

füllen

Die Fülle, ihre kulturellen Formen und ein Versuch, ihr zu entgegnen

Wolfgang Kemp

Der Thesaurus ist nun mit zwei Klicks zu öffnen. Als ‚Thesaurus‘ noch Schatz bedeutete und als solcher die kulturelle Form ganzer Ethnien und Dynastien bestimmte, war der Zugang anders geregelt. Der Ort des Schatzes war die Höhle, die Kammer, die Erde oder das Grab, und eigentlich bedeutete Zugang Sakrileg oder höchste Überraschung: „Wie leicht kann ein Schatz / in der Erde vergraben werden und Gold / sich allen Menschen entziehen, wird es nur sorgfältig versteckt.“¹ So räsoniert im 8. Jahrhundert der Dichter des *Beowulf*, als Wiglof die Höhle des Drachen und dessen Schatz entdeckt. Der Schatz ist der Wert an sich. Besitz spielt natürlich eine große Rolle, Sichtbarkeit, Präsenz, Brauchbarkeit nicht. Der Schatz ist eigentlich per se unzugänglich. Deswegen wird auch der Schatz des Drachen nicht verteilt, sondern auf Befehl des sterbenden Beowulf erneut vergraben.

Kein Werk kann uns die Drastik des Wandels in der Objektkultur vom Mittelalter zur Neuzeit besser vor Augen führen als Hans Holbeins *Gesandte* in der Londoner National Gallery (Abb. 1).

Auf diesem Doppelporträt zählt und identifiziert man unabhängig von dem, was die Männer am Leibe tragen, 16 Gegenstände, 13 von ihnen sind Instrumente und Medien, also Sachen, die ihren Wert erst entfalten, wenn sie betätigt und nicht nur gehortet oder ausgetauscht werden. Und zu ihrer

¹ Beowulf (1976), V.2764-2766.

Abb. 1: Hans Holbein d. J.:
Die Gesandten (1533).
Öl auf Holz, 206 x 209 cm.
London, National Gallery.



Unterscheidung hat der Maler seine ganze Kunst aufgewandt und sie auf einer Etagere oder Kredenz ausgestellt, einem Möbel, das eigentlich dafür bestimmt war, bei Festen die kostbarsten Gegenstände aus dem Familienbesitz feilzubieten – Schatzkultur unter den neuen Vorzeichen der sichtbaren Repräsentation. Darf man dann sagen, dass die Gesandten ihre Kulturgüter ausstellen? Auf jeden Fall fehlen unter den Items jene zwei, die den adligen Herren Jean de Dinteville und Georges de Selve eigentlich die wichtigsten hätten sein müssen: ihre Wappen oder Devisen, eine Auslassung, die dann auch dazu führte, dass bis 1900 die Identität der Männer verborgen blieb.

Die Akkumulation zwischen den Gesandten spricht für eine andere Fassung des Begriffs ‚Thesaurus‘, eine neuzeitliche. Sie enthält im Gegensatz zum Schatz nicht nur Gleiches in großer Zahl. Zwar kommen die Objekte nach dem weiterhin geltenden Kriterium Ähnlichkeit zusammen, aber jedes Utensil weist eine produktive Eigenart auf – ‚Utensil‘ kommt von *utensilis*, brauchbar, nützlich. ‚Thesaurus‘ wird allgemein verkürzt als eine Sammlung von Synonymen und Antonymen verstanden, man sollte aber stattdessen Peter Mark Rogets Definition gelten lassen, die er als Zweckbestimmung seinem berühmten *Thesaurus of English Words and Phrases* von 1852 vorangestellt hat: „to find the word, or words, by which [an] idea may be most fitly and aptly expressed“.² Horizontal im wörtlichen Sinne bilden die Geräte und Gegenstände der Gesandten eine Familie: Es handelt sich um Attribute der

² Roget (1852), 2.

Artes liberales, aber schon der Akzent, den Holbein auf das Quadrivium aus Mathematik, Geometrie, Musik und Astronomie und damit auf die konkretisierenden ‚Künste‘ setzt, zeigt an, dass Familienähnlichkeit viel zu wenig sagt.

Erasmus, der Bekannte und Förderer Holbeins, hat in *De copia verborum ac rerum* (1512) dem Leser 146 Variationen über die Floskel „Ihr Brief hat mir sehr gefallen“ angeboten.³ *Copia*, also Fülle und Reichtum, wird durch *varietas* erzeugt – diese Art von Mengenlehre und rhetorischer Schatzkunst trifft auch noch für Holbein zu, wird aber von seinem Realismus auf eine neue Qualitätsstufe gehoben. Vertikal sind die einzelnen Gerätschaften „most fitly and aptly“ ihrem jeweiligen Zweck zubeschrieben. Die neue Trias aus *copia*, *varietas* und *aptitudo* sanktioniert eine Unverwechselbarkeit auch der Realia, eine Porträtkunst auch der Dingwelt. Diese Kunst reicht bis hinunter zu dem einzelnen Haar des Pelzes, dem Namen von Dintevilles Schloss auf dem Globus und der Uhrzeit auf der Sonnenuhr. Und damit ist auch gesagt, dass wir das Angebot ausschlagen müssen, diesen neuen operativen Schatz ‚Sammlung‘ zu nennen. Alle Anhänger Michel Foucaults würde es in diese Richtung ziehen, mit der bald sich durchsetzenden Institution der Wunderkammer und ihrem Makro-Mikrokosmos-Schema vor Augen – die Ähnlichkeit wäre so mit Foucault als Leitprinzip installiert. Aber für unsere Belange ist dieses Prinzip viel zu schwach, und von einer Sammlung kann nicht die Rede sein, weil in einer solchen die Gegenstände aus ihren ‚natürlichen‘ Gebrauchskreisläufen und Kontexten entfernt werden.

Das Verlangen, einen Weltzugang herzustellen, der die schlichte Einordnung eines Porträtierten in Beruf und Stand überschreitet, der einer Allegorie mehr als ein Attribut mitgibt, finden wir wieder in zwei berühmten Werken dieser Epoche, in Leonardos *Mona Lisa* und in Dürers *Melencolia I*. Es stellen aber diese Schöpfungen mit ihren hochgelehrten Einzelheiten nicht anders als *Die Gesandten* auch die Frage nach der inneren Ordnung der parergonalen Nebenwelten und nach der Einordnung derselben in die primäre ‚Wirklichkeitsebene‘ des neuzeitlichen Tafelbildes.⁴ Die *Mona Lisa* und die Weltlandschaft hinter ihr hält Leonardo gewissermaßen auf der Kredenz der Perspektive zusammen, aber in beiden Fällen sind der Konnex von Beiwerk und Person und die innere Ordnung nur schwer herzustellen. Im Fall von Dürers Allegorie hat man vorgeschlagen, das Dispositiv „Figur über Gerät“ in „Figur unter Gerät“ umzubenennen, so unterdrückt erscheine die Gestalt ob der Fülle der einschlägigen Attribute.⁵ Holbein seinerseits geht so weit, dass er die beiden Männer sich auf dem Möbel abstützen lässt, was sicher praktisch war, als die Gesandten dem Maler Modell standen, aber

3 Vgl. Erasmus (1512), 76-82.

4 Zur Genese des ‚selbstbewussten‘ Attributs in der oberitalienischen Malerei des 15. Jahrhunderts vgl. Degler (2015) und weiterführend ihren Beitrag *zuschreiben* in diesem Heft.

5 Hoffmann (2014), 70.

6 Vgl. Balint (1959).

7 Empfehlenswert Weddigen (2005).

8 Zu diesem Bild und seiner Herleitung aus Emblematik und Impresen vgl. Hunt (1986). Hunts These, das Porträt als spielerisches „impresa portrait“ zu interpretieren, teile ich nicht. Die gewählten Embleme und vor allem das Pendant-Bild, der Titelkupfer von 1640 (Abb. 4), sprechen dagegen. Nach Hunt vgl. die instruktiven Blog-Eintragungen von Guadelupi (2016).

den Regeln eines noblen Verhaltens eher nicht entsprach. Das Arrangement erinnert an Michael Balints *object relation school* der Psychologie und an seine Kategorie der Oknophilie, des Dranges, sich schutzsuchend Objekten anzuvertrauen.⁶ Wir dürfen annehmen, dass Holbein eine Art Gerätewart, einen *object-relation advisor* hinzuzog, und das war wohl sein Freund, der Astronom Nicolas Kratzer, den er in Gegenwart von 19 Instrumenten 1528 porträtiert hat.

Nun gibt es zwei Objekte, die nicht am Körper getragen oder auf dem ‚Sideboard‘ aufgebaut werden: Das sind das kleine Kreuzifix, das durch den an einer Stelle aufklaffenden Vorhang sichtbar wird, und der berühmte anamorphotische Totenschädel. Dieser Text beabsichtigt weder ein Referat der Deutungen, noch schlägt er eine Alternative vor.⁷ Angedeutet sei nur, dass diese Einsatzbilder das Problem der Koordination von Dingwelt und Bildwelt weiter erhöhen. Sie wird in dieser derangierenden Drastik nicht wiederholt, deutet aber vielleicht auf ein Bedürfnis hin, das künftig anders beantwortet werden konnte. Auf jeden Fall gehören Kreuzifix und Totenschädel nicht in das Register der *worldly goods*, und man tendiert dazu, sie als Absage und Bruch zu lesen – Stichwort *vanitas*. *Vanitas* ist als Ablehnung des Prinzips *aptitudo, fitness*, aber natürlich auch in Bezug auf das alte und in Mangelgesellschaften unstillbare Verlangen nach Fülle, *copia* – eine Gegnerin des Thesaurus, eine Querschlägerin, nicht anders als Holbeins Schädel, der dem Betrachter einen konträren Standort abverlangt. Man verweist gerne darauf, dass die korrekte Ansicht des Schädels nur der erhält, der zur Seite tritt und aus einem Winkel von 27 Grad sozusagen zurückschaut. Man sagt aber nicht, was er oder sie dann aus der kunstvoll arrangierten Mensch-Gerät-Einheit macht.

Ordnungen der Fülle

Einen signifikanten Bruch in der Wirklichkeitsebene des Tafelbildes weist auch das im folgenden näher zu betrachtende Porträt des William Style auf, das hundert Jahre nach den *Gesandten* ebenfalls in London entstanden ist (Abb. 2 u. 3).⁸ Zu Holbeins Totenschädel muss der Betrachter sich neu justieren; auf das Emblem, das ebenfalls wie ein Fremdkörper in das Bild und dort in den Boden eingesetzt ist, verweist der Porträtierte selbst.

Die Pictura besteht aus einem brennenden Herzen, auf dem eine kartographisch anspruchsvolle Erdkugel liegt. Die englischen Welteroberer ließen sich gerne mit dem Globus abbilden, die Welt ist dann so selbstverständlich Attribut wie das Wappen. Bei Style haben wir mehr Einsatz und mehr Infor-



Abb. 2: Anon.: Porträt des William Style (1636). Öl auf Leinwand, 205 x 136 cm. London, Tate Britain.



Abb. 3: Anon.: Porträt des William Style (1636), Ausschnitt.

mation. Die Inscriptio sagt: „Microcosmus Microcosmi non impletur Megacosmo“, das heißt übersetzt und erläutert: „Der Mikrokosmos (das Herz) des Mikrokosmos (des Körpers des Menschen) wird nicht vom Megakosmos (der Welt) gefüllt, voll gemacht.“ *Implere* ist das entscheidende Wort, vor allem im Zusammenhang unserer Untersuchungen. Es führt zurück zur Qualität der Fülle, ohne die wir den Schatz, den Thesaurus, nicht denken können. Im Vergleich zwischen dem Hort der Vorzeit und dem Fundus der Neuzeit haben wir erarbeitet, dass Fülle historisch auf verschiedene Ordnungsstände gebracht wird.⁹

Den ersten Hinweis, auf welch anderes Dispositiv wir bei unserem Porträt treffen, gibt die *Pictura* nicht nur dadurch, dass sie von Füllungsverhältnissen handelt: Auffällig ist, wie das Sinnbild im Bild, so weit es geht, dem realistischen Gesamtkonzept des Tafelbildes unterworfen wird. Denn wenn ihm auch die erste Aufmerksamkeit gehört, so ist es doch genauso wenig allein wie Holbeins Totenschädel. Der zweite Blick lehrt: Die Welt wird nicht nur im Bild eines Globus herbeizitiert, sondern sie wird auch möglichst umfassend geschildert. Die Bildgattungen Porträt, Interieur, Stillleben und Landschaft arbeiten zusammen, um das Weltsymbol durch ein Weltbild zu

⁹ Zur ‚Fülle‘ des Herzens, vgl. Steierwald (2018).

ergänzen (*implere* heißt auch vollzählig machen, vervollständigen). Anders als im Fall der *Gesandten* und ihrer Etagere wird im Porträt des William Style die Fülle als Milieu aus- und aufgebaut – das ist der Ansatz der niederländischen Malerei seit dem frühen 15. Jahrhundert. Dieses Programm garantiert nicht nur die Vielzahl und die Vielfalt, sondern motiviert diese Qualitäten auch anders als in den Werken des 16. Jahrhunderts, die wir herangezogen haben. Das Prinzip Ähnlichkeit der vielen Gegenstände wird entmachtet, und deren *aptitudo* wird nicht mehr allein durch ihre adäquate Darstellung, sondern durch ihre Stellung am richtigen Ort und durch ihre kontextuelle Erschlossenheit nachgewiesen. Kontext garantiert Richtigkeit und umgekehrt – so entsteht eine frühe Version von Realismuseffekt.

Die derart vergegenständlichte und durchmotivierte Welt ist in ihrem Eigengewicht nicht so leicht mit zusätzlichen Sinnzuweisungen zu versehen. Von daher begreift man leichter die Abruptheit, die der Einsatz eines Emblems in die Kontinuität des Bildes bedeutet. Man vergleiche damit das Wappen und die Devise, die im Fenster eingesetzt sind und als klassisches Bild im Bild die Souveränität des letzteren unangetastet lassen.

Thesenbild und Thesenblatt

Nicht dass die englische Porträtkunst dieser Zeit ohne emblematische Einschlüsse auskommen würde, aber letztere werden auf die Fläche aufgetragen oder an der Rückwand aufgehängt. Und niemals wird auf die Insignien mit so viel Einsatz hingewiesen. Dabei ist dieses Zeigen mehr als Deixis und Zeichenhandlung. Es erfolgt im Namen des Zeigers. Style kann und darf so sinnheischend auftreten, weil er Style heißt und einen Stilus in der Hand hat, einen Zeigestock aus Bambus. Der operativ eingesetzte Stock zeigt auf ein Zeichen und ist selbst Zeichen: für den Träger und seinen starken Impuls als Signifer. Er bringt sich ganz ein: *stylus follows stimulus*, könnte man sagen, um so den Konnex zwischen den inneren Antrieben des William Style und dem Symbol des gewissermaßen innersten und wichtigsten Organs, des Herzens, herzustellen. Im Sinne der Rhetorik gedacht: Die *enargeia*, die Wirkkraft, die Aristoteles der Metapher zuschreibt, wird ebenso wie ihr Mittel, das Vor-Augen-Stellen (*pro ommaton poiein*), gewissermaßen präfiguriert.¹⁰

Von dieser Installation des Emblems können wir mit Sicherheit sagen, dass sie auf Anweisung des Porträtierten hin geschah. Wir wissen dies, weil der Abgebildete sich ein zweites Mal zu der gemeinsamen Aussage von Porträt und Emblem erklärt hat, in einem Titelkupfer, genauer in einer Fusion von Titelblatt und Frontispiz (Abb. 4), die er einem von ihm übersetzten Traktat

10 Zu dieser Figur vgl. Campe (2015).

11 Dilherr (1640).

Abb. 4: Dilherr (1640),
Titelkupfer.



des Nürnberger Predigers Johann Michael Dilherr voranstellen ließ.¹¹

Dieses ‚Thesenblatt‘ ist seinerseits einem Emblem nachgebildet. Es kommen also zusammen: Ein Konzepteur, ein Maler und ein Kupferstecher, zwei primäre Medien (Porträtmalerei, Titelkupfer) und drei sekundäre Medien (Schrift, Emblem, Wappen) sowie drei Modi der Aneignung und Intermedialität: die Einbettung (die Glasmalerei im Gemälde), die Installation (das Emblem im Gemälde) und die Nachbildung bzw. Paraphrase (der einem Emblem nachgebildete Titelkupfer).

Den Namen des Malers, der 1636 das Bildnis des William Style (1603–1679) anfertigte, kennen wir nicht; vermutlich war er ein Holländer, ein Traditionalist, nicht beeinflusst von seinen gleichzeitig in England tätigen Kollegen Rubens und van Dyck, aber irgendwie ist dieses Nichtwissen kein so großer Verlust, denn es dürfte nur ganz wenige Porträts geben, die so stark vom Porträtierten autorisiert wurden. Auf gewisse Weise ist das ein Selbstporträt, das Selbstporträt eines englischen Adligen in der Hochzeit des *self-fashioning*. William Style of Langley wurde 1603 in eine adlige Familie in Kent geboren, studierte in Oxford und begann eine Karriere als Rechtsanwalt am Inner Temple in London. Erst im hohen Alter konnte er nach dem Tod seines älteren Bruders den Familiensitz in Langley beziehen. Gesagt sei



Abb. 5: Quarles (1635), Titelkupfer.



Abb. 6: Quarles (1635), Eingangseblem.

damit auch, dass Styles Porträt-Inszenierung eine Fiktion, ein Wunschbild ist: Er lebte in London und dürfte mit Sicherheit nicht über ein herrschaftliches Anwesen mit Garten verfügt haben. Style publizierte auf dem Gebiet der Jurisprudenz, übersetzte aber auch den Traktat von Johann Michael Dilherr aus dem Lateinischen. Dilherr war in Süddeutschland der Motor einer bildgestützten Erbauungsliteratur und eine sprudelnde Quelle der Emblematik. Das zentrale Motiv seiner Bildersprache war das Herz: *Herz- und Seelenspeise, Geistliche Hertzensbeschneidung, Herzliche Klag über tägliche Plag*, so die Titel einiger seiner Schriften. Das Motiv der Pictura, das Herz, das größer ist als die Welt, hat Style aber nicht aus Dilherr, sondern dem Titelkupfer (Abb. 5) von Frances Quarles' *Emblemes*, zuerst 1635, entnommen, dem bekanntesten aller englischen Emblembücher.¹² Quarles hatte 1632 das Concetto des Sinnbildes poetisch vorformuliert: „This *Globe* of earth ha's not the pow'r to fill / The *Heart* of Man“, und er begründet diese Unmöglichkeit in der Diskrepanz zwischen der Kreisform der Welt und der Dreieckigkeit (TRI-NI-TAS) des Herzens: „the Cause is easly found; / The Heart's *Triangular*; The Earth is *Round*.“¹³ Die Art der Beweisführung *more geometrico* des die Welt an Größe übertreffenden Herzens¹⁴ ist an sich hochinteressant, sie wird

12 Vgl. Quarles (1635).

13 Zit. nach Hunt (1986), 308.

14 Zu figürlichen Karten, zu denen ab 1538 auch herzförmige Erdkarten und in ein Herz eingeschriebene Karten gehören, vgl. Mangani (1998).

aber von Style nicht übernommen. Die rein sprachliche und viel schwierigere Fassung desselben Gedankens, welche die lateinische Inscriptio des Porträts liefert, konnte nirgendwo nachgewiesen werden – bis auf weiteres darf sie als Erfindung Styles gelten.

„Diese Dinge nenne ich kaum mein eigen“

Im Titelkupfer seiner 1640 erschienenen Übertragung des Traktates von Dillherr (Abb. 4) setzt Style Spruchbänder ein, wie es die meisten Frontispize dieser Zeit und ganz gewiss die englischen tun. Die Schrift auf dem Stich und die ihm benachbarte Schrift des Buches stellen auch den Vortrag des Bildes auf die Zweidimensionalität und ihre positionalen Sinne Oben und Unten sowie Links und Rechts ein. Das Subjekt sitzt auf einer Art Felsen, die rechte Hand zeigt nach unten, und ihrer Richtung werden die Worte beigegeben: „I follow worse“ – „Ich folge dem Schlechteren“. Und das ist die Richtung, die durch Blumen, Musikgerät, Geldsack, Weinkelch und wohl auch durch den Lustgarten umschrieben und als Welt der Sinne und der *vanitates*, der Eitelkeiten, negativ qualifiziert ist. Das Ich des Titelkupfers aber hält in der anderen Hand das Buch mit dem Titel *Contemplations, Sighs and Growns of a Christian*. Der Christ sagt noch ein zweites Mal ‚ich‘: „I see better“ und blickt auf zum Zeichen Gottes in den Wolken. Die beiden Inschriften entstammen zwei aufeinanderfolgenden Halbversen aus den *Metamorphosen* des Ovid: „video meliora“ und „deteriora sequor“, es fehlt dazwischen das Wort „proboque“, erst dann ist der Merksvers fertig: „Ich sehe und lob das / Bessere, dem Schlechteren folge ich.“¹⁵

An dieser Stelle kommt wieder Frances Quarles ins Spiel und zwar das Emblem, das er gewissermaßen als Nummer 0 allen anderen Sinnbildern vorangestellt hat (Abb. 6). Es zeigt die Seele, wie sie über der Weltkugel auf einem Füllhorn irdischer Güter samt schlafendem Amorknaben liegt, sie schaut und agiert nach oben, von einem Lichtstrahl erweckt, der aus der göttlichen Sphäre kommt und beschriftet ist mit „Majora canamus“, dem Anfang der Vierten Ekloge des Vergil, „Wir singen Höheres“,¹⁶ während der abgebrochene Baumstamm neben ihr einen Lorbeerkranz und ein Wappen trägt – die Beschriftung sagt: „Vix ea nostra“ – „Kaum [nenne] ich diese Dinge unser eigen.“ Konzeptionell hat Style von Quarles das Zwei-Welten- oder Zwei-Wege-Schema übernommen, hat aber an die Stelle der Seele die ebenso generische Figur des Christen gesetzt, welcher neben Gott die Hauptfigur im Traktat ist.

Im gemalten Porträt William Styles gibt es ebenfalls einen Bezug auf

¹⁵ Ovid (2017), 332 f. (=VII, 20 f.)

¹⁶ Vergil (2015), 36 (= IV, 1).

Quarles' Eingangsbild. Das Familienwappen im Fenster hat Style mit einem Wahlspruch ergänzt und zitiert dabei vollständiger als das entsprechende Spruchband bei Quarles: „Vix ea nostra voco“. Das Dictum stammt aus Ovids *Metamorphosen*, und die vier Worte sind durch den sehr aussagekräftigen Kontext zu ergänzen: „Nam genus, et proavos, et quæ non fecimus ipsi, / vix ea nostra voco“ – „Herkunft nämlich und Ahnen und das, was man selbst nicht getan hat, / nenne ich kaum unser eigen.“¹⁷ Eine Devise als Negierung von Herkunft und angestammtem Besitz, angebracht am Würdenzeichen Wappen!

17 Ovid (2017), 638 f.
(= XIII, 140 f.)

18 Auch die Emblematik benutzt – selten – die wertende Disposition Vorne-Hinten, vgl. de Zetter (1614).

Vorne und Hinten im moralisierten Raum

Sind Schrift und Sinnbild nur ein A-part-Sprechen auf der Bühne des neuzeitlichen Tafelbildes? Können sie seiner Verpflichtung auf Fülle als Milieu und Kontext etwas anhaben? Im Gemälde wird der flächige Gegensatz Oben-Unten des Titelkupfers in eine räumliche Vorne-Hinten-Unterscheidung umgewandelt. Normalerweise sagt die gezielt abgestimmte Umgebung dispositiv ja nicht mehr aus als: „gehört zu“. Beigaben und Milieu stehen also im Register der Kontiguität und Metonymie. Es wäre unmöglich, den *res* auf Holbeins *Gesandten* irgendeine Priorität zuzuschreiben. Jetzt aber soll die Disposition im Raum eine Wertung indizieren und zwar *ad malam partem*: Der Esquire hat *hinter* sich gelassen das Adelsabzeichen im Fenster, die Bücher, die ohnehin falsch herum stehen, die Schriftstellerei, die Musik, den Garten und auch Mantel und Hut, welche das Ich nach außen führen würden: „I follow worse“.¹⁸ Style hat sich dem Betrachter zugekehrt, nicht nur, weil das auf Bildnissen fast alle tun, sondern um durch sein *foregrounding* Abstand zu den *worldly goods* zu halten und die Zuwendung zum Betrachter mit der Botschaft des Emblems zu koordinieren. René Descartes, der in diesen Jahren an seinen *Meditationes de prima philosophia* schrieb, hatte erklärt, dass die Identität des Individuums aus seinem Selbstbewusstsein kommt und nicht von Abstammung und Status abhängt. Mit einer großen Geste, die Selbstbewusstsein durch Selbstostentation ausdrückt, möchte Style uns dasselbe mitteilen und verstrickt sich und sein Bild, sein Standesporträt, in Widersprüche.

Realistische Malerei, und das heißt in dieser Zeit ‚gute Malerei‘, gibt es nur als ‚Projektionsraum‘, als perspektivisches Konstrukt, was bedingt, dass die Dinge zunehmend an Größe abnehmen, ohne dass dadurch ihre Wertigkeit ausgedrückt würde. Und das gilt gesteigert, wenn der Künstler versucht, die Umwelt möglichst komplett, ‚mikrokosmisch‘ eben, auszumalen. Etwas mit Liebe und Können darstellen *und* negativ besetzen zu wollen,

ist schwierig bis unmöglich. Die meisten Vanitas-Stilleben bezeugen diese Crux. Aber die noch größere Herausforderung besteht im Vanitas-Porträt, soll die Hauptperson als Akteur und Botschafter der Weltverachtung auftreten. Das würde bedeuten, dass sie entweder durch eindeutige Zuordnung zur Personifikation avanciert¹⁹ oder aber durch eine Fülle von entsprechenden Motiven zum Teil eines Stillebens mutiert.²⁰ Wenn wir den Totenschädel im Vordergrund der *Gesandten* für ein Vanitas-Zeichen nehmen, müssen wir hinzufügen, dass es einer alternativen Bildordnung angehört und schwer als Attribut zuzurechnen ist. Was sich hier nicht als These, sondern als Crux ankündigt, ist die Distinktion von *is and ought*, von *fact and value*. Es wird noch genau 100 Jahre dauern, bis David Hume in seinem *Treatise on Human Nature* von 1739 dieses nach ihm benannte Gesetz festschreiben wird, aber wir werden jetzt schon gewahr, in welche Schwierigkeiten eine dem Deskriptiven verpflichtete Kunst gerät, wenn sie evaluative Aussagen machen will.

Im Fall von Style können wir zunächst festhalten, dass er den Widerspruch ausagiert, den die vorrangige Aufgabe Standesporträt dem Vanitas-Porträt auferlegt, dass er *is and ought* in Personalunion verkörpert. Er trägt Schwarz, die Kleiderfarbe der Puritaner, im Gegensatz zu den Modenarren, den *fobs*, die sich damals in ihren bunten Prunkkleidern malen ließen. Aber auch die schwarze Männerkleidung galt als Mode. Unter Adligen wurde sie so wie bei uns *Gothic* nachgefragt: Schwarz als Wahrzeichen der modischen Attitude Melancholie. Schwer also, im Raster Schwarz-Weiß das Schwarz des William Style zu bewerten. Wir können nur festhalten, dass der Christ, das Ich des Frontispizes, sich eindeutig für eine Art von puritanischer Tracht entschieden hat, und das hat auch Bestand vor der Tatsache, dass der Kupferstich ohne Farbe auskommen muss. Aber das Schwarz des gemalten Gewandes bringt auf jeden Fall das Weiß zur Geltung: die drei verschiedenen Spitzen für den ‚Van Dyck-Kragen‘ und für Stulpen und Ärmelaufschläge. Unpuritanisch weiterhin das sorgfältig zu Locken gekräuselte Haar, gute 20 cm länger als an den Universitäten erlaubt, der Schnurrbart und vor allem die Stiefel – hier die Sorte, die leichte Falten wirft, oben einmal umgeschlagen und mit Spitze garniert: alles absolut *de rigueur* und auch in Paris erfunden.

Der zwischen Repräsentation und Ostension geteilte Mensch

Wie verhalten sich nun Style und seine Körpersprache *in* der ausgebreiteten und an sich schlüssig dargestellten Welt und zu ihrer moralischen und konträren Ordnung? Style steht auf dem Raster der Kacheln, auf dem streng

19 Zum Beispiel: Jan Mole-naer: Selbstporträt (1640). München, Alte Pinakothek.

20 Zum Beispiel: Antonio de Pereda: Der Traum des Ritters (1655). Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

21 Heidegger (1975), 45.

22 Grundlegend zu Inhalt und Geschichte der Kategorie: Engelland (2014).

23 Engelland (2014), 5.

eingeteilten Grund der *res extensa*. Man fühlt sich nicht nur an Descartes, sondern auch an Heidegger erinnert und seine These, dass es erst seit der neuzeitlichen Erfindung des Subjekts ein *Weltbild* gibt und dass dieses in der „Weise der rechnenden Vergegenständlichung des Seienden“ entworfen wurde.²¹ Den realistischen, positiven und wissenschaftlich fundierten Dienst an der Fülle der Welt haben wir aber nur als die eine Art der Weltaneignung angeboten bekommen, deren negierende Gegenhaltung und Aufforderung lassen sich genauso gut wie die Linearperspektive auf dem Schwarz-Weiß des Grundes darstellen. Der auf ihm Agierende folgt dieser schematischen Disposition nicht nur durch seine Kleidung, als geteilt nehmen wir auch seine Postur wahr.

Man könnte vermuten, der Maler bzw. der Konzepteur hätte den in England unüblichen Kachelgrund gewählt, um möglichst genau die drei Richtungen und Beziehungssinne anzugeben, die der Porträtierte im Zeigeakt bedienen muss. Auf zwei schwarzen Fliesen stehen die beiden kalbslederbestiefelten Füße um 90 Grad auseinander. Dem linken, bildparallelen folgen die Arme, der Zeigegestus, und ihm antwortet das Emblem, das ebenfalls auf schwarzem Grund platziert ist. Hingegen ist der andere Fuß geradeaus auf den Betrachter ausgerichtet. Diese beiden Einstellungen, zum Objekt und zum Betrachter hin, werden durch die 45-Grad-Ansicht geteilt, denn Oberkörper und Kopf sind in dieser vermittelnden Position gegeben. Die *res cogitans* kann von den Koordinaten der *res extensa* abweichen; sie ist so frei, auch den Blick von der Stellung von Kopf und Oberkörper abzulenken und die Augen wieder frontal den Betrachter adressieren zu lassen.

Ostension heißt diese Figur: Intentionalität wird im Zeichenakt Körpersprache, und das heißt im Bild: Ansprache. Die Forschung redet deswegen von „shared intentionality“ und vergisst als Drittes auch den Sachbezug nicht.²² „[O]stension makes something jointly present to each, and presence involves people for whom it is present, people who together experience the world but from different points of view.“²³ Wie wird hier das „something“, das Emblem und seine Botschaft, den beiden Beteiligten im und vor dem Bild „präsent gemacht“, präsentiert? Nun, genauso, wie der gerade zitierte Chad Engelland es sagt: „jointly present“ erscheint es, und das heißt, dass die *Pictura* mit 45 Grad dem Zeiger im Bild *und* dem Betrachter vor dem Bild entgegenkommt und damit die spiegelbildliche Entsprechung zu Styles Haltung darstellt, zu seinem körpersprachlichen Kompromiss zwischen der Wendung zum Objekt und der Wendung zum Betrachter. Ihre *enargeia* als Metapher lässt die *Pictura* also mitspielen und die Dreierbeziehung erfüllen. Anders die *Inscriptio*, der zweite Teil des Emblems: Die kodifizierten Zei-

chen des Flächenmediums Schrift legen sich in die Fläche und werden damit dem ‚kursiven‘ Modus der perspektivischen Raumdarstellung unterworfen. Diese Maßnahme beweist zweifach mediengerechtes Disponieren: Schrift braucht nur die Fläche, und das System des realistischen Bildes soll nur so wenig wie möglich gestört werden.

Aber die Pictura ansichtig zu machen, ist nicht ohne Einbußen zu haben – man vergleiche das Frontispiz zu Quarles' *Emblemes* (Abb. 5) mit dem entsprechenden Ausschnitt im Porträt (Abb. 3). Wenn aus schräger Seitansicht die Weltkugel über dem Herzen liegend gezeigt werden soll, dann wird das Wichtigere weniger ‚präsent‘. Oder geht es um Verschlüsselung? Auch die Inscriptio ist mit „Microcosmus Microcosmi non impletur Megacosmo“ so *oblique*, dass sie das Wort Herz unterschlägt. Oder ist das eine sachgerechte Darstellung, die einzige, die dem realistischen Modus möglich ist? Denn das Herz ist ein inneres Organ. Außen kann man es nicht sehen. Dagegen arronziert sich die Weltkugel. Auch auf der Basis des Bodenrasters fällt das Koordinieren – im wörtlichen Sinne²⁴ – der verschiedenen Bildordnungen nicht leicht. Es kommt zu Versuchen des Ausgleichs, zu Kompromissen zwischen den Bildgattungen und zwischen Boten und Botschaft – am deutlichsten ist das der Hauptperson anzusehen: im Titelkupfer ist er zerrissen zwischen Welten, im gemalten Porträt kann er als Signifer nicht im *signifying* aufgehen. *Non impletur significando*. Er ist Frontmann und Relais in einer Person.

24 Zur koordinierenden Thesaurierung des ‚Beim-Wort-zu-Nehmen‘ vgl. *thesaurieren* von Ulrike Steierwald in diesem Heft.

Bibliographie

- Balint, Michael (1959): *Angstlust und Regression*. Mit einer Studie von Enid Balint. Übers. v. Konrad Wolff unter Mitarbeit v. Alexander Mitscherlich u. Michael Balint. Stuttgart: Klett-Cotta, 1960. Engl. Orig.: *Thrills and Regressions*. London: The Hogarth Press.
- Beowulf (1976): *Beowulf und die kleineren altenglischen Heldensagen*. Heidelberg: Winter.
- Campe, Rüdiger (2015): *Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: Helmut Lethen (Hg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen*. Frankfurt a. M.: Campus, 108-134.
- Degler, Anna (2015): *Parergon. Material und Fragment in der Bildästhetik des Quattrocento*. Paderborn: Fink.
- Dilherr, Johann Michael (1640): *Contemplations, Sighes, and Groanes of a Christian* [Contemplationes et suspiria hominis Christiani]. Written in Latine, by Iohn Michael Dilherrus and Englished by William Style of the Inner Temple. London: Lee.
- Engelland, Chad (2014): *Ostension. Word Learning and the Embodied Mind*. Cambridge: MIT Press.
- Erasmus von Rotterdam, Desiderius (1512): *De copia verborum ac rerum*. Hg. v. Betty I. Knott. In: *Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*. Bd. 1.6: *Ordo librorum qui spectant ad institutionem literarum*. Amsterdam [u. a.]: Elsevier, 1988.

- Guadelupi, Francesco (2016): Londra Tate Britain. In: Brundarte. <http://www.brundarte.it/2016/04/13/londra-tate-britain> (zuletzt gesehen: 5. 8. 2019).
- Heidegger, Martin (1975): Was ist Metaphysik? 11. Auflage. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Hoffmann, Rainer (2014): Im Zwielficht. Zu Albrecht Dürers Meisterstich *Melencolia I*. Köln: Böhlau.
- Hunt, John Dixon (1986): The Portrait of William Style. In: John Donne Journal 5, 291-310.
- Jardine, Lisa (1996): Worldly Goods. A New History of the Renaissance. New York: Doubleday.
- Mangani, Giorgio (1998): Abraham Ortelius and the Hermetic Meaning of the Cordiform Projection. In: Imago Mundi 50, 59-83.
- Ovid (2017): Metamorphosen. Hg. u. übers. v. Niklas Holzberg. Berlin: de Gruyter.
- Quarles, Francis (1635): Emblemes. London: Marriot.
- Roget, Peter (1852): Thesaurus of English Words and Phrases. Classified and Arranged so as to Facilitate the Expression of Ideas and Assist in Literary Composition. London: Longman.
- Steierwald, Ulrike, Hg. (2018): Das HERZ thesaurieren. Der Thesaurus literarischer Sprachfiguren und Bildbegriffe. Eine audiovisuelle Dokumentation in 16 Teilen. <https://ulrike-steierwald.de/der-thesaurus/> (zuletzt gesehen 18. 9. 2019).
- Vergil (2015): Bucolica. Hirtengedichte. Studienausgabe. Lateinisch/Deutsch. Übersetzung, Anmerkungen, interpretierender Kommentar u. Nachwort v. Michael von Albrecht. Korr. u. bibliogr. erg. Ausg. Stuttgart: Reclam.
- Volmert, Miriam (2017): Framing and Fashioning of Images. The Pictorial Invention of the Art Lover in Daniel Mytens' Portrait of Thomas Howard, Earl of Arundel (ca 1618). In: Zeitschrift für Kunstgeschichte 80, 83-101.
- Weddigen, Tristan (2005): Im Blickwinkel des Todes – Holbeins *Gesandte* und die Malerei als exakte Wissenschaft. In: Martin Gaier u. a. (Hg.): Der unbestechliche Blick. Trier: Porta Alba, 369-384.
- Zetter, Jakob de (1614): Kosmographie iconica moralis. Frankfurt a. M.: de Bry.