

VERA-SIMONE SCHULZ

## DAS PARLAMENT DER DINGE: TRANSMATERIALE UND TRANSMEDIALE DYNAMIKEN, BILD-DING- RELATIONEN UND „META-ARTEFAKT-MALEREI“

Ein Knie gebeugt, hat sich Gabriel Maria genähert (Abb. 1). Er, im Profil mit ausgestreckter Hand, sie, dem Betrachter zugewandt mit erhobener Rechte, wird ihr *entre-deux* von der Taube des Heiligen Geistes im Strahlenkranz gekrönt, auf welche im Bild nicht zuletzt die Finger der Jungfrau weisen.<sup>1</sup> Die Jorge Afonso zugeschriebene und um 1515 datierte Verkündigungsdarstellung ist in kühlen Blauschwarz-, Grau- und Weißtönen gehalten und bewegt sich darüber hinaus in einem Farbspektrum von Gelb bis Braun. Nur im Hintergrund, wo ein zurückgezogener Vorhang den Blick auf ein Fenster freigibt, leuchtet das himmelblaue Firmament hinter Marias Heiligenschein, als wohnen wir einem Sonnenaufgang bei.

Während die obere Bildhälfte des Ölgemäldes somit vom Ausloten verschiedener Arten von Licht bestimmt ist – etwa dem natürlichen Sonnenlicht, das als Lichtkorridor links durch eine Fensteröffnung in den im Hintergrund gelegenen Raum eindringt, dem göttlichen Glanz um die Taube des Heiligen Geistes und dem zwischen Sonne und Heiligenschein oszillierenden Mariennimbus –, spiegelt sich die Begegnung der Jungfrau mit dem Engel in der unteren Bildhälfte in den Stoffen der Bekleidung wider. Wir sehen links Gabriels nackte Zehen unter dem Saum seiner Robe hervorragen und direkt daneben eine spitz zulaufende Falte seines Gewandes, die die Bewegungsrichtung seiner ausgestreckten Hand reflektiert. Marias empor gerichtete Rechte findet dagegen in einer aufgestellten Gewandfalte direkt gegenüber derjenigen Gabriels ein visuelles Pendant. Das subtile Spiel der Stoffe wird uns dabei seinerseits auf einem Stoff dargeboten, sind doch Maria und Gabriel beide auf einem breiten Teppich platziert, auf dem auch ihre seidenen Gewänder aufliegen.

---

<sup>1</sup> Zum *entre-deux* in Verkündigungskompositionen vgl. L. Marin, *Das Opake in der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin 2004, S. 186–223.



1. Jorge Afonso, Verkündigung, ca. 1515, Öl auf Holz, Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon

Tatsächlich ereignet sich die Lissaboner Verkündigung auf einer westafrikanischen Raffia-Matte (Abb. 2).<sup>2</sup> Seit dem 15. Jahrhundert drangen Artefakte aus Regionen südlich der Sahara verstärkt in portugiesische Handels-, Stadt- und Bildräume vor, so dass in einer Darstellung Mariä Entschlafens vom Maestro do Paraíso auf dem Beistelltisch neben dem Bett ein geschnitzter west-

<sup>2</sup> K.J.P. Lowe, „Made in Africa: West African Luxury Goods for Lisbon’s Markets“, in: Ausst.-Kat. *The Global City of Lisbon: On the Streets of Renaissance Lisbon*, hg. von A. Jordan Gschwend und K.J.P. Lowe, London 2015, S. 163–177.

afrikanischer Elfenbeinlöffel erscheint.<sup>3</sup> Raffia-Gewebe aus Palmfasern waren ebenfalls begehrt, sie werden in zahlreichen zeitgenössischen Inventaren genannt und finden auch auf Cantinos Weltkarte Erwähnung (Abb. 3).<sup>4</sup>



2. Kissenüberzug aus Raffia, Königreich Kongo, 16. oder 17. Jahrhundert, Kungliga Samlingarna, Schweden

In Afonsos Verkündigungsdarstellung kommen dem Raffia-Teppich verschiedene bildinterne Funktionen zu. Auf dem Kachelboden bietet er eine farblich abgestimmte, leicht erhöhte Plattform dar, auf der Maria und der Engel dem Betrachter präsentiert werden, während die aus dunkleren Fasern gewobene Bordüre der Matte die Begegnung beider als verbindendes Element unterstreicht. Dabei korrespondiert der Bodenbelag in Muster, Farbigkeit und Flächigkeit mit den Bodenfliesen und der im Hintergrund sichtbaren Decke aus Holzpaneelen. Er unterstützt deren Effekt, Raum zu kreieren und zieht den Blick des Betrachters in die Tiefe. Zugleich hält er dessen Blick aber auch im Vordergrund bei dem himmlischen Ereignis fest. Hier scheint das Rautenmuster des Raffia-Teppichs

<sup>3</sup> Ibidem, S. 164; J.M. Massing, „African Ivories and the Portuguese“, in: *Ivories in the Portuguese Empire*, hg. von G.A. Bailey, J.M. Massing und N. Vassallo e Silva, Lissabon 2013, S. 10–85: 31.

<sup>4</sup> Lowe, *Made in Africa...*, S. 164; A. Reikat, *Handelsstoffe: Grundzüge des europäisch-westafrikanischen Handels vor der Industriellen Revolution am Beispiel der Textilien*, Köln 1997, S. 34.

das Verweis-Spiel der Gewandfalte des Erzengels optisch zu verstärken. Während die spitz zulaufende Falte von Gabriels Robe pfeilartig zu Maria weist, wird diese Bewegung im Flechtmuster der Matte aufgenommen und stakkatoartig zur Jungfrau fortgesetzt. Eine weitere Dimension eröffnet sich zudem durch Gabriels nackten Fuß, der das Palmfasergeflecht berührt. Mit dieser Geste wird neben der visuellen auch die taktile Komponente des Bodenbelags aufgerufen. So schrieb der portugiesische Reisende Duarte Pacheco Pereira zu Beginn des 16. Jahrhunderts: „In diesem Reich des Kongo stellen sie Stoffe aus Palmfasern her, so weich, dass sie wie aus Samt und Satin erscheinen, und so schön, dass ihnen kein in Italien gefertigter Stoff gleichkommt“.<sup>5</sup>



3. Detail der Cantino-Planisphäre mit Inschrift über Raffia-Matten in Sierra Leone, 1501–1502, Biblioteca Estense, Modena

<sup>5</sup> Zitiert nach A. Weindl, *Wer kleidet die Welt? Globale Märkte und merkantile Kräfte in der europäischen Politik der Frühen Neuzeit*, Mainz 2007, S. 14, Anm. 16.

In den vergangenen Jahren hat sich die Kunstgeschichte mit der Erforschung von Bewegungs- und Transferprozessen portabler Artefakte einen neuen Schwerpunkt gesetzt, wobei auch die Grenzen traditioneller Subdisziplinen wie ‚byzantinische‘, ‚west-europäische‘, ‚ost-europäische‘, ‚islamische‘, ‚asiatische‘, ‚lateinamerikanische‘ oder ‚afrikanische‘ Kunstgeschichte zunehmend hinterfragt werden.<sup>6</sup> Dieser Beitrag hat zum Ziel, Dynamiken von Bildern und Dingen aus einer transkulturellen Perspektive neu zu beleuchten, wobei sowohl gemeinhin den ‚angewandten Künsten‘ zugeordnete Artefakte als auch Gemälde Gegenstand der Untersuchungen sein werden.

Thema der folgenden Fallstudien sind Beziehungen zwischen Dingen sowie zwischen Dingen und Bildern (wobei anzumerken ist, dass diese im Text zu Analyse Zwecken unterschieden werden, obschon Dinge auch Bildträger sein können und Bilder selbst Dinge sind). So wurden westafrikanische Raffia-Gewebe in der Frühen Neuzeit von zahlreichen iberischen und italienischen Autoren mit italienischen Samt-Textilien verglichen.<sup>7</sup> Angesichts Afonsos Gemälde mit der Raffia-Matte wird vormodernen Betrachtern aber auch ein zweites, hinsichtlich der Relation von Dingen und Bildern vergleichbares Moment in den Sinn gekommen sein. Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts, als ein anatolischer Knüpfteppich in der Florentiner Kirche SS. Annunziata erstmals in einer Verkündigungsszene zu Füßen Marias erschienen war und aufgrund der Verehrung des Freskos als *semi-acheiropoieton* und wundertätigem Bild dieses mitsamt dem Teppich vielfach ‚kopiert‘ wurde, war die Bildtradition von Verkündigungsdarstellungen wesentlich von orientalischen Knüpfteppichen als Importobjekten bestimmt.<sup>8</sup> Wie unter anderem eine Verkündigungs-

<sup>6</sup> Siehe z.B. *EurAsian Matters: China, Europe, and the Transcultural Object, 1600-1800*, hg. von A. Grasskamp und M. Juneja, Cham 2018; *The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, hg. von A. Gerritsen und G. Riello, London–New York 2016; *Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500–1800*, hg. von P. Findlen, Abingdon 2013; *The Challenge of the Object*, 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, hg. von U.G. Großmann und P. Krutisch, Nürnberg 2013; *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, hg. von C. Schmidt Arcangeli und G. Wolf, Venedig 2010; *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations: Art and Culture Between Europe and Asia*, hg. von L.E. Saurma-Jeltsch und A. Eisenbeiß, Berlin 2010.

<sup>7</sup> J. Vansina, „Raffia Cloth in West Central Africa, 1500–1800“, in: *Textiles: Production, Trade and Demand*, hg. von M. Fennell Mazzaoui, London 1998, S. 263–281.

<sup>8</sup> M. Spallanzani, *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Florenz 2007, S. 150, Abb. 3 (für das Fresko in SS. Annunziata), S. 151–155, 157 und 162–165 (für eine Auswahl weiterer Verkündigungsdarstellungen mit orientalischen Knüpfteppichen in Florenz) sowie V.-S. Schulz, „Infiltrating Artifacts: The Impact of Islamic Art in 14<sup>th</sup>- and 15<sup>th</sup>-Century Florence and Pisa“, in: *Konsthistorisk tidskrift* 2018, 87.4, S. 214–233 zu dieser Bildtradition in und um Florenz.

szene von Pedro Berruguete und eine weitere, Gregório Lopes zugeschriebene, die sogar einen anatolischen „Lotto-Teppich“ zeigt, deutlich machen, war diese Bildtradition in der Frühen Neuzeit auch im iberischen Raum verbreitet (Abb. 4 und 5).<sup>9</sup> In der Lissaboner Verkündigungsdarstellung wurde somit nicht nur die Materialität von Raffia im direkten Vergleich mit anderen Bildelementen wie Seide ausgelotet, sondern kompositorisch und motivisch auch eine Art gemaltes Importobjekt gezielt durch ein anderes ersetzt: der orientalische Knüpfteppich durch die westafrikanische Raffia-Matte.



4. Gregório Lopes (zugeschrieben), Verkündigung, ca. 1539–1541, Öl auf Holz, Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga

<sup>9</sup> L. Rodríguez Peinado, „Engalanamiento textile en la pintura gótica hispana“, in: *Afilando el pincel, dibujando la voz: Prácticas pictóricas góticas*, hg. von M. Miquel Juan, O. Pérez Monzón und P. Martínez Taboada, Madrid 2017, S. 283–304, Abb. 3; J. Hallett, *The Oriental Carpet in Portugal: Carpets and Paintings, 15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries*, Lissabon 2007.

5. „Lotto-Teppich“, Anatolien, erste Hälfte 16. Jahrhundert, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia



Die folgenden Fallstudien lenken den Blick von Portugal nach Italien, untersuchen aber ihrerseits transkulturelle Bild-Ding-Dynamiken. Zu analysieren sind dabei zunächst Ding-Ding-Beziehungen, wenn sich vormoderne Artefakte nicht nur wie im Fall anatolischer Knüpfteppiche und westafrikanischer Raffia-Matten durch ihre Gebrauchsmöglichkeiten als manuell gefertigte Bodenbeläge miteinander in Relation setzen beziehungsweise die einen (in Bild- und Realräumen) durch die anderen ersetzen ließen, sondern Gegenstände auch dadurch, dass sie in anderen Materialien und in anderer Machart gefertigte Artefakte evozierten, transmateriale Assoziationsketten generierten. Zu diskutieren sein werden zudem Transferprozesse, wenn Artefakte, die andere Medien und Materialien aufrufen, selbst im Medium der Malerei zur Darstellung kamen. Ziel der Untersuchungen ist es dabei, einen Beitrag zur Erschließung vormoderner Bild-Ding-Relationen jenseits einer Klassifizierung und Separierung in ‚angewandte‘ und ‚hohe Künste‘ zu leisten und die Komplexität medien- und materialübergreifender Wechselspiele ein Stück weit zu entflechten.

## TRANSMATERIALE ARTEFAKT-DYNAMIKEN UND AMBIGUITÄT ALS PIKTURALE STRATEGIE

„Um am effektivsten zu arbeiten, tendieren Kunsthistoriker dazu, sich auf ein spezifisches Medium zu konzentrieren.“<sup>10</sup> Bernhard Heitmanns Charakterisierung des Befunds ließe sich noch dahingehend ergänzen, dass dieser mono-mediale Fokus in der Kunstgeschichte traditionell bereits je nach Medium besondere Konnotationen trägt, erweist sich die Disziplin doch seit jeher nicht nur geographisch, sondern auch medien- und materialspezifisch in unterschiedliche Sub-Disziplinen unterteilt. So werden den ‚hohen Künsten‘ (Malerei, Skulptur, Architektur) einerseits gemeinhin die ‚angewandten Künste‘ (im Englischen *applied, decorative* oder *minor arts*) gegenübergestellt beziehungsweise untergeordnet, letztere andererseits aber auch wiederum in Metall-, Glas-, Keramik-, Textil- etc. Gruppierungen unterteilt. Doch so aufwändig, kleinteilig und etabliert die Differenzierungen des Fachs auch sind, wissen sich einige Artefakte diesem Schubladendenken, so Heitmann, nichtsdestotrotz zu entziehen. Denn „gelegentlich weist ein Objekt solche Übernahmen auf, dass auch ihr ursprünglicher Effekt in anderen Materialien berücksichtigt werden muss“.<sup>11</sup>

Der Anlass, der Heitmann zufolge Forscher dazu zwingt, das vertraute Medium zu verlassen, sind transmateriale Dynamiken, das heißt Transferprozesse, bei denen Objekte zwar aus einem Material bestehen, in Form, Dekor oder visuellem Effekt allerdings andere evozieren. So ruft ein Kelch in der Wallace Collection in London, obschon aus Glas, gleich eine Reihe unterschiedlicher Materialreferenzen und -evokationen auf (Abb. 6).<sup>12</sup> In der Form Pokalen aus Metall entlehnt,<sup>13</sup> gleicht die Oberfläche der Wandung Achaten, Karneolen und Jaspis. Strudelförmig führen graue, violett-farbige, blaue, grüne, gelbe und rote, teils nebeneinander, teils ineinander verlaufende Streifen um den Fuß herum, türmen sich kreiselgleich an dessen Vertikalrippen auf, bis die grünen und blauen Partien am Bauch des Gefäßes dynamische Wellen zu schlagen scheinen, während zum oberen, glatten Abschluss hin horizontal gelagerte Erdtöne dominieren. Rundum wechseln farbige Einlagen in Tönung, Maserung und Intensität, wobei jede Drehung, jede Änderung des Lichteinfalls neue Farbeffekte hervorruft. Einzig die Unterseite des Fußes und die Mündung erscheinen monochrom, sie stehen im deutlichen Kontrast zur

<sup>10</sup> B. Heitmann, „Migration and Metamorphosis: The Transformation of Shapes, Ornaments, and Materials“, *Metropolitan Museum Journal* 2002, 37, S. 107–116: 107.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

<sup>12</sup> S. Higgot, *The Wallace Collection: Catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, London 2011, S. 46–48.

<sup>13</sup> *Ibidem*, S. 46.

Fülle der sturm- und gewittergleich ineinander gewirbelten Farben, evozieren in ihrer lindgrünen Färbung jedoch ihrerseits andere Materialien: Artefakte mit Celadon-Glasur oder aus grün-schimmerndem Jade.



6. Achatglaskelch, *Venedig*, ca. 1500,  
The Wallace Collection, London

Tatsächlich fungierte Glas in der Vormoderne als transmateriales Material schlechthin. „Es gibt keinen wertvollen Edelstein, der nicht von der Glasindustrie imitiert werden kann, ein gefälliger Wettstreit zwischen Natur und Mensch,“ pries Marcantonio Coccio Sabellico die Qualitäten dieses Mediums um 1500.<sup>14</sup> Dies hatte auch Konfusionen zur Folge, wenn sich Artefakte aufgrund dieser fingierenden Fähigkeiten nicht mehr eindeutig Materialien- und Artefakt-Gruppen zuordnen ließen. „Un scudello di color turchino, non si sa di che materia sia“, heißt es etwa in einem Inventar aus dem Jahr 1571 zu einer türkisblauen Schale in der Schatzkammer von San Marco in Venedig.<sup>15</sup> Das wahrscheinlich im 9. oder 10. Jahrhundert in Iran geschaffene Gefäß ist opak wie ein Türkis und wurde als Türkissteingefäß auch in einem Inventar

<sup>14</sup> M.C. Sabellico, *Opera Omnia*, Buch III: *De Venetae urbis situ* (1500), die deutsche Übersetzung ist zitiert nach H. Tait, *Venezianisches Glas*, Dortmund 1982, S. 196f.

<sup>15</sup> „Eine türkisfarbene Schale, von der man nicht weiß, aus welchem Material sie besteht“, zitiert nach R. Gallo, *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venedig 1967, S. 208

von 1325 aufgeführt.<sup>16</sup> Darüber hinaus trägt es auf der Unterseite des Fußes die Inschrift خراسان („Khorāsān“), die auf die türkisreiche Gegend in Nordostiran um Nishapur verweist.<sup>17</sup> Trotzdem handelt es sich bei der Schale aber um ein Türkis evozierendes Glasgefäß. Ein ähnlicher Fall liegt bezüglich des Sacro Catino vor, der in Genua jahrhundertlang als Heiliger Gral und – tiefgrün schimmernd – überdies als größter bekannter Smaragd bestaunt wurde. Dass es sich auch bei diesem wohl im 9. oder 10. Jahrhundert gefertigten Artefakt nicht um einen Smaragd, sondern um smaragdgleiches Glas handelte, bewiesen letztlich erst Wissenschaftler im Auftrag Napoleons.<sup>18</sup> Und auch hinsichtlich der Sammlung der Medici in Florenz war das „verblüffendste Resultat“ (*il risultato più clamoroso*) einer mineralogischen Untersuchung, dass zwei Behältnisse, die in wissenschaftlichen Katalogen zuvor als Jade-Artefakte beschrieben worden waren, eigentlich aus Glas bestanden.<sup>19</sup>

Die Diskussion über diese Artefakte hat einen Blick in das weite Spektrum transmaterialer Ding-Dynamiken in der Vormoderne eröffnet: von Referenzen auf andere Artefakte mittels Form-Übernahmen bis hin zu materialübergreifenden Wechselspielen mittels evozierter Oberflächeneffekte wie etwa denjenigen im Medium Glas als Material-„Schauspieler“. War der Betrachter demnach bereits angesichts von Dingen, die sich durch transmateriale Dimensionen auszeichnen, mit Unwägbarkeiten, der Kunst der Täuschung und dem Reiz des ästhetischen Scheins konfrontiert,<sup>20</sup> steigerten sich diese noch, wenn derartige Artefakte zu Bildgegenständen avancierten. Welche künstlerischen Herausforderungen es mit sich bringen konnte, beispielsweise Glas als alle Materialien imitierendes Medium in der Malerei wiederzugeben als dem Medium, das beanspruchte, alles darstellen zu können beziehungsweise *quel, che non*

<sup>16</sup> A. Shalem, „New Evidence for the History of the Turquoise Glass Bowl in the Treasury of San Marco“, in: *Persica* 1993–1995, 15, S. 91–94: 92.

<sup>17</sup> Vgl. den Katalogbeitrag von D. Whitehouse in: Ausst.-Kat. *Glass of the Sultans*, hg. von S. Carboni und D. Whitehouse, New Haven–London 2001, S. 176–178.

<sup>18</sup> R. Müller, „Il ‚Sacro Catino‘: Percezione e memoria nella Genova medievale“, in: *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV)*, hg. von A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo und G. Wolf, Venedig 2007, S. 93–104; J. Zahlten, „Der ‚Sacro Catino‘ in Genua: Aufklärung über eine mittelalterliche Gralsreliquie“, in: Ausst.-Kat. *Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, hg. von R. Baumstark und M. Koch, München–Köln 1995, S. 121–132.

<sup>19</sup> L. Fantoni und L. Poggi, „La collezione di pietre lavorate“, in: *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze*, Band IV: *Le collezioni mineralogiche e litologiche*, hg. von G. Pratesi, Florenz 2012, S. 55–65: 64.

<sup>20</sup> Manuela Gander hat hinsichtlich transmaterialer Dynamiken im Alten Ägypten für eine Wertschätzung des ästhetischen Scheins plädiert, vgl. M. Gander, „Materialimitationen: Bemalte Gefäße aus Gräbern des Neuen Reiches aus dem Ägyptischen Museum und Papyrussammlung Berlin“, in: *Studien zur altägyptischen Kultur* 2009, 38, S. 83–99: 99.

è, „das, was nicht ist, im Anschein körperlicher Wirklichkeit dreidimensional auf der Fläche vorzutäuschen“,<sup>21</sup> zeigt ein in die 1520er Jahre datiertes Gemälde Vincenzo Catenas. In diesem hält Salome das Haupt Johannes' des Täufers in einer Schale empor, die ununterscheidbar zwischen Achat und Achatglas oszilliert (Abb. 7). Strähmig fallen einige Haare des Täufers über den Gefäßrand, heben sich dort teils von dessen fadengleicher Maserung aus ineinanderfließenden Farben ab und scheinen teils mit dieser zu verschmelzen. Auf den ersten Blick liegt nahe, dass sich der venezianische Maler von den Luxuser-



7. Vincenzo Catena, *Salome*, 1520–1529, Öl auf Holz, Royal Collection Trust, Großbritannien

<sup>21</sup> Vgl. R. Preimesberger, „Ein ‚Prüfstein der Malerei‘ bei Jan van Eyck?“, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von M. Winner, Weinheim 1992, S. 85–100: 88.

zeugnissen seiner Heimatstadt inspirieren ließ. Filippo Strozzi zahlte 1475 für elf *calcedonio*-, das heißt Achatglas-Vasen aus Venedig die hohe Summe von 55 Dukaten.<sup>22</sup> Die Ambiguität des Artefakts im Medium Bild verstärkt sich jedoch, berücksichtigen wir, dass in Genua seit dem späten 15. Jahrhundert eine Achatsteinschale als Johannesschüssel-Reliquie verehrt wurde (Abb. 8).<sup>23</sup>



8. Als Johannesschüssel verehrte Achatschale, San Lorenzo, Genua

## DING-DIALOGE IM BILD

Während sich Catenas Salome-Szene durch die materielle Multireferentialität eines im Bildraum dargestellten Artefaktes auszeichnet, erweist sich Domenico Ghirlandaios *Sacra Conversazione* als ein „Parlament der Dinge“ (Abb. 9).<sup>24</sup> Die Pala zeigt Maria mit dem Christusknaben umgeben von Engeln und Heiligen und prominent in der Bildmitte eine Vase, die erneut zwischen

<sup>22</sup> W.P. McCray, *Glassmaking in Renaissance Venice: The Fragile Craft*, Aldershot 1999, S. 196, Anm. 2.

<sup>23</sup> B. Baert, „The Head of St. John the Baptist on a Tazza by Andrea Solario (1507): The Transformation and the Transition of the ‚Johannesschüssel‘ from the Middle Ages to the Renaissance“, in: *Critica d'arte* 2007, 69(8), S. 60–82: S. 77, Anm. 23.

<sup>24</sup> B. Latour, *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2010.

Achatedelstein und Achatglas changiert. Interrelationen mit dem Material Stein kann der Betrachter zudem bei einem vergleichenden Blick auf die an den Bildrändern erkennbaren Fußbodenpaneele, die Balustrade und Thronarchitektur ausmachen, wo *marmo policromo* Mutter und Kind umgibt. Glas wird in der Darstellung dagegen durch die Kristall(glas)kugel in der Linken Christi weiter thematisiert. Kristallglas, das nicht nur Bergkristall ähneln sollte, sondern auch Bergkristallkünstler verunsicherte und in der Sorge um Fälschungen sogar zum Erlass von Gesetzen führte, wurde in Venedig ebenso wie Achatglas erst seit dem 15. Jahrhundert produziert.<sup>25</sup> Ghirlandaios *Sacra*



9. Domenico Ghirlandaio, *Thronende Madonna mit Kind mit Engeln und Heiligen*, 1484, Tempera auf Holz, Galleria degli Uffizi, Florenz

<sup>25</sup> Achatglas wurde bereits in der Antike gefertigt, in venezianischen Glaswerkstätten allerdings erst seit dem Quattrocento hergestellt, vgl. V. Tatton-Brown und C. Andrews, „Il vetro prima dell’invenzione della soffiatura“, in: *Cinquemila anni di vetro*, hg. von H. Tait, Mailand 1991, S. 21–61: 50f. und Abb. 58 sowie zu Achatglas in Venedig McCray, *Glassmaking...*, S. 51.

*Conversazione* ist hinsichtlich der dargestellten Artefakte also besonders augenfällig, werden mit Achat(glas) und Kristall(glas) doch gleich zwei venezianische ‚Neu‘-Erfindungen präsentiert.

Als das Gemälde frühzeitig Bewunderung fand, stand bezeichnenderweise ebenfalls die Wiedergabe unterschiedlicher Materialien im Vordergrund. Giorgio Vasari lobte das metallische Glänzen des Brustpanzers des Erzengels Michael, da Ghirlandaio dieses statt wie üblich mit Silber oder Gold allein mit Farbe erzielt habe: „Und in der Tat verdient Domenico Lob dafür, als erster gewisse Bordüren und Ornamente aus Gold mit Farben nachgeahmt zu haben, was bis dahin nicht gebräuchlich war, wodurch er jene Friesbänder weitgehend abschaffte, die mit Hilfe von Beize und Bolus vergoldet wurden und eher etwas für Dekorateure als für wahre Meister waren“.<sup>26</sup> Doch in Ghirlandaios *Sacra Conservazione* werden auch die Materialität(en) von Achat(glas) und Kristall(glas) mit pikturellen Strategien ausgelotet und zudem in ein Spannungsverhältnis zueinander sowie zu anderen Artefakten und Materialien gesetzt.

So ist der Christusknabe teilweise in ein hauchdünnes Seidentuch gehüllt, dessen Durchsichtigkeit mit derjenigen des Kristall(glas)globus in seiner Linken konkurriert. Die Achat(glas)vase ist dagegen auf dem unteren der zwei zentralen Medaillons eines Knüpfteppichs platziert (Abb. 10). Patricia Oster-Stierle hat den Knüpfteppich konzeptuell als Gegenstück des Schleiers beschrieben.<sup>27</sup> In der *Sacra Conservazione* werden Schleier und Kristall(glas), Teppich und (gläserner) Achat wechselseitig aufeinander bezogen und miteinander kontrastiert. Denn während sich Teppich und Achat(glas) in ihrer Opazität und „undurchdringlichen Konkretheit“ gemeinsam von der Durchsichtigkeit von Schleier und Kristall(glas) abheben,<sup>28</sup> werden sie vom Maler wiederum voneinander unterschieden: nicht nur durch die Gegensätzlichkeit des in sich abgegrenzten Ornaments des Teppichs im Vergleich zum zerflie-

<sup>26</sup> G. Vasari, *Das Leben des Domenico Ghirlandaio und des Gherardo di Giovanni*, neu übersetzt von V. Longini, hg., komm. und eingeleitet von A. Hojer, Berlin 2014, S. 20.

<sup>27</sup> P. Oster-Stierle, *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002, S. 9: „[...] Im Unterschied zu vielen anderen Bildern, die die Textur des Textes reflektieren, ist für den Schleier eine Durchsichtigkeit wesentlich, die durch Leerstellen in dem textilen Geflecht aus Kette und Schuß entsteht. Da diese Leerstellen im Gewebe den Blick nur partiell freigeben, reizen sie den Betrachter, die Leerstellen mit Hilfe seiner Imagination zu besetzen“. Und ibidem, Anm. 3: „In prägnanter Weise unterscheidet sich die Textmetapher des Schleiers hier von der des Teppichs, wo aus vielfältigen Fäden ein imaginäres Gewebe entsteht, das prinzipiell in seiner undurchdringlichen Konkretheit gemeint ist. Vor allem romanzo und Roman als kunstvolle Verknüpfungen des Vielfältigen werden immer wieder als ein Teppich des Lebens aufgefaßt.“

<sup>28</sup> Ibidem.

ßenden Ornament von Achat und Glas, sondern auch in transtemporaler, -regionaler und -kultureller Hinsicht. So zählten orientalische Knüpfteppiche auf der Apennin-Halbinsel im 15. Jahrhundert zu den begehrtesten Importwaren aus der islamischen Welt,<sup>29</sup> während die im Bildraum auf einem solchen platzierte Vase ununterscheidbar zwischen dem auf antike Gefäße verweisenden Material Achat sowie Achatglas als der jüngsten Errungenschaft venezianischer Glasbläser oszilliert.



10. Detail von Abb. 9

<sup>29</sup> Spallanzani, *Oriental Rugs...*, S. 11–24.

Doch Ghirlandaios *Sacra Conversazione* zeichnet sich nicht nur visuell innerhalb der Syntax des Bildes, sondern auch auf semantischer Ebene durch ein hohes Maß an Medien- und Materialreflexionen sowie ein Austarieren des Artifizialen mit malerischen Mitteln aus. So sticht in dem Gemälde die Vielzahl der dargestellten Perlen heraus: als Zierde des Kreuzes oberhalb des Kristall(glas)globus, auf den Gewändern Mariens und auch in riesiger Form an der gemalten Architektur. Angesichts dieser Größe kommen Leonardo da Vincis Rezepturen für *perle grosse* in den Sinn, künstliche Perlen, die aus einer Masse echter, kleinerer Perlen gewonnen werden sollten.<sup>30</sup> Die Konfrontation von Perlen und Achat mag beim kundigen Betrachter aber auch weitere Assoziationen aufgerufen haben. Achat war im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit für seine Anziehungskraft auf Perlen bekannt. Ins Meer getaucht, sollten Achate dazu fähig sein, Fischern den Weg zu Perlen bildenden Muscheln zu weisen.<sup>31</sup> In Ghirlandaios Gemälde wurden beide Artefakte im Bildraum miteinander konfrontiert und zugleich in beiden Fällen die Ambiguität zwischen natürlichem und künstlichem Material – von Perle wie Achat(glas) – exploriert.

Die Achatvase in dem Gemälde trotz der visuellen Ununterscheidbarkeit letztlich als gläserne zu deuten, legen schließlich der Kontext, die Auftraggeber und der ursprüngliche Aufstellungsort des Werkes nahe. Ghirlandaio schuf die *Sacra Conversazione* für den Hochaltar der Kirche des Konvents San Giusto alle Mura, genannt degli Ingesuati, etwas außerhalb der Stadtmauern von Florenz gelegen.<sup>32</sup> Im späten 15. Jahrhundert betätigten sich die Jesuiten hier erfolgreich in der *ars vitraria*, stellten Pigmente und koloriertes Glas her und galten als fähige Bleiglasfenster-Meister. Sie stellten diese auf der Basis von Kartons bekannter Künstler her, darunter nicht zuletzt solcher von Ghirlandaio.<sup>33</sup> Forscher vermuten, dass sie als „Glasmaler“ (*pintori di vetrate*) der angrenzenden Porta und dem Borgo Pinti ihre Namen gaben.<sup>34</sup> In diesem Umfeld werden die Materialfiktionen in Ghirlandaios *Sacra Conversazione*, darunter die jüngsten ‚Erfindungen‘ venezianischer Glasmeister auf kennerschaftliche Augen gestoßen sein.

<sup>30</sup> P. Venturelli, „Segreti di Leonardo da Vinci per ottenere ‚perle grosse‘“, in: *Arte lombarda* 2001, 132(2), S. 42–47.

<sup>31</sup> Zum Verhältnis von Achat und Perlen, wie es etwa im Physiologus beschrieben wurde, siehe Baert, *The Head of St. John...*, S. 76, Anm. 23.

<sup>32</sup> R.G. Kecks, *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, Berlin 2000, S. 243.

<sup>33</sup> P. Bensi, „Gli arnesi dell’arte: I Gesuati di San Giusto alle Mura e la pittura del rinascimento a Firenze“, in: *Studi di storia dell’arte* 1980, 3, S. 33–47. Zu Glasfenstern nach Ghirlandaio siehe J.K. Cadogan, *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven-London 2000, S. 281–284.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

## „META-ARTEFAKT-MALEREI“

Spätestens seit Victor Stoichitas Studien zum selbstbewussten Bild wird die frühneuzeitliche Malerei im Hinblick auf Fragen nach einer *metapeinture* erforscht.<sup>35</sup> Forscher haben gezeigt, dass diese Aspekte nicht auf die Frühe Neuzeit beschränkt waren und sich „die historische Grenze, ab der solches möglich ist, nahezu beliebig in die Vergangenheit ausdehnen lässt“.<sup>36</sup> Werke wie der Achatglaskelch in der Wallace Collection, Catenas *Salome* und Ghirlandaios *Sacra Conversazione* laden allerdings dazu ein, auch über die Selbst- und Alterität-Reflexivität von Artefakten sowie über ein Dingbewusstsein vormoderner Bilder nachzudenken, das man, wie der vorliegende Beitrag vorschlägt, als „Meta-Artefakt-Malerei“ bezeichnen könnte.

Eine Analyse von Giovanni Bellinis *Fest der Götter* schärft den Blick für diese Fragestellungen (Abb. 11). In dem Gemälde aus dem Jahr 1514, das später Überarbeitungen von Tizian erfuhr, finden sich nicht nur Himmelmächte, sondern auch Gefäße versammelt.<sup>37</sup> Große und kleine Fässer, Krüge, Schüsseln, Schalen, Becher und Gläser füllen den Bildraum und ihre Bedeutung erschließt sich nicht zuletzt aus Bellinis Signatur auf einem gefalteten, weißen *cartellino*, der just an einem hölzernen Bottich am rechten Bildrand befestigt ist. Das Gemälde erregte die Aufmerksamkeit von Forschern insbesondere aufgrund des dargestellten Porzellans. Drei blau-weiße Porzellanschalen aus Ming-China sind jeweils auf dem Erdboden, in der Hand einer Nymphe sowie auf dem Kopf eines Satyrs platziert. Sie gelten als die ersten bekannten Porzellan-Darstellungen in der italienischen Malerei überhaupt.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> VI. Stoichita, *Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998.

<sup>36</sup> M. Rimmele, „Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung: Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums“, in: *Verwandte Bilder: Die Fragen der Bildwissenschaft*, hg. von I. Reichle, S. Siegel und A. Spelten, Berlin 2007, S. 15–32; 18 mit Bezug auf Christiane Kruses Rezension von Stoichitas Monographie zum selbstbewussten Bild, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1999, 62, S. 585–594 sowie V. von Rosen, „Selbstbezüglichkeit“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von U. Pfisterer, Stuttgart-Weimar 2003, S. 327–329.

<sup>37</sup> Zu dem Gemälde vgl. E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods: A Study in Venetian Humanism*, Cambridge 1948; D. Bull, *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, Hanover u.a. 1990; V. von Rosen, „'Diletto dei sensi' und 'diletto dell'intelletto': Bellinis und Tizians Bacchanalien für Alfonso d'Este in ihrem Rezeptionskontext“, in: *Städel-Jahrbuch* 2001–2002, 18, S. 81–112.

<sup>38</sup> A.I. Spriggs, „Oriental Porcelain in Western Paintings, 1450–1700“, in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 1964–1966, 36, S. 73–87; 74; J. Carswell, „The Feast of the Gods: The Porcelain Trade between China, Istanbul and Venice“, in: *Asian Affairs*



11. Giovanni Bellini, *Fest der Götter*, mit späteren Übermalungen von Tizian, 1514–1529, Öl auf Leinwand, National Gallery of Art, Washington D.C.

In dem Gemälde werden die unterschiedlichen Gefäße, deren Materialien und Oberflächeneffekte ausgelotet, seien es Holz, Ton, Zinn, Silber, Porzellan oder Glas. Dabei handelt es sich nicht nur um eine Anhäufung von Gefäßen, bildbestimmend ist vielmehr ein Wechselspiel unterschiedlicher Artefakt- und Materialgruppen sowie visueller Elemente, die miteinander in Beziehung gesetzt, kontrastiert werden oder zum Einsatz kommen, um sich innerhalb der Syntax des Bildes gegenseitig zu verstärken und den Blick des Betrachters auf subtile Weise zu dirigieren. So wird gerade das so auffällige, mittig platzier-

---

1993, 24(2), S. 180–185. Allgemein zu Porzellan siehe R. Finlay, *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*, Oakland 2010; J. Carswell, *Blue & White: Chinese Porcelain around the World*, London 2000.

te blau-weiße Porzellan erst durch das gezielte innerbildliche Aufgreifen des Blau-Weiß-Kontrastes virulent, wenn die blau-weißen Schalen in den paarweise angeordneten weiß-gebleichten und indigo- oder waidgefärbten Stoffen sowie im blau-weißen Wolkenpiel am Himmel visuelle Pendants finden.

Es ist bemerkenswert, dass in dem Gemälde Achatglas gerade nicht zur Darstellung kam. Gläserne Artefakte finden sich in der rechten und linken Bildhälfte, jeweils in der Form von Kristallglas, das einmal mit klarem Wasser, das zweite Mal mit einer dem transparenten Glas einen dunklen, vielfarbigen Schimmer verleihenden Flüssigkeit, womöglich Ambrosia gefüllt ist. In dem Gemälde erzeugt die Darstellung des Getränks den visuellen Effekt, den auch die Darstellung von Achatglas kennzeichnen würde. Prominenter noch kommt dieser allerdings in einem anderen Material und Bildelement zum Ausdruck: den Gewändern von Merkur und Priapus aus blau-rot- beziehungsweise grün-rot-changierender *cangiante*-Seide.<sup>39</sup>

Mit ihren ineinanderfließenden Farben haben gemalte Buntmarmorflächen die Kunstgeschichte zu einer Vielzahl von Studien angeregt: hinsichtlich der Frage nach amorphen Farbflächen, der Anbringung der Farben auf der Palette im Verhältnis zu derjenigen auf dem Bildträger sowie hinsichtlich der Frage nach dem Zustand des Gemäldes *ante picturam*.<sup>40</sup> In Ghirlandaios *Sacra Conversazione* trat der fingierte Buntmarmor dezent zurück und stattdessen die konkave Achat(glas)vase mit ihrer verflüssigten Chromatik in den Fokus. In Bellinis *Fest der Götter* werden polychrome Akzente dagegen durch die im Kristallglas changierende Flüssigkeit sowie die in Kett- und Schussfäden unterschiedlicher Farbe gewebten *cangiante*-Seiden gesetzt. Dabei erweist sich Bellinis *Fest der Götter* einerseits auf der motivischen Ebene als eine Komposition im Spannungsfeld von Importen und Lokalproduktion (Blau-Weiß-Porzellan musste im Unterschied zu Glasartefakten eingeführt werden, *cangiante*-Seiden wurden dagegen auch auf der Apennin-Halbinsel gewebt), in der eine Vielzahl unterschiedlicher Artefakte und ihrer Materialien in direkter Relation zueinander zur Darstellung kommt. Gleichzeitig betreffen die Fragen der vielfältigen Interrelationen von Artefakten, Fragen der

---

<sup>39</sup> Vgl. zu *cangiante*-Textilien E. Phipps, „Textile Colors and Colorants in the Andes“, in: *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, hg. von J. Connors und G. Wolf, Mailand 2011, S. 257–280: 274–276.

<sup>40</sup> C. Kruse, *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, S. 16–19. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris 1990; A. Dunlop, „On the Origins of European Painting Materials, Real and Imagined“, in: *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, hg. von C. Anderson, A. Dunlop und P.H. Smith, Manchester 2015, S. 68–96.

Materialimitation, -evokation und des Materialtransfers auch das Gemälde selbst.

So lässt sich angesichts der Fülle von Gefäßen in Bellinis Ölgemälde einerseits auf Ann-Sophie Lehmanns Deutung einer in einem anderen Bild erscheinenden Karaffe als Aufbewahrungsgefäß des für die Ölmalerei benötigten Öls zurückgreifen.<sup>41</sup> Andererseits verdient die Materialität von Bellinis *Fest der Götter* selbst besondere Aufmerksamkeit, steht diese doch in komplexer Weise mit derjenigen der dargestellten Artefakte in Verbindung. Tatsächlich verwendete Bellini nicht nur große Mengen afghanischen Lapislazulis für die malerische Ausführung der (mit Indigo oder Waid) blaugefärbten Stoffe und des (mit Kobalt getönten) Blau-Weiß-Porzellans, wodurch beide Artefaktgruppen im Medium der Malerei farblich wie materiell aufeinander bezogen erscheinen. Darüber hinaus stellte Bellini wie zahlreiche andere venezianische Maler gläserne Artefakte nicht nur dar, sondern mischte auch pulverisiertes Glas unter die Pigmente, um das auf das Bild auftreffende Licht prismatisch zu brechen und besondere Oberflächeneffekte zu erzielen.<sup>42</sup> Materialanalysen ergaben, dass auch die Farbschicht in Bellinis *Fest der Götter* an vielen Stellen anteilhaftig aus Glas besteht.<sup>43</sup> Dass aber sogar Bellinis Fertigung des Gemäldes mit den künstlerischen Techniken der Fertigung einiger zentral im Bildraum dargestellter Artefakte korrespondierte, wird an den Fingerabdrücken im Malgrund deutlich.

Die Fingerabdrücke wurden während der Restaurierung des Gemäldes analysiert, deren Ergebnis David Bull wie folgt resümierte: „Die kleine Figur des Bacchus, der niederkniet, um aus einem Fass einen Krug zu füllen, trägt eine blaue Tunika, die zweifellos von Bellini gemalt ist. Der Ausschnitt F23 zeigt zwei Lagen blauer Farbe. Zuerst die dickere Unterfarbe, die aus Ultramarin vermischt mit Bleiweiß besteht und aufgetragen wurde, um Gestalt und Form zu schaffen. Auf diese folgte eine dünne Glasur reinen Ultramarins, die der Figur ihre leuchtende Farbigkeit verleiht. Als diese Glasur noch feucht war, berührte Bellini mit Absicht die Oberfläche der Tunika mit seinen Fingern, wobei er zahlreiche Fingerabdrücke hinterließ. Diese Technik war unter Bellini, Cima und vielen anderen Malern des 15. Jahrhunderts als eine Me-

---

<sup>41</sup> A.-S. Lehmann, „How Materials Make Meaning“, in: *Nederlands konsthistorisch jaarboek* 2012–2013, 62, S. 6–27: 14f.

<sup>42</sup> M. Spring, „Colourless Powdered Glass as an Additive in Fifteenth- and Sixteenth-Century European Paintings“, in: *National Gallery Technical Bulletin* 2012, 33, S. 4–26.

<sup>43</sup> E. Byrne Curtis, *Glass Exchange between Europe and China, 1550–1800: Diplomatic, Mercantile and Technological Interactions*, Farnham 2009, S. 15.

thode sehr verbreitet, die dazu diente, die Maloberfläche zu brechen, um sie weicher zu machen und eine leichte Textur zu erzeugen“.<sup>44</sup>

In der kunsthistorischen Forschung wurde (vor allem frühneuzeitlichen) Bildoberflächen bereits große Bedeutung beigemessen.<sup>45</sup> Die Fingerabdrücke in Bellinis *Fest der Götter* sind allerdings auch ein über die Malerei hinausweisendes Detail. So sind sie nicht nur Spuren des Werkprozesses des Malers, der wie ein Bildhauer die blauen Draperien der Gewänder von Bacchus und der Nymphe und die ‚Textur‘ des Bildes mit seinen Händen formt.<sup>46</sup> Angesichts der Vielzahl von Gefäßen, die den Bildraum füllen, darunter das aufsehenerregende chinesische Blau-Weiß-Porzellan, lassen sich die Fingerabdrücke zusätzlich auch mit Blick auf denjenigen Werkprozess deuten, durch den einige der prominent dargestellten Artefakte selbst geschaffen wurden, und damit auch als Signum der Hand eines Maler-Töpfers im Spannungsfeld zwischen Töpferkunst und der Töpferwaren zur Darstellung bringenden Malerei.

## DING-VERBILDLICHUNGEN, VERDINGLICHUNGEN GEMALTER DINGE UND DEREN BEGRIFFE

Während der neue Fokus auf materielle Kultur und Dinge vor allem auch eine Auseinandersetzung mit deren überbordender Vielzahl und Vielfältigkeit bedeutete,<sup>47</sup> thematisierte die philosophische Forschung des frühen 20. Jahrhunderts das Einzelding: „das Ding“, „den Krug“ mit „dem Henkel“,<sup>48</sup> wo-

<sup>44</sup> D. Bull, „Conservation Treatment and Interpretation“, in: *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, hg. von D. Bull und J. Plesters, Hanover-London 1990, S. 21–50: 37.

<sup>45</sup> Vgl. etwa D. Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002; N. Suthor, *Rembrandts Rauheit: Eine phänomenologische Untersuchung*, Paderborn 2014.

<sup>46</sup> „The blue dress of the nymph, slightly lighter in color and tone than the blue of Bacchus, has the same dabbing of fingerprints as can be seen on Bacchus“, Bull, *Conservation...*, S. 37. Zur Bedeutung von Fingerabdrücken in der Kunst vgl. auch A.-S. Lehmann, „Taking Fingerprints: The Indexical Affordances of Artworks‘ Material Surfaces“, in: *Spur der Arbeit: Oberfläche und Werkprozess*, hg. von M. Bushart und H. Haug, Köln u.a. 2018, S. 199–218.

<sup>47</sup> Vgl. z.B. *Massendinghaltung in der Archäologie: Der Material Turn und die Ur- und Frühgeschichte*, hg. von K. Hofmann, T. Meier, D. Mölders und S. Schreiber, Leiden 2016; *Mobility and Pottery Production: Archaeological & Anthropological Perspectives*, hg. von C. Heitz und R. Stapfer, Leiden 2017.

<sup>48</sup> Vgl. M. Heidegger, „Das Ding“, in: Idem, *Vorträge und Aufsätze*, hg. von F.-W. Herrmann, Frankfurt a.M., S. 165–187; G. Simmel, Der Henkel, in: Idem, *Philosophische Kul-*

bei Dinge nicht nur in ihrer Gestalt anthropomorphisiert, sondern auch in Relation zum Menschen sowie als dessen Gegenüber diskutiert wurden. So begann etwa Ernst Bloch seine Studie zum *Geist der Utopie* mit einer „Selbstbegegnung“ angesichts eines (Bartmann-)Krugens.<sup>49</sup>

Der vorliegende Beitrag hat sich den Verflechtungen, Interrelationen und medien- und materialübergreifenden Transferprozessen zwischen Artefakten sowie deren Übertragung ins Medium der Malerei zugewandt. Diese gingen seit jeher in transkulturellen Kontexten vonstatten, wenn die unterschiedlichsten Artefakte, aber auch Rohmaterialien über weite Distanzen gehandelt, als Geschenke dargebracht oder erbeutet wurden. Importierte Güter wurden selbst genutzt, gesammelt oder zur Schau gestellt, regten aber auch die Lokalproduktion zu Nachahmungen, Abwandlungen und Neu-Erfindungen an, inspirierten in anderen Medien und Materialien arbeitende Künstler, wurden in die Infrastrukturen von Bildkompositionen inkorporiert oder im Zuge vormoderner Kollektionismen, der Exploration und Erfassung der Welt und ihrer Objekte mittels Zeichenstift, Griffel und Pinsel auf die Fläche gebannt.

So muss auch Bellinis *Fest der Götter* als Auftragswerk für das Camerino d'Alabastro im Castello Estense in Ferrara von Alfonso d'Este betrachtet werden, in dessen Sammlung sich sowohl chinesisches Porzellan als auch Porzellan-Imitationen, verschiedene Arten von venezianischem Glas, kostbare Stoffe und andere Artefakte befanden.<sup>50</sup> Analysen des Gemäldes können hinsichtlich der physischen Ko-Präsenz gemalter und gesammelter Artefakte in demselben Gebäude wie auch hinsichtlich des Bildraumes selbst als dargestellte Ding-An-Sammlung vorgenommen werden, andererseits aber auch hinsichtlich piktoraler Strategien zur Darstellung von Artefakten sowie hinsichtlich der Interrelation dieses Bildes zu anderen Bildern (deren Kompositionen, Darstellungsstrategien, materiellen Texturen und Oberflächeneffekten). Vergleichen und differenzieren ließe sich Bellinis Leinwandkomposition zudem mit beziehungsweise von jenen Bildmedien, die im Zuge neuzeitlicher Sammlungspraktiken immer mehr an Bedeutung gewinnen sollten, wie Zeichnung, Aquarell oder Graphik. Erwähnt sei nur die Darstellung von Raffia-Palmfasergewebe für das Museum Settalianum des Mailänder Arztes und Sammlers Ludovico Settala (1552-1633) und seines Sohnes Manfredo

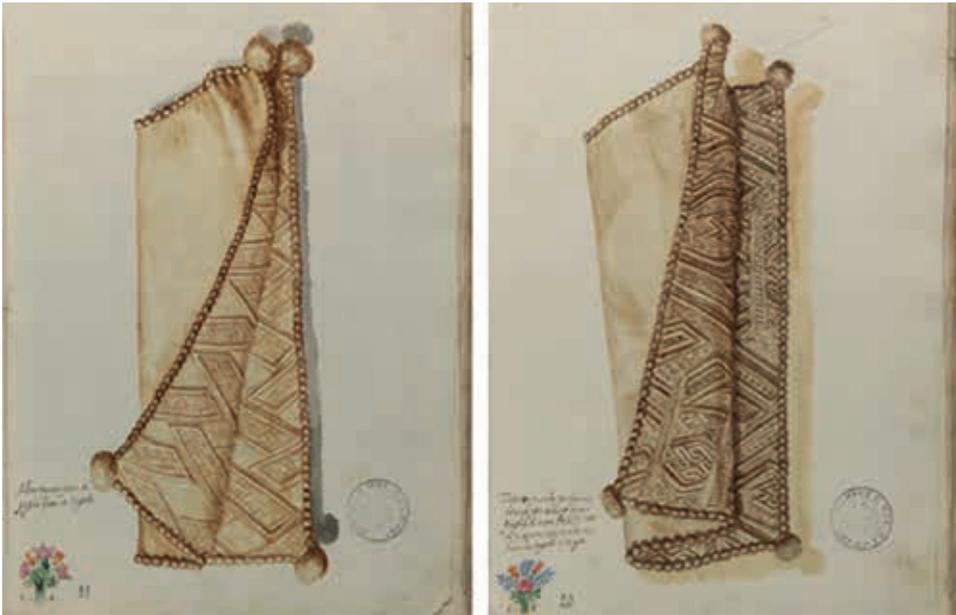
---

tur, Leipzig 1911, S. 127–136; T. Adorno, Henkel, Krug und frühe Erfahrung, in: *Ernst Bloch zu Ehren. Beiträge zu seinem Werk*, hg. v. S. Unseld, Frankfurt a.M. 1965, S. 9–20. Vgl. zum Einzelding auch H. Seubert, *Ästhetik: Die Frage, nach dem Schönen*, Freiburg–München 2015, S. 372.

<sup>49</sup> E. Bloch, *Geist der Utopie*, München–Leipzig 1918, S. 13–14.

<sup>50</sup> Mack, *Bazaar...*, S. 105; Rosen, *Diletto dei sensi...*, S. 85.

(1600-1680).<sup>51</sup> In den zwei Aquarellen von Cesare Fiore erscheint das Raffia-Gewebe allein auf dem Blatt (Abb. 12). Da das Palmfasertextil allerdings eingeschlagen wiedergegeben ist, wird zugleich dessen – italienischen Samten vergleichbare – Faltbarkeit jeweils visuell unter Beweis gestellt. Zudem wirft die Darstellung die Frage nach den Präsentationsformen anderer Artefakte – etwa aus derselben Sammlung, in demselben Kompendium – auf, hinsichtlich deren Gestalt, Oberflächenstrukturen und zur Schau gestellten Eigenschaften auf zweidimensionalem Papier.



12. Cesare Fiore, Aquarelle zweier westafrikanischer Raffia-Kissenüberzüge im Catalogo del Museo Settala, Mitte 17. Jahrhunderts, Biblioteca Estense Universitaria, Modena

Ein zentrales Anliegen dieses kurzen Beitrags war es, vormoderne Bild-Ding-Relationen jenseits einer Realienkunde zu analysieren, auf die sowohl Forschungen zu Dingen und Bildern als auch die Werke selbst oft reduziert werden. Kaum eine Studie zu ‚angewandten Künsten‘, die nicht Abbildungen von Bildern, in denen Artefakte erscheinen, mit einschließt. Gemälde zur Datierung von Dingen heranzuziehen ist eine seit jeher eta-

<sup>51</sup> A. LaGamma, „Out of Kongo and into the *Kunst*kammer“, in: Ausst.-Kat. *Kongo: Majesty and Power*, hg. von A. LaGamma, New Haven 2015, S. 131–160: 136.

blierte Praxis und teilweise orientierte sich die Forschung sogar für die Benennung von Dingen an der Malerei.<sup>52</sup> So werden orientalische Knüpfteppiche, deren Knüpfer namentlich nicht bekannt sind und die sich daher nicht in ein an Künstlernamen orientiertes System einfügen lassen, gemeinhin nach den (europäischen) Malern benannt, die sie häufig darstellten, so wie im Fall anatolischer Exemplare mit einem meist gelben, vegetabilen Gitternetz auf rotem Grund, die in der Forschungsliteratur nach dem italienischen Maler Lorenzo Lotto als „Lotto-Teppiche“ firmieren.<sup>53</sup>

In der Realienkunde fungieren Gemälde als Quellen für transkulturellen Austausch, die Verbreitung oder den Gebrauch von Artefakten und teilweise lässt sich auf diese Weise auch vorgehen. Im Fokus dieser Studie standen allerdings transmateriale und transmediale Transferprozesse, die es wie ihre Verschränkungen, Durchschichtungen und Friktionen auch für die Realienkunde zu berücksichtigen gilt (wenn die hohe Präsenz orientalischer Knüpfteppiche in Verkündigungsszenen vor der Bettstatt oder dem Gestühl Mariens eben nicht als Referenz auf vormoderne Wohneinrichtungen gedeutet werden kann, wenn nicht zugleich die Dynamiken der Bild-, ‚Kopie‘-Praktiken der als miraculös verehrten Verkündigungsdarstellung in SS. Annunziata in Florenz mit in Erwägung gezogen werden), die im Rahmen dieses Beitrags allerdings selbst zur Diskussion standen.

Gegenstand der Untersuchungen waren dabei einerseits Ding-Ding-Beziehungen. Bruno Latours Ziel in *Parlament der Dinge*, in dem er Dinge zu Aktanten erklärte, die mit menschlichen Wesen in netzwerkartigen Handlungszusammenhängen interagieren, war es, Dingen eine Stimme zu

---

<sup>52</sup> Bereits Gottfried Semper äußerte sich zum Nutzen von Werken der Kunst und Architektur für die Erforschung von Artefakten, Praktiken und Bräuchen: „Die Beschreibungen der Kostüme oder vielmehr die kurzen Andeutungen darüber in den uns überlieferten schriftlichen Urkunden der Völker würden uns keine nur einigermaßen deutliche Kunde von der ihnen eigenthümlichen Kleidung, Bewaffung und körperlichen Pflege und Ausschmückung verschaffen, wären uns nicht zugleich die Darstellungen dieser den körperlichen Kult betreffenden Gegenstände an Statuen, an Monumenten, an Geräthen, an Gefässen und sonst erhalten“. Semper zufolge „gilt [dies] nicht von dem Altherthum allein, sondern hat gleichmässig seine Richtigkeit für das Kostümwesen des Mittelalters und aller Jahrhunderte, von denen wir ohne die erhaltenen Darstellungen auf Kunstwerken nur eine sehr dunkle und verworrene Vorstellung hätten“, G. Semper, *Gesammelte Schriften*, hg. von H. Karge, Bd. II: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Erster Band: Textile Kunst*, Hildesheim u.a. 2008, S. 212 und ibidem, Anm. 1.

<sup>53</sup> Zu „Lotto“-Teppichen vgl. jüngst D. Kim, „Lotto’s Carpets: Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting“, in: *The Art Bulletin* 2016, 98(2), S. 181–212.

geben.<sup>54</sup> Werke wie die in diesem Beitrag diskutierten bezeugen die Dringlichkeit, dem auch in der kunsthistorischen Forschung stärker nachzukommen, vor allem aber, diese nicht – wie gemeinhin üblich und etwa auch in Rosamond Macks Studie *From Bazaar to Piazza* mit separaten Kapiteln zu Teppichen, Seidengeweben, Keramik, Metall und Glas der Fall – getrennt voneinander zu analysieren.<sup>55</sup> Ziel dieses Beitrages war es, Dinge nicht nur in Bezug zu Menschen, sondern vor allem auch als Gegenüber anderer Dinge zu begreifen.

Während hinsichtlich der Lissaboner Verkündigung deutlich wurde, wie sich Ding-Ding- und Bild-Ding-Dynamiken verschränken konnten, angesichts neuer transkultureller Ding-Kontakte eine transregional etablierte Bildtradition aktualisiert, der orientalische Knüpfteppich in der Komposition durch eine westafrikanische Raffia-Matte ausgetauscht werden konnte, die dann ihrerseits eine (nun 'lokale') Bildtradition generierte (zeigen doch auch eine Verkündigungsdarstellung des Mestre da Lourinhã und zwei weitere von unbekanntem portugiesischen Künstlern des 16. Jahrhunderts Raffia-Matten), wurde hinsichtlich Achatglas nicht nur in den Artefakten selbst die Multireferentialität zu Achatedelstein wie gläsernen Artefakten, sondern auch in deren malerischer Aneignung Ambiguität als Ding- wie Bild-Strategie offenbar.<sup>56</sup> Zudem ließen sich (vergleichbare oder divergierende) Beziehungssetzungen von gemaltem Achat(glas) zu anderen Medien und Materialien im Bildraum wie Kristall(glas) oder Knüpfteppich herausstellen.

Analysiert wurden transmediale Aneignungen von Dingen auf multiplen Ebenen: deren illusionäre Darstellung auf der Bildfläche, im Bildraum bis hin zum Anteil von Artefakten, deren Materialien und Fertigungsprozessen für die Materialität der Bilder selbst. Nicht unerwähnt bleiben darf allerdings auch, dass Bilder in der Folge wiederum selbst den Impuls zur Kreation von Dingen geben konnten. Im 19. Jahrhundert schuf die Firma Ginori Keramik-Objekte, die teils aus der islamischen Welt inspiriert sind, diese Elemente aber stark abwandeln und tatsächlich an einer Karaffe und einer Amphore in einer Abendmahlsgemälde von Vittore Carpaccio orientiert sind (Abb.

<sup>54</sup> Latour, *Das Parlament...*

<sup>55</sup> R.E. Mack, *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002.

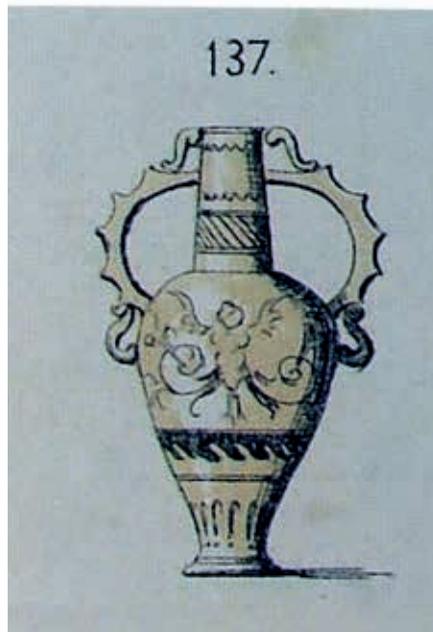
<sup>56</sup> K. Lowe, „Textiles from West Africa in Renaissance Lisbon: Design and Depiction“, in: Ausst.-Kat. *A cidade global: Lisboa no Renascimento*, hg. von A. Jordan Gschwend und K. Lowe, Lissabon 2017, S. 295–297: 297. Die Situation wird noch komplexer dadurch, dass im 16. Jahrhundert auch in Lissabon Matten hergestellt wurden, womöglich auch von Westafrikanern, die in Portugal ansässig waren, allerdings wird deren Musterung in Inventaren nicht beschrieben, siehe *ibidem*.

13 und 14). Medial vermittelt durch eine Alinari-Fotografie diente eben diese Abendmahlsszene der Manifattura di Doccia für die Gefäßanfertigungen als Vorbild (Abb. 15).<sup>57</sup> Suchten Maler in der Vormoderne Glas-, Keramik-, Porzellan- und andere Gegenstände im Zusammenspiel von Importen und Lokalproduktion syntaktisch und sogar materiell in ihre Bilder zu inkorporieren, sollten eben solche Bilder im 19. und frühen 20. Jahrhundert zu einem Sammelsurium an Inspirationen für Nach- und Neuschöpfungen von Artefakten avancieren und die vormoderne Malerei, die selbst durch die Verbildlichung von Artefakten geprägt war, nun ihrerseits Verdinglichungen erfahren.



13. Zweihenklige ‚hispano-moreske‘ Vase mit Wappen, Ginori, 1877–1890, polychrome Maiolica mit Lüsterglasur, Privatsammlung

<sup>57</sup> Vgl. R. Ausenda, „Il Risorgimento della maiolica sperimentale fiorentina“, in: *Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, hg. von L. Frescobaldi Malenchini und O. Rucellai, Florenz 2011, S. 43–76: 51f. sowie den Katalogeintrag von O. Rucellai, in: *ibidem*, S. 210f.



14. Vasen der Modelle I 36 und I 37 (aus dem *Album von 1873*, Tafel XIV), Archivio Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Sesto Fiorentino



15. Alinari-Fotografie von Vittore Carpaccios Emmausmahl (1513), 2. Hälfte 19. Jahrhundert, gedruckt auf Silberbromitpapier, Archivio Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia, Sesto Fiorentino

Diskutiert werden muss, wie man sich solchen Transferprozessen deskriptiv und analytisch nähern kann. Transmaterialität und Transmedialität sind Termini, die gerade im Zusammenspiel Differenzierungen komplexer Bezüge erlauben, etwa wenn ein in der Form Metallartefakten entlehntes, hinsichtlich seiner Oberflächeneffekte aber Chalzedone aufrufendes Achatglasgefäß seinerseits im Medium der Malerei erscheint, und so transmateriale Relationen wiederum transmedial ausgelotet wurden.<sup>58</sup> „Meta-Artefakt-Ma-

<sup>58</sup> Zu den Termini Transmedialität und Transmaterialität vgl. auch V.-S. Schulz, „Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmalerei in transkultureller Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2016, 79(4), S. 508–541: 529–532; V.-S. Schulz, „Crossroads of Cloth: Textile Arts and Aesthetics in and beyond the Medieval Islamic World“, in: *Perspective* 2016, 1, S. 93–108: 98–101; G. Wolf, „Vesting Walls, Displaying Structure, Crossing Cultures: Transmedial and Transmaterial Dynamics of Ornament“, in: *Histories of Ornament: From Global to Local*, hg. von G. Necipoğlu und A. Payne, Princeton 2016, S. 96–105: 104f.

lerei“ sollte dagegen im Rahmen dieser Studie nicht nur in Anlehnung an Stoichitas Begriffskreation *metapeinture* die Artefaktkomponente angesichts einer prominent operierenden „Bildwissenschaft“ stärken, sondern auch das (selbst-)reflexive Vermögen von gefertigten und gemalten Dingen sowie der diese darstellenden und teils sogar aus diesen bestehenden Bilder betonen.

Die Rolle von Sprache(n) und Begrifflichkeiten ist dabei nicht nur in beschreibenden, sondern auch in theoretischen Herangehensweisen an transmediale und transmateriale Dynamiken zentral. Im Rahmen transkultureller Transferprozesse kam es in der Vormoderne nicht selten zu Übernahmen und Transformationen von Begriffen. So geht „Porzellan“ bekanntlich auf das italienische *porcellane* zurück, das eigentlich Kaurimuscheln aus dem Indischen Ozean bezeichnete, bis Marco Polo das Wort im 13. Jahrhundert aufgrund des vergleichbaren Oberflächeneffekts der Muscheln mit den dünnhäutigen, weißen Artefakten, die er gleichfalls bei seinen Fernreisen kennenlernte, für Porzellangegenstände verwendete.<sup>59</sup> Der metamorphotische Transformationsprozess der Bezeichnung zeugt von den sprachlichen Herausforderungen, die transmateriale Assoziationsketten mit sich brachten, aber auch von der weit verbreiteten Praxis, Neuartiges „im Spiegel des Vertrauten“ zu erfassen. Auch Pacheco Pereiras Vergleich von Raffia-Geweben mit italienischen Samtstoffen diente dazu, Lesern ein ihnen noch unbekanntes Artefakt durch die Vergleichsfolie eines bereits bekannten näherzubringen.<sup>60</sup>

Im Rahmen einer transkulturellen Kunstgeschichte bietet ein stärkerer Fokus auf Artefakte, deren Materialien sowie medien- und materialübergreifende Transferprozesse die Möglichkeit, von Erkenntnissen aus denjenigen Kunstgeschichten zu profitieren, die bereits sehr viel länger artefaktorientiert forschen als die europäische, wie etwa die islamische oder die asiatische Kunstgeschichte. Einerseits gilt dies hinsichtlich vormoderner Konnektivität, waren doch Glasartefakte, die verschiedene Edelsteine evozierten und deren Begrifflichkeiten Avinoam Shalem im Persischen und Arabischen analysierte,<sup>61</sup> auch in christlichen Kirchenschätzen und Sammlungen präsent und wurden etwa in Venedig in der Folge selbst gefertigt. Ein weiteres Beispiel sind farbchangierende Textilien, deren medien- und materialübergreifenden Assoziationsketten von Keramik über Opal und Jaspis bis hin zu schillern-

<sup>59</sup> Finlay, *Pilgrim Art...*, S. 71.

<sup>60</sup> Zu Praktiken des Beschreibens und der Erfassung „in the mirror of the familiar“ vgl. D. Howard, *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100–1500*, New Haven 2000, S. 45.

<sup>61</sup> A. Shalem, „Medieval Islamic Terms for Glassware Imitating Vessels of Carved Precious Stones“, in: *Şehrâyîn: Die Welt der Osmanen, die Osmanen in der Welt: Wahrnehmungen, Begegnungen und Abgrenzungen. Festschrift Has Georg Majer*, hg. von Y. Köse, Wiesbaden 2012, S. 25–34.

den Pfauen- und Nilvögelfedern im östlichen Mittelmeerraum und Irak Oleg Grabar und Matthew Saba Studien widmeten,<sup>62</sup> und die als *cangiante*-Textilien auch in Italien gewebt wurden. Andererseits gilt dies aber auch auf einer Meta-Ebene in methodischer Hinsicht mit Blick auf die Bedeutung von Gedankenverknüpfungen und Interrelationen zwischen (unterschiedlichen, aber teils mittels Evokationen von Form, Dekor oder Oberflächeneffekten aufeinander bezogenen) Artefakten. So wurden hinsichtlich Ding-Forschungen neben Grabars etwa auch George Kublers Arbeiten verstärkt rezipiert.<sup>63</sup> Und gerade hinsichtlich der Erforschung transmaterialer Ding-Dynamiken bietet sich etwa auch Jonathan Hays Studie *Sensuous Surfaces* als Vorbild an.<sup>64</sup>

Gleichzeitig erweist sich in einer solchen, empirisch-historisch wie methodisch transkulturell operierenden Kunstgeschichte aber auch eine neue Reflexion traditioneller Ding-Texte europäischer Autoren als produktiv: nicht um deren Begrifflichkeiten linguistisch (eurozentristisch) absolut zu setzen oder deren Konzepte und Termini Artefakten generell aufzuoktroieren, sondern um auf einer Meta-Ebene diesen Zugang (als einen von vielen) zu diskutieren, wobei sich im Rahmen der in dieser Studie analysierten Werke gerade mit einem zweiten Blick auf die Schriften Latours Forschungsperspektiven eröffnen.

So experimentierte Latour mit einer bereits von Heidegger vorgebrachten etymologischen Herleitung von „Ding“ (*thing*) als „Versammlung“,<sup>65</sup> was angesichts von Werken wie Bellinis *Fest der Götter* Cézannes Ausspruch in Erinnerung ruft: „Diese Gläser, diese Teller, die sprechen miteinander, sie tauschen unentwegt Vertraulichkeiten aus. [...] Die Gegenstände durchdringen sich gegenseitig – Sie hören nicht auf zu leben, verstehen Sie? – Sie breiten sich unmerklich um sich aus, durch ihren eigenen Widerschein, wie wir durch unsere Blicke und durch unsere Worte.“<sup>66</sup> Unter Rückgriff auf Heideg-

<sup>62</sup> O. Grabar, *Studies in Medieval Islamic Art*, London 1976, S. 45; M. Saba, „Abbasid Lusterware and the Aesthetics of ‘Ajab‘“, in: *Muqarnas* 2012, 29, S. 187–212.

<sup>63</sup> G. Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven 1962; Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: Eine Revision von George Kublers „The Shape of Time“, hg. von S. Maupeu, K. Schankweiler und S. Stallschus, Berlin 2014; A. Shalem, „Histories of Belonging and George Kubler’s Prime Object“, in: *Getty Research Journal* 2011, 3, S. 1–14.

<sup>64</sup> J. Hay, *Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China*, Chicago 2010.

<sup>65</sup> Heidegger, *Das Ding...*, S. 178f.; B. Latour, *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*, Berlin 2005, S. 29f.

<sup>66</sup> P. Cézanne, *Über die Kunst: Gespräche mit Gasquet. Briefe*, Hamburg 1957, S. 66. Vgl. hierzu auch C. Spies, „Das Bild als Tertium Comparationis“, in: *Vergleichendes Sehen*, hg. von L. Bader, M. Gaier und F. Wolf, München 2010, S. 513–535: 519f.

ger fasste Latour den Begriff „Versammlung“ aber nicht nur als Versammlung von Dingen (in der Welt, an einem Ort, in einem Gebäude, auf einem Tisch, in einem Gemälde vor einem Wasserfall etc.) auf, sondern auch jedes einzelne Artefakt selbst als „Versammlung“ unterschiedlicher Referenzen.<sup>67</sup>

Dinge sind in der Regel „einzelne, stofflich kompakte, abgrenzbare und an raumzeitlichen Stellen lokalisierbare Objekte“.<sup>68</sup> Die im Rahmen dieses Beitrages diskutierten Werke machten allerdings deutlich, wie interrelativ Artefakte in der Vormoderne geschaffen, zur Darstellung gebracht, benannt und begriffen wurden, so dass sich Latours Versammlungsbegriff eines Dings als Versammlung multipler Bezüge für weitere Forschungen als produktiv erweisen könnte. 1612 beschrieb Antonio Neri in seinem Traktat zur Glaskunst, das Johannes Kunckel bereits 1678 ins Deutsche übersetzte, Glas, das „von außen eine Himmel-blaue und Meerwasser-Farbe wie auch roth, gelb und mancherley andere striemicht-spielende und schöne Farben gleich einem Orientalischen Calcedonier, Jaspis und Achat anzuschauen etlicher maßen vorstelle; auch wenn es gegen die Luft gehalten roth gleich wie ein Feuer scheine“.<sup>69</sup> Ja, dieses Glas sei „so schön und anmutig, dass es den wahrhaftigen orientalischen Achat nachahmt, ihn aber in der Schönheit und Anmut der Farben bei weitem übertrifft“.<sup>70</sup>

Neben dieser theoretischen Ebene werfen die im Rahmen dieses Beitrags diskutierten Werke und Antonio Neris Passage zu Achatglas abschließend aber auch die Frage auf, ob nicht auch klassische kunsttheoretische Begrifflichkeiten und Diskussionsthemen, die im Fach bislang nur hinsichtlich der

<sup>67</sup> B. Latour, *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*, Berlin 2005, S. 33. Vgl. hierzu auch G. Roßler, *Der Anteil der Dinge an der Gesellschaft: Sozialität, Kognition, Netzwerke*, Bielefeld 2016, S. 165–168.

<sup>68</sup> S. Linden, „Ein Ritter im Gepäck: Zu den magisch-religiösen Hilfsgütern im *Wigalois*“, in: *Dingkulturen: Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*, hg. von A. Mühlherr, H. Sahm, M. Schausten und B. Quast, Berlin–Boston 2016, S. 208–231: 210 im Anschluss an M. Körte, „Der Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 2012, 22, S. 57–71: 68.

<sup>69</sup> J. Kunckel, *Ars Vitruvia Experimentalis, oder Vollkommene Glasmacherkunst*, Leipzig 1679, S. 77; A. Neri, *L'arte vetraria distinta in libri sette*, Florenz 1612, S. 41: „[...] e se da fuori scherzo d'aierino, di verde, d'acqua marina, di rosso, di giallo, e di tutti I colori, con scherzo, & onde bellissime, come fa il Calcidonio, Diaspro, & Agata Orientale, e che la boccia guardata dentro all'aria sia rossa, come un fuoco [...]“.

<sup>70</sup> Neri, *L'arte vetraria...*, S. 48: „[...] laqual Calcidonia venne tanto bella, e vaga, che imitava la vera Agata Orientale, & in bellezza, e vaghezza di colori di gran lunga la superava“. Siehe hierzu sowie für die deutsche Übersetzung A. Schneider, „Glas so schön und anmutig, daß es den orientalischen Achat übertrifft‘: Zur Geschichte der Achatgläser“, in: *Kultur & Technik* 1993, 4, S. 50–57.

Gattungen (der allein westlichen) Skulptur, Malerei und Architektur behandelt und erforscht wurden, in transkultureller, transmedialer und transmaterialer Hinsicht und gerade mit Blick auf die traditionell den ‚angewandten Künsten‘ zugerechneten Artefakte neue Untersuchungen verdienen. Die vorangegangenen Artefakt- und Bildanalysen haben gezeigt, auf welche komplexe Weise in der Vormoderne über Artefakt-Beziehungen, Bild-Ding-Relationen, unterschiedliche Formen von „Materialitäten“ (im Plural),<sup>71</sup> visuelle Oberflächeneffekte und die Fähigkeiten der Künstler reflektiert wurde. Nicht nur angesichts der diskutierten Werke selbst sowie der komparativen Beschreibung und Wortwahl Neris wäre hier vor allem der Paragone als Wettstreit zwischen den Künsten zu nennen.<sup>72</sup> Für eine Neubewertung des Paragone-Konzepts aus (auch und gerade die ‚angewandten Künste‘ einschließender) medien-, materialübergreifender und transkultureller Perspektive spräche in Bezug auf die hier diskutierten Fallstudien nicht zuletzt die Herkunft des Begriffs: Paragone geht unter anderem auf die *pietra di paragone* zurück, das heißt den Wettbeziehungsweise Prüfstein, mit dem sich zeigen lässt, ob man es mit einem echten oder aber einem artifiziellen Edelstein – etwa Achatglas anstelle von Achat – zu tun hat.<sup>73</sup>

## BIBLIOGRAPHIE

- Adorno T., „Henkel, Krug und frühe Erfahrung“, in: *Ernst Bloch zu Ehren. Beiträge zu seinem Werk*, hg. von S. Unseld, Frankfurt a.M. 1965, S. 9–20
- Ausenda R., „Il Risorgimento della maiolica sperimentale fiorentina“, in: *Il Risorgimento della maiolica italiana: Ginori e Cantagalli*, hg. von L. Frescobaldi Malenchini und O. Rucellai, Florenz 2011, S. 43–76

<sup>71</sup> T. Strässle, „Einleitung: Pluralis materialitatis“, in: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten: Theorien, Praktiken, Perspektiven*, hg. von T. Strässle, C. Kleinschmidt und J. Mohs, Bielefeld 2013, S. 7–27.

<sup>72</sup> Zu traditionellen, allein auf (europäische) Malerei, Skulptur und Architektur bezogene Debatten vgl. H. Baader, „Paragone“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von U. Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 321–324; R. Preimesberger, *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles 2011; *Im Agon der Künste: Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, hg. von H. Baader, U. Müller Hofstede, K. Patz und N. Suthor, München 2007; *Paragone als Mitstreit*, hg. von J. van Gastel, Y. Hadjinicolaou und M. Rath, Berlin 2014.

<sup>73</sup> Pliny: *Natural History, Books 36–37*, aus dem Englischen übersetzt von D. E. Eichholz, Cambridge–London 1962, XXXIII, S. 126; H. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 4 Bde., Leipzig 1875–1887 (Neudruck Hildesheim 1969), Bd. IV, 1887, S. 136–138; Preimesberger, *Ein ‚Prüfstein der Malerei‘*.

- Baader H., „Paragone“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von U. Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 321–324
- Baert B., „The Head of St. John the Baptist on a Tazza by Andrea Solario (1507): The Transformation and the Transition of the ‚Johannesschüssel‘ from the Middle Ages to the Renaissance“, in: *Critica d'arte* 2007, 69(8), S. 60–82
- Bensi P., „Gli arnesi dell'arte: I Gesuati di San Giusto alle Mura e la pittura del rinascimento a Firenze“, in: *Studi di storia dell'arte* 1980, 3, S. 33–47
- Bloch E., *Geist der Utopie*, München–Leipzig 1918
- Blümner H., *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, 4 Bde., Leipzig 1875–1887 (Neudruck Hildesheim 1969), Bd. IV, 1887
- Bohde D., *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten 2002
- Bull D., „Conservation Treatment and Interpretation“, in: *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, hg. von D. Bull und J. Plesters, Hannover–London 1990, S. 21–50
- Bull D., *The Feast of the Gods: Conservation, Examination, and Interpretation*, Hannover u.a. 1990
- Byrne Curtis E., *Glass Exchange between Europe and China, 1550–1800. Diplomatic, Mercantile and Technological Interactions*, Farnham 2009
- Cézanne P., *Über die Kunst: Gespräche mit Gasquet. Briefe*, Hamburg 1957
- The Challenge of the Object*, 33<sup>rd</sup> Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, hg. von U.G. Großmann und P. Krutisch, Nürnberg 2013
- Early Modern Things: Objects and their Histories, 1500–1800*, hg. von P. Findlen, Abingdon 2013
- Fantoni L. und L. Poggi, „La collezione di pietre lavorate“, in: *Il Museo di Storia Naturale dell'Università degli Studi di Firenze*, Bd. IV: *Le collezioni mineralogiche e litologiche*, hg. von G. Pratesi, Florenz 2012, S. 55–65
- Cadogan J.K., *Domenico Ghirlandaio: Artist and Artisan*, New Haven–London 2000
- Carswell J., „The Feast of the Gods': The Porcelain Trade between China, Istanbul and Venice“, in: *Asian Affairs* 1993, 24(2), S. 180–185
- Carswell J., *Blue & White: Chinese Porcelain around the World*, London 2000
- Didi-Huberman G., *Fra Angelico: Dissemblance et figuration*, Paris 1990
- Dunlop A., „On the Origins of European Painting Materials, Real and Imagined“, in: *The Matter of Art: Materials, Practices, Cultural Logics, c. 1250–1750*, hg. von C. Anderson, A. Dunlop und P.H. Smith, Manchester 2015, S. 68–96
- EurAsian Matters: China, Europe, and the Transcultural Object, 1600–1800*, hg. von A. Grasskamp und M. Juneja, Cham 2018
- Finlay R., *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*, Oakland 2010
- Gallo R., *Il tesoro di S. Marco e la sua storia*, Venedig 1967
- Gander M., „Materialimitationen: Bemalte Gefäße aus Gräbern des Neuen Reiches aus dem Ägyptischen Museum und Papyrussammlung Berlin“, in: *Studien zur altägyptischen Kultur* 2009, 38, S. 83–99
- Glass of the Sultans*, hg. von S. Carboni und D. Whitehouse, New Haven–London 2001

- The Global Lives of Things: The Material Culture of Connections in the Early Modern World*, hg. von A. Gerritsen und G. Riello, London–New York 2016
- Grabar O., *Studies in Medieval Islamic Art*, London 1976
- Hallett J., *The Oriental Carpet in Portugal: Carpets and Paintings, 15<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> Centuries*, Lissabon 2007
- Hay J., *Sensuous Surfaces: The Decorative Object in Early Modern China*, Chicago 2010
- Heidegger M., „Das Ding“, in: idem, *Vorträge und Aufsätze*, hg. von F.-W. Herrmann, Frankfurt a.M., S. 165–187
- Heitmann B., „Migration and Metamorphosis: The Transformation of Shapes, Ornaments, and Materials“, *Metropolitan Museum Journal* 2002, 37, S. 107–116
- Higgot S., *The Wallace Collection: Catalogue of Glass and Limoges Painted Enamels*, London 2011
- Howard D., *Venice and the East: The Impact of the Islamic World on Venetian Architecture, 1100–1500*, New Haven 2000
- Im Agon der Künste: Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne*, hg. von H. Baader, U. Müller Hofstede, K. Patz und N. Suthor, München 2007
- Im Maschenwerk der Kunstgeschichte: Eine Revision von George Kublers „The Shape of Time“*, hg. von S. Maupeu, K. Schankweiler und S. Stallschus, Berlin 2014
- Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift Exchange and Artistic Transfer*, hg. von C. Schmidt Arcangeli und G. Wolf, Venedig 2010
- Kecks R.G., *Domenico Ghirlandaio und die Malerei der Florentiner Renaissance*, Berlin 2000
- Kim D., „Lotto’s Carpets: Materiality, Textiles, and Composition in Renaissance Painting“, in: *The Art Bulletin* 2016, 98(2), S. 181–212
- Körte M., „Der Un-Sinn der Dinge in Märchentexten um 1800“, *Zeitschrift für Germanistik* 2012, 22, S. 57–71
- Kruse C., Rezension von Stoichitas Monographie zum selbstbewussten Bild, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 1999, 62, S. 585–594
- Kruse C., *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003
- Kubler G., *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven 1962
- Kunckel J., *Ars Vitrarya Experimentalis, oder Vollkommene Glasmacherkunst*, Leipzig 1679
- LaGamma A., „Out of Kongo and into the *Kunstkammer*“, in: *Ausst.-Kat. Kongo: Majesty and Power*, hg. von A. LaGamma, New Haven 2015, S. 131–160
- Latour B., *Von der Realpolitik zur Dingpolitik*, Berlin 2005
- Latour B., *Das Parlament der Dinge: Für eine politische Ökologie*, Frankfurt a.M. 2010
- Lehmann A.-S., „Das Medium als Mediator: Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 2012, 57(1), S. 69–88
- Lehmann A.-S., „How Materials Make Meaning“, in: *Nederlands konsthistorisch jaarboek* 2012–2013, 62, S. 6–27

- Lehmann A.-S., „Taking Fingerprints: The Indexical Affordances of Artworks' Material Surfaces“, in: *Spur der Arbeit: Oberfläche und Werkprozess*, hg. von M. Bushart und H. Haug, Köln u.a. 2018, S. 199–218
- Linden S., „Ein Ritter im Gepäck: Zu den magisch-religiösen Hilfsgütern im Wigalois“, in: *Dingkulturen: Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*, hg. von A. Mühlherr, H. Sahn, M. Schausten und B. Quast, Berlin–Boston 2016, S. 208–231
- Lowe K.J.P., „Made in Africa: West African Luxury Goods for Lisbon's Markets“, in: Ausst.-Kat. *The Global City of Lisbon: On the Streets of Renaissance Lisbon*, hg. von A. Jordan Gschwend und K.J.P. Lowe, London 2015, S. 163–177
- Lowe K.J.P., „Textiles from West Africa in Renaissance Lisbon: Design and Depiction“, in: Ausst.-Kat. *A cidade global: Lisboa no Renascimento*, hg. von A. Jordan Gschwend und K. Lowe, Lissabon 2017, S. 295–297
- Mack R.E., *Bazaar to Piazza: Islamic Trade and Italian Art, 1300–1600*, Berkeley 2002
- Marin L., *Das Opake in der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin 2004
- Massendinghaltung in der Archäologie: Der Material Turn und die Ur- und Frühgeschichte*, hg. von K. Hofmann, T. Meier, D. Mölders und S. Schreiber, Leiden 2016
- Massing J.M., „African Ivories and the Portuguese“, in: *Ivories in the Portuguese Empire*, hg. von G.A. Bailey, J.M. Massing und N. Vassallo e Silva, Lissabon 2013, S. 10–85
- McCray W.P., *Glassmaking in Renaissance Venice: The Fragile Craft*, Aldershot 1999
- Mobility and Pottery Production: Archaeological & Anthropological Perspectives*, hg. von C. Heitz und R. Stapfer, Leiden 2017
- Müller R., „Il ‚Sacro Catino‘: Percezione e memoria nella Genova medievale“, in: *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI–XIV)*, hg. von A.R. Calderoni Masetti, C. Dufour Bozzo und G. Wolf, Venedig 2007
- Neri A., *L'arte vetraria distinta in libri sette*, Florenz 1612
- Oster-Stierle P., *Der Schleier im Text. Funktionsgeschichte eines Bildes für die neuzeitliche Erfahrung des Imaginären*, München 2002
- Paragone als Mitstreit*, hg. von J. van Gastel, Y. Hadjinicolaou und M. Rath, Berlin 2014
- Phipps E., „Textile Colors and Colorants in the Andes“, in: *Colors Between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, hg. von J. Connors und G. Wolf, Mailand 2011, S. 257–280: 274–276
- Pliny, *Natural History, Books 36–37*, aus dem Englischen übersetzt von D.E. Eichholz, Cambridge–London 1962
- The Power of Things and the Flow of Cultural Transformations: Art and Culture Between Europe and Asia*, hg. von L.E. Saurma-Jeltsch und A. Eisenbeiß, Berlin 2010
- Preimesberger R., „Ein ‚Prüfstein der Malerei‘ bei Jan van Eyck?“, in: *Der Künstler über sich in seinem Werk*, hg. von M. Winner, Weinheim 1992, S. 85–100
- Preimesberger R., *Paragons and Paragone: Van Eyck, Raphael, Michelangelo, Caravaggio, Bernini*, Los Angeles 2011
- Reikat A., *Handelsstoffe: Grundzüge des europäisch-westafrikanischen Handels vor der Industriellen Revolution am Beispiel der Textilien*, Köln 1997

- Rimmele M., „Selbstreflexivität des Bildes als Ansatzpunkt historischer Bildforschung: Ein Diskussionsbeitrag zur Rolle des Trägermediums“, in: *Verwandte Bilder: Die Fragen der Bildwissenschaft*, hg. von I. Reichle, S. Siegel und A. Spelten, Berlin 2007, S. 15–32
- Rodríguez Peinado L., „Engalanamiento textile en la pintura gótica hispana“, in: *Afilando el pincel, dibujando la voz: Prácticas pictóricas góticas*, hg. von M. Miquel Juan, O. Pérez Monzón und P. Martínez Taboada, Madrid 2017, S. 283–304
- von Rosen V., „‘Diletto dei sensi’ und ‘diletto dell’intelletto’: Bellinis und Tizians Bacchanalien für Alfonso d’Este in ihrem Rezeptionskontext“, in: *Städel-Jahrbuch* 2001–2002, 18, S. 81–112
- von Rosen V., „Selbstbezüglichkeit“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von U. Pfisterer, Stuttgart–Weimar 2003, S. 327–329
- Roßler G., *Der Anteil der Dinge an der Gesellschaft: Sozialität, Kognition, Netzwerke*, Bielefeld 2016
- Saba M., „Abbasid Lusterware and the Aesthetics of ‘Ajab“, in: *Muqarnas* 2012, 29, S. 187–212
- Sabellico M.C., *Opera Omnia*, Buch III: *De Venetae urbis situ* (1500), die deutsche Übersetzung ist zitiert nach H. Tait, *Venezianisches Glas*, Dortmund 1982
- Schneider A., „‘Glas so schön und anmutig, daß es den orientalischen Achat übertrifft’: Zur Geschichte der Achatgläser“, in: *Kultur & Technik* 1993, 4, S. 50–57
- Schulz V.-S., „Bild, Ding, Material: Nimben und Goldgründe italienischer Tafelmaler in transkultureller Perspektive“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 2016, 79(4), S. 508–541
- Schulz V.-S., „Crossroads of Cloth: Textile Arts and Aesthetics in and beyond the Medieval Islamic World“, in: *Perspective* 2016, 1, S. 93–108
- Schulz V.-S., „Infiltrating Artifacts: The Impact of Islamic Art in 14<sup>th</sup>- and 15<sup>th</sup>-Century Florence and Pisa“, in: *Konsthistorisk tidskrift* 2018, 87.4, S. 214–233
- Semper G., *Gesammelte Schriften*, hg. von Henrik Karge, Bd. II: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Erster Band: Textile Kunst*, Hildesheim u.a. 2008
- Seubert H., *Ästhetik: Die Frage, nach dem Schönen*, Freiburg–München 2015
- Shalem A., „New Evidence for the History of the Turquoise Glass Bowl in the Treasury of San Marco“, in: *Persica* 1993–1995, S. 91–94
- Shalem A., „Histories of Belonging and George Kubler’s Prime Object“, in: *Getty Research Journal* 2011, 3, S. 1–14
- Shalem A., „Medieval Islamic Terms for Glassware Imitating Vessels of Carved Precious Stones“, in: *Şehrâyîn: Die Welt der Osmanen, die Osmanen in der Welt: Wahrnehmungen, Begegnungen und Abgrenzungen. Festschrift Hans Georg Mayer*, hg. von Y. Köse, Wiesbaden 2012, S. 25–34
- Simmel G., „Der Henkel“, in: idem, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1911, S. 127–136
- Spallanzani M., *Oriental Rugs in Renaissance Florence*, Florenz 2007
- Spies C., „Das Bild als Tertium Comparationis“, in: *Vergleichendes Sehen*, hg. von L. Bader, M. Gaier und F. Wolf, München 2010, S. 513–535
- Spriggs A.I., „Oriental Porcelain in Western Paintings, 1450–1700“, in: *Transactions of the Oriental Ceramic Society* 1964–1966, 36, S. 73–87

- Spring M., „Colourless Powdered Glass as an Additive in Fifteenth- and Sixteenth-Century European Paintings“, in: *National Gallery Technical Bulletin* 2012, 33, S. 4–26
- Stoichita V.I., *Das selbstbewußte Bild: Vom Ursprung der Metamalerei*, München 1998
- Strässle T., „Einleitung: Pluralis materialitatis“, in: *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten: Theorien, Praktiken, Perspektiven*, hg. von T. Strässle, C. Kleinschmidt und J. Mohs, Bielefeld 2013, S. 7–27
- Suthor N., *Rembrandts Rauheit: Eine phänomenologische Untersuchung*, Paderborn 2014
- Tatton-Brown V. und C. Andrews, „Il vetro prima dell’invenzione della soffiatura“, in: *Cinquemila anni di vetro*, hg. von H. Tait, Mailand 1991, S. 21–61
- Vansina J., „Raffia Cloth in West Central Africa, 1500–1800“, in: *Textiles: Production, Trade and Demand*, hg. von M. Fennell Mazzaoui, London 1998, S. 263–281
- Vasari G., *Das Leben des Domenico Ghirlandaio und des Gherardo di Giovanni*, neu übersetzt von V. Longini, hg., komm. und eingeleitet von A. Hojer, Berlin 2014
- Venturelli P., „Segreti di Leonardo da Vinci per ottenere ‚perle grosse‘“, in: *Arte lombarda* 2001, 132(2), S. 42–47
- Weindl A., *Wer kleidet die Welt? Globale Märkte und merkantile Kräfte in der europäischen Politik der Frühen Neuzeit*, Mainz 2007
- Wind E., *Bellini's Feast of the Gods: A Study in Venetian Humanism*, Cambridge 1948
- Wolf G., „Vesting Walls, Displaying Structure, Crossing Cultures: Transmedial and Transmaterial Dynamics of Ornament“, in: *Histories of Ornament: From Global to Local*, hg. von G. Necipoğlu und A. Payne, Princeton 2016, S. 96–105
- Zahlten J., „Der ‚Sacro Catino‘ in Genua: Aufklärung über eine mittelalterliche Gralreliquie“, in: Ausst.-Kat. *Der Gral. Artusromantik in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, hg. von R. Baumstark und M. Koch, München–Köln 1995, S. 121–132

Vera-Simone Schulz

Kunsthistorisches Institut in Florenz

Max-Planck-Institut

THE PARLIAMENT OF THINGS: TRANSMATERIAL  
AND TRANSMEDIAL DYNAMICS, IMAGE-OBJECT INTERRELATIONS  
AND „META-ARTIFACT-PAINTING“

Summary

Studies related to artifacts, to what has been traditionally categorized as ‘high’ and ‘minor’ or ‘applied arts’, and to the materiality of art in recent years have been among the core foci of art history. More scholarly attention has also been given to the intersections between visual and material culture, not least in transcultural contexts. This paper seeks to contribute to these issues. Investigating transmaterial and transmedial dynamics between the arts, image-object interrelations as well as phenomena wherein

images themselves gave the impulse to the creation of artifacts, the paper analyzes transfer processes transgressing various media and materials, 15<sup>th</sup>- and 16<sup>th</sup>-century Italian and Portuguese paintings in their Mediterranean and global entanglements, as well as 19<sup>th</sup>- and 20<sup>th</sup>-century artistic and academic approaches to objects in paintings.

Keywords:

transmediality, transmateriality, image-object interrelations, intersections of visual and material culture, materiality of art