gebrauchsglas nur bedingt Rückschlüsse auf seine tatsächliche Anwendung und Anwender zulässt. Glasdarstellungen im Bild sind dem »Realismus als Widerspruch« zuzuordnen, wie Klaus Herding die Ambiguität des Realismusbegriffs nannte, der die Negation des Bestehenden miteinbezieht.²⁶ Herding thematisiert den sogenannten Realismus Gustave Courbets, der bekanntlich auf den barocken Realismus der Le Nains zurückgeht, die Courbet immer wieder als Vorbild diente. Deshalb drängt sich der »Realismus als Widerspruch« auch für die barocke Bilddeutung auf, der als Negation oder Umdeutung des Bestehenden zu begreifen ist. Sie wird in Zukunft zu vertiefen sein.

6 Fragliche Alltagsrealität der Glasbedeutung und -nutzung

Die ausgewählten Beispiele der Glasdarstellungen im Bild verdeutlichen ein Forschungsdesiderat. Denn Glas im Bild oszilliert zwischen klandestiner Symbolik (»disguised symbolism«) und Beschreibung, zwischen Wahrheit und ihrer Negation, Verkehrung oder Verfremdung. Zwischen diesen Polen lässt sich das Bild nur schwerlich als Hinweis auf die Alltagsrealität der Glasnutzung verstehen. Vielmehr ist dessen selektiver Einsatz von hoher ikonologischer Komplexität, die sicherlich auf die alltägliche Erfahrungswelt der Betrachter anspielt, um dann mit Verfremdungseffekten über sie

25 Ebd., S. 54. Deutsche Version Lairese 1784, Bd. 1, S. 60: »Das erste Exempel weist die verschiedene Manierlichkeit bey Anfassung eines Glases: der eine ergreiffet es mit voller Hand N. 1. Der andere mit etwas besserer Art unten an N. 2. Dagegen siehet man N. 3. wie eine Fürstin, einen Becher mit den Spitzen ihrer drey Finger hält, wobey die den kleinen Finger behutsam und auf eine angenehme Weise von dem Glas hinweg recket. N. 4. zeigt die Hand einer Staatsdame, die es zwar wohl hurtig aber nicht so gefällig, sondern verzagt führet, aus Furcht sie möchte etwas verschütten. N. 5. Ein Fürst, welcher es geschwind und vorsichtig unten bey dem Fuß anfasset.«

26 Herding 1978, S. 9.

hinauszugehen und einen erweiterten Symbolhaushalt im Bild zu generieren. Dieser »Realismus als Widerspruch« ist das generelle Problem der Materiellen Kultur im Bild. Bezüglich des Glases konnte es anhand der eucharistischen Abendmahlsikonographie und einiger Bauerngenres erläutert werden, wobei für letztere eine Deutung des Glases im Bild noch offensteht. Beide Bildgattungen sind nur ein kleiner Ausschnitt aus dem frühneuzeitlichen Bilderkosmos. Von ihnen ausgehend kämen nun gerade in der niederländischen Malerei die bedeutungsoffenen Stilleben, die Bankette der Gilden-Gruppenporträts oder die unendliche Vielfalt der Genrebilder zwischen Fest-, Markt- und weiteren Bauern- und Trinkszenen hinzu. Ihre bisweilen unscheinbaren Accessoires, die von der Kleidung über die Möblierung bis hin zum Tischgeschirr reichen, bieten vielfältiges Arbeitsmaterial für die Deutung der Materiellen Kultur im Bild. Dessen systematische Analyse ist vor allem auf die Methode des Bildvergleichs und der quantitativen Kunstgeschichte angewiesen, weil programmatische Texte weitgehend fehlen, an denen sich die dargestellten Details orientieren könnten. Gerade in der Blütezeit der Emblematik ist die fehlende Textanleitung zur Entschlüsselung der Bilder ungewohnt. Es ist gewissermaßen die Sprachlosigkeit der ›Bildsprache‹ dargestellter Artefakte, die im Zeitalter der Bild-Text-Synthese leicht übersehen werden kann. Die Vor- oder Nichtsprachlichkeit der Bildaccessoires ist die methodische Herausforderung für ihre Deutung.

7 Quellen- und Literaturverzeichnis

7.1 Publierte Quellen

Lairesse 1707: Gerard de Lairesse: Groot Schilderboek. Amsterdam 1707.

Lairesse 1784: Gerard de Lairesse: Großes Mahler-Buch. 3 Bde., Nürnberg 1784.

7.2 Literaturverzeichnis

Ausst. Kat. Berlin 2002: Die öffentliche Tafel. Tafelzeremoniell in Europa 1300–1900, Ausst. Kat. Berlin, Deutsches Historisches Museum, 2002, hrsg. von Hans Ottomeyer und Michaela Völkel. Berlin 2002.

Ausst. Kat. New York 2004: Beyond Venice. Glass in Venetian Style, 1500–1750, Ausst. Kat. Corning (New York), The Corning Museum of Glass, 2004, hrsg. von Jutta-Annette Page und Ignasi Domènech. New York 2004.

Ausst. Kat. Paris 1998: François Mansart, le génie de l'architecture, Ausst. Kat. Paris, Château Blois und Hôtel de Rohan, 1998, hrsg. von Jean-Pierre Babelon und Claude Mignot. Paris 1998.

- Ausst. Kat. Wien/Mailand 2003: Kaiser Ferdinand I. (1503–1564). Das Werden der Habsburgermonarchie, Ausst. Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum, 2003, hrsg. von Wilfried Seipel. Wien/Mailand 2003.
- Baxandall 1999: Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance (1972). Berlin 1999.
- Beyer 2002: Andreas Beyer: Das Porträt in der Malerei. München 2002.
- Bikker/Bruijnen/Wuestman 2007: Jonathan Bikker/Yvette Bruijnen/Gerdiën Wuestman (Hrsg.): Dutch Paintings of the Seventeenth Century in the Rijksmuseum Amsterdam, Bd. 1: Artists Born between 1570 and 1600. Amsterdam 2007, S. 304–305.
- Bosch-Abele 2005: Abendmahl, übers. von Susanne Bosch-Abele. Berlin 2005.
- Burke 2003: Peter Burke: Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin 2003.
- Cadogan 2001: Jean K. Cadogan: Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan. New Haven 2001.
- Chledowski 1921: Casimir von Chledowski: Der Hof von Ferrara. Berlin 1921.
- Dexel 1983: Thomas Dexel: Gebrauchsglas. Gläser des Alltags vom Spätmittelalter bis zum beginnenden 20. Jahrhundert. 2., erw. Aufl., München 1983.
- Egg 1962: Erich Egg: Die Glashütten zu Hall und Innsbruck im 16. Jahrhundert. Innsbruck 1962.
- Faoro 2003: Andrea Faoro: La produzione del cristallo a Ferrara tra Medioevo e età moderna. In: Daniela Ferrari/Anna Maria Visser Travagli (Hrsg.): Il vetro nell'Alto Adriatico. Atti delle IX Giornate Nazionali di Studio. Ferrara 2003, S. 133–136.
- Herding 1978: Klaus Herding (Hrsg.): Realismus als Widerspruch in Courbets Malerei. Frankfurt am Main 1978.
- Jeon 2007: Hanho Jeon: Meditatio mortis. Zur Ikonographie des heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel unter besonderer Berücksichtigung des Lissaboner Gemäldes von Albrecht Dürer. Diss. Phil. Münster 2007.
- Krueger 2020: Ingeborg Krueger: Man-Made Crystal. Crystal Glass in the Middle Ages. In: Avinoam Shalem/Cynthia Hahn (Hrsg.): Seeking Transparency. Rock Crystals Across the Medieval Mediterranean. Berlin 2020, S. 163–168.
- Mariacher 1964: Giovanni Mariacher: La scoperta di due bottiglie veneziane del secolo XV. In: Journal of Glass Studies 6 (1964), S. 70–74.
- Norden 2011: Sonja Norden: Hans Holbein der Jüngere. Das Bildnis des Kaufmanns Georg Gisze von 1532. Magisterarbeit, Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin. Berlin 2011.
- Pedrocco 2000: Filippo Pedrocco: Tizian. München 2000.
- Pétry 1989: Claude Pétry: Le Musée des Beaux-Arts de Nancy. Musées et monuments de France. Paris 1989.

- Scheibler 1983: Ingeborg Scheibler: Griechische Töpferkunst. Herstellung, Handel und Gebrauch der antiken Tongefäße. München 1983.
- Tachis 1988: Giacomo Tachis: Il libro del Vin Santo. Florenz 1988.
- Trempler 2013: Jörg Trempler: Katastrophen. Bild und Bedeutung. Berlin 2013.
- Unverfehrt 2003: Gerd Unverfehrt: Wein statt Wasser. Essen und Trinken bei Hieronymus Bosch. Göttingen 2003.
- Vessey 1994: Mark Vessey: Erasmus' Jerome. The Publishing of a Christian Author. In: Erasmus of Rotterdam Society Yearbook 14 (1994), S. 62–99.
- Zecchin 1987–1990: Luigi Zecchin: Vetro e vetrai di Murano. 3 Bde., Venedig 1987–1990.
- Zitzlsperger 2008: Philipp Zitzlsperger: Dürers Pelz und das Recht im Bild – Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte. Berlin 2008.
- Zitzlsperger 2011: Philipp Zitzlsperger: Zur Wirklichkeit der Dinge im Bild. Frühneuzeitliche Differenzen zwischen Alltag und Darstellung. In: kritische berichte 3 (2011), S. 17–28.
- Zitzlsperger 2015: Philipp Zitzlsperger: Zwischen ›Lesbarkeit‹ und ›Unlesbarkeit‹ der Kleider-Codes – Zur bildlichen Repräsentation unauthentischer Kleidung. In: Rainer Wenrich (Hrsg.): Medialität der Mode. Kleidung als kulturelle Praxis. Bielefeld 2015, S. 89–108.
- Zitzlsperger 2016: Philipp Zitzlsperger: Über die Kraft der Bilder. Sakrale und profane Porträts im Zeitalter von Trient. In: Eva Krems/Sigrid Ruby (Hrsg.): Das Porträt als kulturelle Praxis. Berlin 2016, S. 154–176.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1 Pedrocco 2000, S. 141
- Abb. 2 Scheibler 1983, S. 167
- Abb. 3 Ausst. Kat. New York 2004, S. 80
- Abb. 4 Pétry 1989, S. 54
- Abb. 5 Rijksmuseum, Public domain, via Wikimedia Commons, unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_Magdalena_Rijksmuseum_SK-A-372.jpeg [8. 6. 2020]
- Abb. 6 Public domain, via Wikimedia Commons, unter https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Michelangelo_Caravaggio_063.jpg [8. 6. 2020]
- Abb. 7 Ausst. Kat. Paris 1998, S. 303
- Abb. 8 Ausst. Kat. Wien/Mailand 2003, S. 379
- Abb. 9 Bosch-Abele 2005, S. 62
- Abb. 10 Public domain, via Wikimedia Commons, unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Domenico_ghirlandaio_cenacolo_di_ognissanti_04.jpg [8. 6. 2020]

- Abb. 11 Public domain, via Wikimedia Commons, unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacopo_Pontormo_-_Supper_at_Emmaus_-_WGA18097.jpg [8.6.2020]
- Abb. 12 Cadogan 2001, S. 72
- Abb. 13 Public domain, via Wikimedia Commons, unter: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caravaggio-emmaus.750pix.jpg> [8.6.2020]
- Abb. 14 Public domain, via Wikimedia Commons, unter: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein-erasmus.jpg> [8.6.2020]
- Abb. 15 Aufnahme des Autors
- Abb. 16 Public domain, via Wikimedia Commons, unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hans_Holbein_der_J%C3%BCngere_-_Der_Kaufmann_Georg_Gisze_-_Google_Art_Project.jpg [8.6.2020]
- Abb. 17 Public domain, via Wikimedia Commons, unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louis_Le_Nain_001.jpg [8.6.2020]
- Abb. 18 Public domain, via Wikimedia Commons, unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carracci_-_Der_Bohnenesser.jpeg [4.1.2022]
- Abb. 19 Lairese 1707, S. 54