

Rezensionen

Iris Brahms (Hg.): Farbe aufs Papier! Synergie und Divergenz in Zeichnungen der Frühen Neuzeit, Petersberg: Michael Imhof 2020, 176 Seiten, 115 Farb- u. 5 S/W-Abb., ISBN: 978-3-7319-0772-5

Der aus einem Forschungsprojekt und einem Seminar der Herausgeberin mit Studierenden der Freien Universität Berlin entstandene Band greift eine zentrale Fragestellung auf, die seit einigen Jahren verstärkt diskutiert wird: Welche Rolle spielt Farbe in Zeichnungen der frühen Neuzeit?

In der Einleitung widmet sich Iris Brahms zunächst dem insbesondere aus der italienischen Kunsttheorie scheinbar sich ergebenden Widerspruch von *disegno* und *colore* (S. 15–22), um vor diesem Hintergrund den Anspruch des Bandes zu formulieren, nämlich die in der „*Disegno-Colore*-Debatte weitgehend unbedachte materielle wie ästhetische Komponente der Farbe in Zeichnungen stärker im wissenschaftlichen Diskurs zu verankern“ (S. 23). Damit umreißt sie zugleich den im Buch präsenten Dualismus zwischen der Analyse der spezifischen Materialität einzelner Werke und der kunsttheoretischen Rückbindung des sich in *Farbe* manifestierenden Zeichenaktes.

Der genannte Anspruch kann anhand der 25 im Band einzeln besprochenen Werke überprüft werden, die mehrheitlich aus dem Berliner Kupferstichkabinett stammen, darunter mit Dürers *Tal bei Kalchreuth* (S. 102–104) oder Jean Fouquets *Bildnisstudie des Guillaume Jouvenel des Ursins* (S. 53–56) Hauptwerke der Sammlung. Die Gefahr, die eigenen Thesen anhand einer im Hinblick auf die immensen Bestände von Kunst auf Papier so stark umgrenzten und selektiven Gruppe zu prüfen, ist der Herausgeberin dabei durchaus bewusst (S. 24f.).

Die einzelnen Blätter, die mehrheitlich aus dem 16. und 17. Jahrhundert sowie von nord- und südalpinen Künstlern stammen, werden in

einer Einleitung und drei Kapiteln besprochen, bei denen zumeist die verwendeten Materialien den inhaltlichen Zusammenhang begründen. Es folgt ein letztes Kapitel über kunsttechnologische Fragestellungen zu Farbe auf Papier.

Die der Einleitung zugeordneten Blätter greifen sehr unterschiedliche Aspekte des Themas *Farbe auf Papier* auf: Virgil Solis' *Marcus Curtius* steht für den Einsatz unterschiedlicher farbiger Tinten auf einem Blatt (S. 27–30), Cigolis *Aktstudie zum Leichnam Christi* für die Verwendung von farbig grundiertem Papier (S. 33–38) sowie die einen *Satyrn* darstellende Ölskizze aus dem Rubens-Umkreis für ein Medium, das sich auf der Grenze zwischen Zeichnung und Malerei bewegt (S. 38–42). Federico Baroccis *Figurenstudie zur Madonna del Popolo* in den Uffizien führt einen der am häufigsten im Zusammenhang mit dem Thema des Buches behandelten Zeichner ein, der „eine unwiderruflich konzeptionelle Verbindung von Malerei und Zeichnung“ hergestellt habe (S. 33). Bemerkenswerterweise folgen im Buch dann aber zwei Studien Baroccis, die im Gegensatz zu den durch den Einsatz mehrerer farbiger Kreiden bisweilen leuchtend kolorierten Vorarbeiten für Gemälde oder seine das Gemälde antizipierenden Ölstudien (50), eine deutlich beschränkte Palette zeigen und bis auf den sparsamen Einsatz von Rot, Gelb und Braun, vor allem auf schwarzer Kreide beruhen, die weiß gehöht wurde (S. 56–61). Insbesondere bei den *Studien eines Jünglings* für die *Darstellung Mariens im Tempel* in der Chiesa Nuova in Rom (S. 56–58) ging es Barocci offensichtlich nicht um die Darstellung der Farbe, sondern vielmehr um die Licht- und Schattenwirkung der Figur, wie auch aus dem Vergleich mit dem ausgeführten Gemälde deutlich wird.

Das erste Kapitel widmet sich dem Einsatz von Natursteinen, Kunstkreiden und Pastellen und entspricht einer konzisen Einführung und

Differenzierung dieser Techniken. Dies ist umso wertvoller, als die Materialität von Zeichnungen tatsächlich oftmals zu ungenau benannt und unterschiedlich beschrieben wird (S. 44). Zumindest für den deutschsprachigen Raum ist ein vereinheitlichtes Vokabular ein dringendes Desiderat, das wiederum eine korrekte Identifizierung der Zeichenmittel voraussetzt, bei der die Kunstgeschichte auf die Unterstützung der Materialanalyse angewiesen ist.¹

Anhand der in diesem Kapitel besprochenen Werke wird zunächst die unterschiedliche Verwendung der verschiedenen trockenen Zeichenmittel vorgeführt, sei es nun mit dem Ziel der farbigen Ausdifferenzierung von Figuren in Vorbereitung von Gemälden, des Herausarbeitens physiognomischer Charakteristika oder des Erzeugens von Tiefenräumlichkeit durch den Einsatz von Farbe. Ebenso wird wiederholt auf die Papierfarbigkeit abgehoben, die als ästhetisches Mittel integraler Bestandteil des künstlerischen Anliegens sein kann und dementsprechend in die Überlegungen zu Farbigkeit von Zeichnungen einbezogen werden muss.

Das zweite Kapitel stellt Wasser- und Deckfarben in Landschaften in den Fokus. Der von Kerstin Godschalk verfasste Einleitungstext behandelt vor allem das Verhältnis von Natur und nachgeahmter Natur in der Kunst. Der Bogen wird dabei von Aristoteles bis zu Dürer gespannt (S. 88–91). Deutlich wird, dass Landschaftszeichnungen um 1500 die Farbigkeit zur Naturnachahmung besonders stark inhärent ist (S. 91). Ob dabei Künstler „mit Rückgriff auf die Natur auch schöpferisch“ tätig werden wollten (S. 95), muss offenbleiben. Neben Werken von Albrecht Dürer und Wolf Huber werden in diesem Kapitel zwei Zeichnungen aus dem 17. Jahrhundert behandelt, an denen ein Wandel in der Verwendung von Farbe nachvollzogen werden kann. Bei einer ehemals Roelant Savery zugeschriebenen *Landschaft mit Diana entdeckt die Schwangerschaft der Callisto* im Dresdner Kupferstich-Kabinett spielt nun die Nachahmung der Natur mit einer getreuen Wiedergabe ihrer Farbigkeit eine untergeordnete Rolle. Vielmehr geht es dem Zeichner darum, mit Farbe den Bildraum zu gliedern, die

Komposition leichter erfassbar zu machen sowie die Aufmerksamkeit des Betrachtenden behutsam durch die Landschaft auf die größtmäßig unterordnete und nicht leicht zu identifizierende mythologische Szene im Sinne einer „intellektuellen Herausforderung“ (S. 112) zu lenken.

Das dritte Kapitel nimmt sich Wasser- und Deckfarben in Historien zum Thema und beginnt wiederum mit einigen technischen Bemerkungen zur Lavierung und Verwendung des Pinsels. Schon der Untertitel benennt „[d]as Kolorit als emanzipatorische Strategie“. Gemeint ist damit, dass Zeichnungen (oder auch Druckgrafiken) durch eine Kolorierung sinnstiftend verändert (S. 124) oder zu eigenständigen Werken transformiert werden können (S. 125). Dass die „Intentionalität von Farbe demnach [...] verschiedentlich begründet sein“ (S. 126) kann, wird durch die in diesem Kapitel gewählten Beispiele deutlich. Eines sei genannt: Für Hans von Aachens in Dresden aufbewahrte *Allegorie auf die Großmut des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig-Wolfenbüttel* wird im Hinblick auf die Funktion als Präsentationszeichnung für den Auftraggeber darauf verwiesen, dass der Künstler die Kolorierung einsetzt, um damit die Wirkung des auf ihrer Grundlage umzusetzenden Gemäldes anschaulich zu machen (S. 134). Dies ist in diesem Fall umso relevanter, da die Komposition insbesondere durch die Farbigkeit der Figuren lesbar wird. Das goldene Wams und das rote Bein- und Armkleid des Herzogs lenken den Blick des Betrachtenden unmittelbar auf diese Figur. Dabei ist die Farbkombination gleichzeitig ein direkter Verweis auf das Braunschweiger Wappen mit goldenem Löwen auf rotem Grund.

Die klare Unterteilung des Buches in Kapitel, denen Werkgruppen mit thematischen Schwerpunkten zugeordnet sind, macht es zu einer gut lesbaren, abwechslungsreichen Lektüre. Allenfalls die Rückbindung der einzelnen Werke an das Thema des Buches – *Synergie und Divergenz* in Zeichnungen der Frühen Neuzeit – wird nicht in allen Fällen klar. Vielleicht ist der Untertitel aber auch mehr als Resümee zu verstehen. Denn es wird deutlich, dass der Gebrauch der Farbe im Medium der Zeichnung komplex und vielschich-

tig ist, sich dabei aber immer wieder Cluster gleichartiger Technik oder Funktion ergeben. Das Thema der Farbe auf Papier benötigt mehr Grundlagenforschung, im Hinblick auf die materialwissenschaftliche Analyse der Zeichnungsmittel wie auch die kunsthistorische Kontextualisierung der Werke und ihre Deutung. Insgesamt ist das Buch ein wichtiger Anstoß, tradierte Deutungsmuster und Überzeugungen der Zeichnungsforschung kritisch zu hinterfragen. Positiv hervorzuheben ist auch die trotz des handlichen Formats durchgehend qualitätvolle farbige Bebilderung, die das Nachvollziehen der Überlegungen erst möglich macht.

Zuletzt noch eine Bemerkung zur Genese des Bandes aus einem Seminar mit Studierenden: Ein Projekt wie dieses leistet einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zur Lebendigkeit grafischer Sammlungen in ihrer Funktion als Orte des wissenschaftlichen Diskurses am Original. So betonen auch die Direktorinnen des Berliner und des Dresdner Kabinetts in ihrem Vorwort die Öffentlichkeit ihrer Sammlungen und die daraus resultierende Zugänglichkeit der Bestände für die Wissenschaft, aber auch für ein breiteres Publikum. Dieses immer wieder zu erneuernde Verständnis von Nutzung und Nutzen öffentlicher Sammlungen ist zugleich auch eine Perspektive für die Zukunftsfähigkeit von Museen allgemein und grafischer Sammlungen im Besonderen.

Christoph Orth (Weimar)

Anmerkungen:

- 1 Mit Renée WOLCOTT (Hg.): *Descriptive Terminology for Works of Art on Paper. Guidelines for the accurate and consistent description of the materials and techniques of drawings, prints, and collages*, Philadelphia Museum of Art 2014, liegt für das Englische ein entsprechendes Kompendium vor.

Peter Hersche/Siegbert Rampe (Hg.): Sozialgeschichte des Barock (= Handbuch der Musik des Barock 6), Laaber: Laaber-Verlag 2018, 400 Seiten, 57 Abb., ISBN: 978-3-89007-875-5

Was im Jahr 2018 begann, soll am Ende des heurigen Jahres zum verlegerischen Abschluss gelangen, nämlich das Erscheinen des auf insgesamt acht Bände (8. Band in zwei Teilbänden) angelegten „Handbuchs der Musik des Barock“ – ein ambitioniertes Projekt, gewiss! Da sich Band 6 dieser Reihe, über den es im Folgenden gehen wird, mit der Sozialgeschichte der „Barockmusik“ beschäftigt, sei eingangs eine Hypothese über die Ursachen des so aktuellen wie anhaltenden „Booms“ der „Barockmusik“ nicht nur in unseren Breiten formuliert: Die überaus lebhaft und anscheinend auch nachhaltige Wiederaneignung barocker Musik in unseren Tagen hat weniger mit der Entstehung der aufführungspraktischen „Authentizitätsbewegung“ etwa ab den 1970er-Jahren zu tun, die ja um die Jahrtausendwende merklich abflaute, sondern vielmehr mit den, das breite musikalische Rezeptionsverhalten tiefgreifend verändernden, Auswirkungen der digitalen Revolution. Dies deshalb, weil eine Abfolge von barocken Sätzen, Arien oder Tänzen dem dramaturgischen Aufbau einer zeitgenössischen Power Point-Präsentation vollkommen entspricht! Auf Mausklick hin ändern sich Bilder, Affekte, Atmosphären oder musikalisch-semantische Codes so mühelos wie im zeitlichen Nu. Präsentiert die Musik der Klassik genau ab jener von Reinhart Koselleck so glänzend analysierten Epoche des aufklärerisch sich zum Fortschrittsgedanken hin öffnenden Zukunftshorizontes etwa ab 1760 mit Vorliebe innovative „Kurzfilme“, geprägt von einem irreversiblen Verlauf von Anfang, Mitte und Schluss, „begnügt“ sich die Musik des Barock mit der Augenblickswahrnehmung von einzelnen Bildern, so kunstvoll diese in ihrer austauschbaren Abfolge auch arrangiert sein mögen. Holzschnittartig formuliert: Barockarien malen schlagartig die präsente Glut der Liebe, die (Anti-)Bildnisarie aus der „Zauberflöte“ hingegen erzählt deren Genese – ein innovativer Kurzfilm vermochte,

ziemlich genau zeitgleich übrigens zur gänzlichen Ablöse des Cembalos durch das Pianoforte, das gewohnte statische Musik-Bild von der europäischen Bühne zu verdrängen! Überflüssig zu erwähnen, dass dies kein ästhetisches Werturteil darstellt, sondern schlicht den Versuch einer Erklärung, warum einem so ehrgeizigen verlegerischem Unterfangen heutzutage hohe Chancen einer breiten Rezeption zu prophezeien ist, wenn es zumindest in groben Zügen stimmt, dass das aus der gesellschaftlichen Mitte verwehte Bildungsbürgertum sich mittlerweile eine Bildkonsumgesellschaft verwandelt hat.

Der vorliegende Band zerfällt in vier Hauptteile, die insgesamt ein Vorwort, 23 Kapitel, drei Exkurse sowie einen Epilog beinhalten. Deren erster, dem Band als immerhin 66 Seiten umfassende Einleitung vorangestellt, beschäftigt sich mit den historischen Voraussetzungen der barocken Epoche (S. 13–79) und umfasst fünf Einzelabschnitte, die sämtlich vom Schweizer Historiker Peter Hersche geschrieben sind. Dieser hat mit seinen beiden grundlegenden Untersuchungen „Muße und Verschwendung. Europäische Kultur und Gesellschaft im Barockzeitalter“ (2006) und „Italien im Barockzeitalter 1600–1750“ (1999) unser Bild der Epoche nachhaltig geprägt. Bildeten den zentrale Ausgangspunkt im Italienbuch die Analyse der langfristigen soziokulturellen Auswirkungen der verheerenden Pestepidemie im Jahr 1630 in Italien, basieren die fünf Kapitel der Einleitung sowie auch bereits das zweibändige *chef d'oeuvre* auf der fundamentalen Spaltung Europas in „katholisch“ und „protestantisch“ spätestens ab 1648. In souveräner helvetischer Neutralität vermag Hersche *ex post* in den von ihm verfassten Abschnitten unseres Bandes die empirischen Fundamente der hinlänglich bekannten „Max Weber-These“ vom Zusammenhang zwischen protestantischer Schuld- und Sündentheorie und kapitalistischer Leistungsethik gleichsam „nachzuliefern“. In Bezug auf die Musik als einer transitorischen Kunstform bedeutet dies ganz generell, dass es in einer mentalen (reformierten) Großwetterlage, die irdischen Erfolg und ökonomische Sicherheiten als Signum göttlicher Gnade und Gunst interpretie-

ren, Investitionen in eine *per definitionem* flüchtige Kunstform fremd bleiben mussten. Ganz im Gegenteil dazu erwies sich die katholische Allianz zwischen Altar und Thron vor allem in Italien als ein epochal unüberbietbares finanzielles Füllhorn zur Bezahlung gerade von Kirchenmusik: „ein barockes Schwergewicht“ eben, wie Hersche ein Kapitel seiner Untersuchungen vollkommen zu Recht benennt. Für unsere signifikant finanzkrisengebeutelte Zeit besonders aktuell scheint Hersches Betonung der agrarischen Wirtschaftsuprematie in katholisch geprägten Regionen (vor allem mentalitätsgeschichtlich bis hin zur perennierenden Debatte über die Geld-Verteilung zwischen „nördlichen“ und „südlichen“ Ländern in der EU bis heute hochbrisant!), deren Einfluss auf die immer stärker werdenden physiokratischen Strömungen im 18. Jahrhundert eine eigene Untersuchung wert wäre. Selbstverständlich findet man viele Motive und Forschungsergebnisse aus Hersches früheren Studien wieder, und doch gelingt Hersche, der nicht nur überzeugend darzustellen und zu argumentieren, sondern auch flüssig zu erzählen vermag, wodurch ein faszinierendes Epochenpanorama entsteht. Ein wenig unterbelichtet scheint vielleicht die theologische Darstellung der „Geburt der Oper aus dem Geist der Gegenreformation“ und die damit eng verbundenen aufführungspraktischen Konsequenzen, so etwa das katholische Opernverbot in der Fastenzeit, was der ohnehin theaterskeptischen protestantischen Welt vollends schleierhaft bleiben musste. Dass aus dieser so farbigen Darstellung der blühenden katholischen Barockmusikkultur in Italien kein parteiischer Antagonismus wird, wie ihn etwa Franz Werfel im Kapitel VI seines Verdi-Romans (1924) polemisch zwischen der nebligen protestantischen Nordwelt und der sinnlich hellen Befreitheit des katholischen Südens so rezeptionsmächtig aufgespannt hatte, garantieren die beiden Beiträge des evangelischen Theologen und Kirchenmusikers Christoph Krummacher über die protestantische Kirchenmusikkultur. Unter vollkommen anderen theologischen Prämissen konnte sie ihrerseits eine sicher nicht so exuberante, jedoch musikalisch textbezogenere und damit „theologische-

re“ Kultur in der Nachfolge von Heinrich Schütz herausbilden – und Hand aufs Herz, was wäre bis heute gerade auch in katholischen Sphären eine musikalische Karwoche ohne eine Aufführung einer der beiden Passionen von J. S. Bach?

Losgelöst von konfessionellen Antagonismen und theologischen Spekulationen bewegen sich die vom zweiten Herausgeber Siegbert Rampe, Spezialist vor allem für barocke Tasteninstrumente und international gefragter Dirigent von Originalensembles, vorgelegten zwölf Einzeluntersuchungen auf weitestgehend aufführungspraktisch-empirischem Boden. Naturgemäß schöpft er in dem Kapitel über Organisten und Tastenspieler aus dem Vollen seiner jahrzehntelangen Erfahrung, aber auch weniger im Fokus der Aufmerksamkeit stehende Aspekte wie das Notenkopieren oder das Instrumentenbauen fördern höchst interessante Erkenntnisse zutage. Im Ganzen haben Rampes Beiträge beinahe lexikalischen Nachschlagcharakter, während Hersche auf den Stil flüssiger Essayistik setzt. Stellvertretend für das branchenüblich zu findende Haar in der Suppe (einige weitere könnten umstandslos beigebracht werden) ist die verblüffende Einordnung von Innsbruck und sogar Wien in eine Liste von 38 „deutschen Höfen“ (S. 139) – ist es zu fassen? Aber es steht tatsächlich so da, ganz im Ernst. Dem österreichischen Historiker bleibt wieder einmal nichts als ein kopfschüttelndes Brüten, noch kaum davon erholt, dass in einer im Vorjahr erschienenen Thomas Mann-Darstellung Schuberts „Lindenbaum“ wörtlich als „deutsches Lied“ apostrophiert wurde. Zahlreiche Abbildungen ergänzen die auch sehr gut einzeln rezipierbaren Texte des Bandes, dass sie aus nachvollziehbaren verlegerischen Gründen nur in Schwarzweiß erscheinen können, schmerzt wohl bei keiner Epoche so empfindlich wie im Zusammenhang mit dem so demonstrativ farbenfroh luxurierenden Barock. Im Ganzen ein höchst anregendes, niveauvolles und doch über weite Passagen hin konsumentenfreundliches Lese- und Studienwerk, nützlich sowohl zum historischen Erkenntnisgewinn als auch zur praktisch musikalischen Umsetzung.

Harald Haslmayr (Graz)

Friedrich Polleroß: Die Repräsentation der Habsburger (1493–1806), Petersberg: Michael Imhof 2023, 590 Seiten, 579 Abb., ISBN: 978-3-7319-1229-3

Die Beschäftigung mit den Habsburgern, die von einem kleinen Territorium in der Schweiz zu einem weltweiten Netz vieler Staaten, in Europa mit der österreichischen und spanischen Linie des Erzhauses und in Übersee mit den Kolonien aufstiegen, war lange Zeit auf die politische Geschichte ausgerichtet. Erst in den 1970er Jahren trat langsam eine andere Perspektive in den Vordergrund. Nicht nur Krieg und Frieden, bedeutende Männer der Dynastie – die weniger bedeutenden ließ man einfach aus – waren jetzt Themen, sondern auch die Kultur der Habsburger: Sammlungen, Feste und Theater, Zeremoniell und die Fülle an Bildern von Angehörigen dieser Dynastie sowie vieles andere wurde interessant. Diese Veränderung der Geschichte in Richtung der Kulturwissenschaft und einer Einbettung der Kunst und anderer Phänomene in einen soziologischen Rahmen war im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts im Vormarsch. In den 1980er und 1990er Jahren verschwand langsam der Fokus auf Institutionen und die Analyse (oder eher Beschreibung) von Ereignissen.

Neben dieser Zuwendung zu kulturellen Phänomenen ist eine Reihe von neuen Fragestellungen aufgetreten, die zu einer Fülle an Publikationen führte. Besonders ein Schlagwort, das auch im Titel dieses Buches enthalten ist, wurde immer mehr als Ausgangspunkt gesehen: die *Repräsentation*. Dieser in vielen Wissenschaften mit unterschiedlichen Definitionen verwendete Terminus hat in der Kunstgeschichte und Geschichte sowie in anderen Geisteswissenschaften seinen Platz gefunden. Man definiert damit das standesgemäße Auftreten der einzelnen Gruppen der Gesellschaft. Besonders in den regierenden Dynastien und auch beim Adel, der auch eine politische Funktion repräsentiere, konnte man auf viel Material zurückgreifen, von der Repräsentationsarchitektur bis hin zu den Feinheiten des Zeremoniells waren viele Untersuchungen möglich. Zahlreiche in der letzten Zeit erschienene Studien

zu diesem neuen Thema Repräsentation machten drei Viertel der einschlägigen Publikationen im 21. Jahrhundert aus und dieses große Feld unübersehbar.

Die vorliegende neue Publikation, des bedeutenden Kunsthistorikers Friedrich Polleroß, der mit sozialwissenschaftlichen Fragen vertraut ist, hat keinen engen Horizont. Sein Zugang war nie rein kunstgeschichtlich, sondern er bot seine Ergebnisse vor einem Hintergrund der Gesellschaft und des Systems dar, verband also die Kunst stark und professionell mit dem historischen und sozialen Wissen.

Etwas wie eine Krönung seiner bisherigen Schriften ist seine neue Publikation, die man im doppelten Sinn ein gewichtiges Buch nennen kann. Mit 590 Seiten und unglaublich vielen Abbildungen ist dieses Werk nicht nur eine Zusammenfassung und Erweiterung der Kulturgeschichte der Habsburger, sondern eine Weiterentwicklung der vielen kulturhistorischen Themen.

Dass Friedrich Polleroß dieses riesige Feld zusammenfassen konnte, spricht für seine bewundernswerte Arbeitsleistung. Allein die Bibliographie des Buches ist beeindruckend, sie umfasst ca. 2.500 Titel, davon mehr als hundert vom Autor des Bandes. Aber noch ein Aspekt darf nicht verloren gehen. Bei aller Offenheit für einen breiten Horizont haben sich in letzter Zeit in der Wiener Kunstgeschichte Entwicklungen gezeigt, die manche Felder der Forschung wenig berücksichtigen. Die Forschungen zur österreichischen Kunst und insbesondere der Barockzeit sind etwas zu marginal geworden. Gerade bei diesen Feldern ist Friedrich Polleroß mit seiner Arbeit ganz wichtig.

Eine Rezension, die in Details eingeht, wäre ein Buch für sich, sodass man sich auf eine allgemeine Charakterisierung des Textes beschränken muss. Einige Besonderheiten zeichnen diese Überblicksdarstellung aus. Zunächst ist bemerkenswert, dass der Autor Beispiele aus allen Territorien der Habsburger in seine Darstellung einfließen lässt; es sind Phänomene, die in Spanien und seinen Kolonien, in Italien, den Niederlanden, in den Besitzungen in Lateinamerika und

anderswo in der Welt, sowie die Besitzungen des österreichischen Zweiges der Dynastie bearbeitet und illustriert.

Sicher ist eine der Besonderheiten des Buches die Fülle der Bilder: insgesamt 579 (!), die aus vielen Ländern und Sammlungen kommen und von denen ein Großteil noch nie in einer Publikation in Österreich gezeigt wurden. Wollte man eine Liste machen, wäre ein zweiter Band der Rezension nötig. Nur einige herausgegriffene Beispiele sollen einen Einblick in die überwältigende Menge an Bildern zeigen. Mehr oder weniger zufällig wähle ich einige Beispiele, die klar machen, dass viele Kunstwerke bisher unbeachtet in Museen anderer Staaten existieren (Erzherzog Ferdinand I., Marmorbüste, um 1525, Schloss Staré Hradý – König Karl II. von Spanien als Imperator mit dem Globus, Radierung von Romeyn de Hooghe, um 1685, Privatsammlung – Erzherzog Joseph I. als künftiger Imperator, Ölgemälde von Johann Petrus de Bussier, 1686, Schloss Anholt, Sammlung Fürsten zu Salm – Kaiser Karl V. und Kaiserin Isabella mit ihren Namenspatronen Karl der Große und Elisabeth von Portugal, Brüssel, Kathedrale St. Michael und St. Gudula – Christus überträgt König Philipp und Papst Gregor XIII. die Herrschaft der Welt und den Auftrag der Missionierung, Ölgemälde, José de la Mosta, Mexico City, Galería Coloniart – Kaiser Ferdinand II., König Ferdinand III. und P. Dominicus a Jesu Maria beten um den Sieg in der Schlacht am Weißen Berg, Altargemälde von Anton Stevens von Steinfels, 1641, Praha, St. Maria de Victoria auf der Kleinseite – Philipp II. als Salomo, Gent, Kathedrale S. Baro – mährische Landesfürsten, Johann Michael Fisée (Schloss Znojmo/Znaim) – Kaiser Ferdinand III. an der Spitze von Weltreichen und Erdteilen, Lobkowitz-Kaiserpokal von Hans Reinhard Taravell und Dionysio Miseroni um 1650, Aachen, Suermondt-Ludwig-Museum – Kaiser Franz II., Büste aus Carraramarmor von Antonio Canova, um 1805, Wien Kunsthistorisches Museum). Die Vielfalt der Museen, Kirchen und Schlösser, in denen viele Habsburger, wie Polleroß feststellt, „bedeutende Spuren hinterlassen“ hatten, ist phänomenal. Viele neue Sammlungen vor allem in Spanien

und vielen der Länder der Habsburgermonarchie wurden untersucht und auch viele Objekte aus Privatbesitz – vor allem beim Thema Genealogie – sind das erste Mal abgebildet worden.

Eine weitere Stärke dieses Buchs sind die verschiedenen Themen – jedes für sich eine Publikation wert –, die vorgestellt werden. Die Habsburger und die antike Tradition, die *Pietas Austriaca* und die vielen Berührungspunkte mit der katholischen Kirche, ihren repräsentativen Klöstern und Wallfahrtskirchen, die eng mit der habsburgischen Frömmigkeit verbunden war. Viele Themen dieser ersten Kapitel sind schon länger bekannt und behandelt (wie z. B. in der Studie zur *Pietas Austriaca* von Anna Coreth, die schon 1982 erschien), aber die Darstellung in Polleroßens Buch ist viel reichhaltiger und kann sich auf einem viel umfangreicheren Quellenbestand entfalten. In diesen Repräsentationen vermischen sich habsburgische religiöse Symbole wie die Verehrung des Kreuzes, der Eucharistie und Marias, die alle auf den ersten Herrscher der Familie im Heiligen Römischen Reich, Rudolf I., zurückgeführt wurden, aber auch die Loretoverehrung hat im zentraleuropäischen Raum wie auch in Spanien eine große Rolle gespielt. Im Hintergrund von allem steht die Ideologie des Gottesgnadentums und der Staatsfrömmigkeit. Wie stark die Verflechtung von habsburgischer Politik und Religion ist, zeigen mehrere Themen, die in diesem Buch behandelt werden: der Kampf gegen die „Ungläubigen“ – Muslime und Protestanten –, die Verehrung der *Immaculata* und die Verehrung von „wunderwirkenden“ Marienbildern, die als eine Art von Schild für die Residenzstadt Wien fungierten, die Verehrung von Landesfürsten als Patrone der Länder der Monarchie und letztendlich auch der Anspruchstitel eines „Königs von Jerusalem“, den diese Dynastie bis zum Ende der Monarchie 1918 führte.

Die Kompliziertheit der vielen Ströme der Repräsentation werden in diesem Buch hervorragend durchsichtig gemacht, wie Polleroß schrieb: „Genau dieses Zusammenwirken von individuellen Interessen der männlichen oder weiblichen Mitglieder der *Casa de Austria* sowie von politischen Intentionen der ständischen Ge-

sellschaft, von vorauseilendem Gehorsam und höfischer Schmeichelei, von religiösem Eifer und intellektueller Eitelkeit sowie von geschäftlicher Berechnung und politischer Propaganda schuf eines jener ebenso umfangreichen wie meist idealistischen Bilder der habsburgischen Herrscher und Herrscherinnen, dem wir uns [...] in diesem Buch widmen werden!“ (S. 59).

Für die Darstellung der Herrscher wurden seit dem späten Mittelalter die Reiterdenkmäler modern. Wenn man sie nicht dreidimensional herstellen konnte, kennt man Entwürfe und Graphiken, die diese geplanten Figuren zeigten. Ein weiterer wichtiger Teil der Repräsentation waren die Triumphe, Triumphbögen und Triumphzüge, von denen manche abgebildet sind, die man bisher kaum wahrnahm, wie etwa der Triumphbogen in Olomouc/Olmütz in Mähren.

Einige Themen hat Polleroß erstmals untersucht, wie in seiner Arbeit über die Identifikationsporträts, in denen sich Habsburger als Heilige darstellen ließen. Motivbilder und Heiligendarstellungen werden analysiert, wobei zwei Themen nicht so bekannt sind, wie die Darstellung der Habsburger als Heilige Drei Könige oder von Rittern, sowie der Bezug auf Salomo als ein Vorbild der Gerechtigkeit.

Klöster in Österreich wurden stark für die Repräsentation der Kirche aber auch des Herrschergeschlechts verwendet, besonders eindrucksvoll war allerdings das Kloster San Lorenzo de El Escorial in Spanien, das als Maßstab gelten kann.

Eng miteinander verbunden sind die Genealogie, die vor allem in der Graphik Niederschlag fand und natürlich die vielen Porträts, die sich nicht nur in den Wiener bzw. österreichischen Sammlungen finden, sondern auch in den spanischen Sammlungen und den Klöstern, wie dem Real Monasterio de la Encarnación oder dem Monasterio de las Descalzas Reales. Auf Quellen für die Illustration konnte man auch – besonders bei den Graphiken – auf Bildmaterial in Privatsammlungen zurückgreifen.

Am Abschluss des Buches stehen Ahnentafeln und Stammbäume, Porträtgalerien als Fürsten-

spiegel, Landesfürstenreihen und Kaisersäle, Familienporträts, Wappen und einiges mehr.

Das Buch ist nicht nur wissenschaftlich großartig, sondern auch ein wunderschönes Werk geworden, das man mit Freuden durchblättert. Jedenfalls kann man Friedrich Polleroß zu diesem Buch, das er sich selbst und uns allen als Geschenk zu seinem 65. Geburtstag präsentiert hat, nur gratulieren. Ein Buch, das für jede und jeden, die sich für die Habsburger interessieren, ein Standardwerk ist.

Karl Vöcelka (Wien)

Stéphane Toussaint: *Le songe de Botticelli*, Paris: Hazan 2022, 160 Seiten, 40 Abb. in Farbe, 8 Farbtafeln, ISBN: 978 27541 1282 6

Im Zentrum der Studie steht ein prachtvolles Gemälde von Botticelli, das in die Jahre 1475-1485 datiert wird. Die Auftragsumstände von *Mars und Venus* (London, National Gallery) sind unbekannt; seit Steinmann (1897) und Richter (1898) wird vermutet, dass sich hinter Venus und Mars Simonetta Vespucci und Giuliano de Medici verbergen. Das neue Buch des Italianisten Stéphane Toussaint nähert sich dem Werk des Malers der *Geburt der Venus* und des *Frühlings* (jeweils Florenz, Galleria degli Uffizi) in zehn Kapiteln, in denen Figuren und Handlungen sowie Bildgegenstände im Detail analysiert werden. Von der bekleideten Liebesgöttin und dem bis auf ein Lendentuch nackten Mars, der schlafend gezeigt wird, bis zu den vier kleinen Satyrn, die Lanze und Helm des Kriegsgottes tragen und in eine Muschel blasen, hat das enigmatische Gemälde des Florentiner Malers gelehrte Interpretationen von Warburg, Gombrich, Dempsey, Barolsky, Paoli und anderen hervorgerufen. Im Sinne Chastels, der über Leonardos *Mona Lisa* (Paris, Musée du Louvre) geschrieben hatte, dass es in den geisteswissenschaftlichen Disziplinen erworbene Wahrheiten gibt, die das Denken blockieren, richtet sich die Studie gegen jene „auste-

re erudition de la critique savante“ (S. 90), die nur bestimmte Deutungen zulässt und andere *a priori* ausschließt. Am idealisierten und bisweilen „sakralen“ Bild eines Botticelli als Maler der Madonnen, dessen Werke vorrangig vor dem Hintergrund der Poetik Ficinos, Savonarolas und des elitären Polizianos der *Miscellanea* und *Stanze*, gedeutet werden, wird insofern gerüttelt, als dass die lustvolle, spielerische und humorvolle volkssprachliche Kultur im Florenz des Quattrocento hervorgehoben wird, mit der Botticelli vertraut war, die jedoch ein gelehrter Snobismus seit Warburg in den Hintergrund drängen wollte.

In den Augen des Autors ist es eine andere Gelehrsamkeit, jene der burlesken Literatur, die besser in der Lage ist, dem Gemälde zahlreiche Aspekte zu entlocken, die in Vergessenheit geraten waren. Einblicke in die parodistische und erotische Kultur des Quattrocento werden durch Transkriptionen und Übersetzungen relevanter Texte von Ficino, Benivieni, Lorenzo de Medici, Scarlatti und Franco im Anhang bereichert. Auf die *Canzonetta del nicchio* (Gesang der Muschel), ein von libertinen Tönen durchzogenes Sonett, bei dem die Symbolkraft der Muschel deutlich adressiert wird, wies bereits Boccaccio am Ende des fünften Tages seines *Dekamerons* hin, wo von Pietro di Vinciolo die Rede ist, der heiratet, um seine Homosexualität zu verbergen. Toussaint stützt sich bei der Transkription und Übersetzung der *Canzonetta* auf ein Manuskript in Parma (Biblioteca Palatina Parmense 1081, fol. 115^v) und hebt dessen Bedeutung für das Gemälde hervor. Botticelli habe die *Canzonetta* „transpikturiert“ („transpicturé“, S. 37), womit gemeint ist, dass das Wort malt und das Gemälde spricht. Dies ist das genaue Gegenteil der Vorstellung, dass das Bild ein Text ist bzw. es nur diese schriftliche Quelle in die Malerei überführt. Es geht dem Autor demnach nicht darum, einen ultimativen Sinn in der Malerei zu finden, eine endgültige Lösung zu formulieren, sondern darum, die Partitur des Gemäldes wie eine Musik mit doppeltem Sinn zu lesen.

Toussaints breit angelegte Kenntnis von Texten des Quattrocento, die Berücksichtigung mo-

derner Forschungsliteratur in diversen Sprachen und die Fähigkeit sich dem Kunstwerk durch ein Denken im linguistischen Idiom des Künstlers sowie seiner literarisch und philosophisch gebildeten Zeitgenossen zu nähern, die anspielungsreiche Wortspiele liebten, zeichnet den Zugang eines Autors aus, der sich der Angreifbarkeit gewisser Thesen bewusst ist (z. B. S. 87). Das in der Forschung immer wieder heruntergespielte sozio-historische Problem der Homosexualität, die Risiken der Ehe, wie sie etwa Berni (*Contro la moglie*, S. 53) formuliert oder der Brief Botticellis an Tommaso Soderini, in dem von einem Alptraum berichtet wird, in dem der Künstler geheiratet habe (S. 17), werden in die Analyse des Bildes einbezogen.

Stefan Albl (Graz)

Andrea Sommer-Mathis/Reinhard Strohm (Hg.): Das Wiener Kärntnertortheater 1728–1748: Vom städtischen Schauspielhaus zum höfischen Opernbetrieb (= Specula Spectacula 14), Wien: Hollitzer 2023, 728 Seiten, ISBN: 978-3-99094-039-6

Ein einzelner Libretto-Fund im Wiener Staats-Archiv mit einer ungewöhnlichen Signatur weckte die Neugier der Theaterwissenschaftlerin Andrea Sommer und brachte damit eine „Forschungs-Lawine“ ins Rollen. Im vorliegenden Band, herausgegeben von Andrea Sommer und dem Musikwissenschaftler Reinhard Strohm, werden anhand von Quellen die Baugeschichte und Aufführungspraxis sowie das künstlerische Personal des Theaters vorgestellt. Die Bedeutung des Kärntnertortheaters als Spielstätte italienischer Opern wurde bis jetzt in der Forschung vernachlässigt. Mehr Aufmerksamkeit wurde „dem Wienerischen Hanswurst Joseph Anton Stranitzky und der Begründung des Altwiener Volkstheaters [...] geschenkt“ (S. XI). „Der Zeitraum von 1728–1748 wurde gewählt, weil [...] ab 1728 nicht mehr nur am Kaiserhof italienische

Opern (die nicht öffentlich zugänglich waren), sondern auch in einem kommerziell geführten Theater aufgeführt wurden“ (S. XII).

Der Bau- und Funktionsgeschichte des Kärntnertortheaters widmet sich Andrea Sommer von der Idee bis zum fertigen Bau. Ursprünglich war es als zweites Theater, neben dem Hoftheater, gedacht, das – im Gegensatz zum Hoftheater – öffentlich zugänglich sein und sich primär um Opernaufführungen kümmern sollte. Bis zur Fertigstellung gab es zahlreiche Hürden, sowohl finanzieller als auch architektonischer Art, zu überwinden. Ursprünglich von Stranitzky mit deutschen Stücken erfolgreich bespielt, übernahmen bald nach dessen Tod 1726 der Sänger Francesco Borosini und der Tänzer Joseph Carl Selliers das Theater. Unter ihrer Direktion wurden neben deutschen Stücken zahlreiche italienische Opern aufgeführt. Von 1735 bis 1740 wechselten sich die beiden Theaterleiter ab und führten die Direktion jeweils für zwei Jahre. Im April 1741 wurde Selliers allein mit der Führung des Hauses betraut. Kurz nach dem Regierungsantritt von Maria Theresia wurde Selliers, mit einigen Auflagen, die Intendanz des Hoftheaters übertragen. Dessen Opernaufführungen sollten nicht mehr ausschließlich für den Hof gespielt werden. Zusätzlich übernahm Selliers noch das seit Jahren leerstehende Hofballhaus am Michaelerplatz mit der Auflage, hier sowohl Komödien als auch Opern aufzuführen. Dieses zum Theater umgebaute Haus (als altes Burgtheater bekannt) diente zunächst als Dependenz des Kärntnertortheaters. Später wurden hier Opern zu festlichen Anlässen des Hofes gegeben. Nach einigen Querelen wurde 1748 Selliers die Leitung der beiden zusätzlichen Theater entzogen. Nach dem Ende des Pachtvertrags im Kärntnertortheater 1751 – und erheblichen Schulden gegenüber Wien – wurde Selliers' Vertrag nicht mehr verlängert. Sein Nachfolger musste dessen Verbindlichkeiten übernehmen und ging bald in Konkurs. Das Kapitel wird mit einem Anhang des Transkripts des ersten Privilegs von 1728 und dem Kontrakt mit Selliers von 1741 ergänzt.

Claudia Michels beschäftigt sich mit dem Leben des Sängers und Impresarios des Kärntner-

tortheaters Francesco Borosini, der ursprünglich als Tenor am Wiener Hof engagiert war. Nach biografischen Notizen findet sich im Artikel ein italienisches Transkript, daneben in deutscher Übersetzung, zu Vorschlägen, in denen Borosini sich „detailliert mit einer sowohl finanziell als auch künstlerisch erfolgreichen Impresa eines Opernhauses auseinandersetzt“ (S. 54). Borosini unternahm zahlreiche Reisen, unter anderem nach England und Italien, und konnte, nicht nur mit dem Kärntnertortheater, auf fundierte Erfahrungen und Beobachtungen zur Führung eines Theaters zurückgreifen. Mit erläuternden Zwischenkommentaren erklärt die Autorin Andeutungen bzw. Bezugnahmen von Borosini, die dem Leser zum besseren Verständnis des Textes dienen.

Die Operntexte des Kärntnertortheaters, soweit heute auffindbar, wurden im Laufe des Forschungsprojekts mit Aufführungen in anderen Städten verglichen; durch Künstler und Mäzene aus Wien ergaben sich immer wieder Kontakte zu anderen Häusern und Adelshäusern. Eigentlich war es den beiden Direktoren des Theaters untersagt, italienische Opern im Kärntnertortheater aufzuführen, da dieses Privileg dem Altisten Francesco Ballerini übertragen wurde. Die beiden ließen sich davon nicht abhalten, solche Opern dennoch aufzuführen.

Andrea Sommer geht im Kapitel „Die Operntexte des Kärntnertortheaters“ auf die einzelnen Libretti ein – Vorlagen und/oder Texte erhielt man durch internationale künstlerische Kontakte. Fallweise wurden sie für das Wiener Publikum mit komischen Intermezzi erweitert. Im daran anschließenden Kapitel folgt von der gleichen Autorin ein „Chronologisches Verzeichnis der Libretti ...“. Dieses stellt allerdings keine Auflistung aller Aufführungen bzw. Festveranstaltungen (Kärntnertortheater, Hoftheater und Theater am Ballhaus) im vorgegebenen Zeitraum dar. Da die Quellenlage dafür sehr schwierig war, konnten nur solche angeführt werden, die anhand von aufgefundenen Libretti bzw. bibliografisch eindeutig fassbar waren.

Livio Marcaletti beschäftigt sich mit den „Verdeutschungen“ der italienischen Libretti durch

den Juristen, Schauspieler und Bühnenautor Heinrich Rademin. Dieser hielt sich bei seiner Übersetzung zwar an das Original, fügte aber, wie zu dieser Zeit durchaus üblich, eine erfundene Figur den „Hanswurst“ ein. Fallweise bemühte er sich um „singbare“ deutsche Übersetzungen, ein sehr schwieriges Unterfangen. Beispiele im Kapitel verdeutlichen die zahlreich entstehenden Probleme bei so einer Arbeit. Meist gab es zu den italienischen Aufführungen handliche Publikationen in deutscher Übersetzung, die zu den Vorstellungen verkauft wurden und den nicht italienisch sprechenden Zuseherinnen und Zusehern das Verständnis der Oper erleichterte.

Es wurden nicht nur italienische, sondern auch deutsche Opern aufgeführt, die sich an italienische Vorbilder „anlehnten“. Mit diesen beschäftigt sich Jana Perutková. Aus Anlass des österreichischen Erbfolgekriegs kamen ab 1740 deutsche Opern mit ernstem „heroisch-moralischen“ Inhalt zur Darbietung. Nur vier davon sind heute bekannt und werden von der Autorin vorgestellt. Die Hauptheldin der Opern weist jeweils auf die von Feinden bedrängte Herrscherin Maria Theresia hin.

Herbert Seifert geht der Frage nach, ob die Operntruppe der Brüder (Angelo und Pietro) Mingotti im Kärntnertortheater Gastspiele gegeben hat. Die Brüder waren mit ihrer Truppe in Graz sehr präsent und der Autor weist auf Plausibilitäten hin, die nahelegen, dass die Mingotti, die nur italienische Opern aufführten, auch in Wien zu Gast waren. Eindeutige Quellen fehlen leider bis jetzt. In einem weiteren Kapitel beleuchtet der Autor eine „versprengte“ Partitur der am Kärntnertortheater aufgeführten Oper *Memete*. Er geht der Frage nach, mit welchen Veränderungen und auf welchem Weg diese Oper aus Mailand Wien erreichte.

Reinhard Strohm analysiert und erörtert das Musikrepertoire der italienischen Opern des Kärntnertortheaters im vorgegebenen Zeitraum. Er bietet eine chronologische und alphabetische Übersicht der Aufführungen. Ein wertvoller Forschungsansatz ist sein „Beitrag der Sänger*innen zum Musikrepertoire“ und die chronologische Tabelle nach den Aufführungsdaten. Der Autor

schließt in seine Untersuchungen auch die familiären oder persönlichen Querverbindungen der Sänger*innen untereinander und zu verschiedenen Komponisten ein. In vielen Opern kamen Ballette vor, zu deren Komponisten oder Choreographen gibt es noch einigen Forschungsbedarf. Eine chronologische Übersicht der Ballette rundet dieses Thema ab. Wie Strohm festhält, bilden die nachweisbaren Komponisten der aufgeführten Opern „eine überraschend uneinheitliche Gruppe“ (S. 570).

Im letzten Kapitel des Werkes beleuchtet Judit Zsovár die junge Sopranistin Maria Camati „la Farinella“ genannt, mit einer Vorliebe für Arien des bekannten Kastraten Farinelli – auf den sich auch ihr Künstlername bezieht. Die Autorin vermutet, dass die venezianische Sängerin 1730 durch Vivaldi nach Wien kam und bis 1732 am Kärntnertortheater blieb. Danach setzte sie ihre Karriere in Italien fort. Eine Tabelle mit dem Repertoire der Sängerin beschließt das Kapitel.

Es versteht sich bei einem solchen Werk von selbst, dass ein umfangreicher Anhang die Beiträge abrundet. Einer Kurzbiografie der Autorinnen und Autoren folgt ein ausführliches Abbildungs- sowie ein Quellen- und Literaturverzeichnis und ein Personen- und Ortsregister. Das überaus detailreiche Buch wendet sich verständlicherweise in erster Linie an Theater- und Musikwissenschaftler. Es bietet daneben den allgemein an Kultur Interessierten viele Details zur abwechslungsreichen Baugeschichte des Theaters, zu dessen Künstlern und Besuchern. Das beeindruckende Ergebnis dieses Forschungsprojekts liegt nun in gedruckter Form für alle zum Lesen bereit.

Renate Schreiber (Wien)

Zdeněk Hojda (ed.): Výjezd šťastný. Cestovní deníky z kavalírské cesty Václava Vojtěcha, Jana Norberta a Ignáce Karla ze Šternberka z let 1662-1664 [A Happy Journey. The travelogues from the educational journeys of Václav Vojtěch, Jan Norbert and Ignác Karel of Sternberg (1662-1665)], Praha: Argo 2023, 372 pages, ISBN: 978-80-257-3932-7

The latest contribution to the history of travel in the early-modern period and, in a broader context, to the cultural transfer between western and southern Europe will, unfortunately, remain inaccessible to the foreign professional public who do not read Czech. It is a critical edition of the travel diaries regarding a *Grand Tour* undertaken by the counts of Sternberg. The book under review, which in English translates as *A Happy Journey. The travelogues from the educational journeys of Václav Vojtěch, Jan Norbert and Ignác Karel of Sternberg (1662-1664)*, was edited by Zdeněk Hojda and published in 2022 by the Argo publishing house in Prague.

The author, an experienced Czech scholar who has studied the history of travel over many years and has tutored large groups of students, graduated from Charles University in Prague, where he focused on the cultural history of early modern Europe. He decided to update the manuscript, originally written in 17th century Czech with a minor addition in Latin, into modern Czech and annotate it. The scholarly interventions are highly professional, the text (including the originally Latin sections, preserved separately from the main manuscript body and translated by Magdaléna Jacková) is user-friendly and very readable (pp. 61-254). The short introduction (pp. 7-47) and chapters included as attachments (pp. 333-342) not only cover codicological and paleographical issues regarding the manuscript, but also the genealogical and general historical overview of the family's history, with the main focus on the generations involved in education and the *Grand Tour* of the brothers and their biographies.

The Sternberg family was one of the most important noble families in the Czech lands of the

early modern period. Their impact on cultural heritage, especially that of the generation under discussion, is striking and is even recognized by the general public. In contrast to this, the family archives have not been preserved and the edited manuscripts are thus very rare. The critical edition is in fact composed of three manuscripts: the most important and extensive one – the journal regarding the joint journey of all the brothers – was written while travelling by Daniel Táborský, a servant accompanying the young counts. It is preserved in the library of the National Museum of the Czech Republic in Prague, while Václav Vojtěch's short comments on this journey written in Latin and mentioned already above, and Ignác Karel's travelogue from his second journey written by his peer Petr of Říčany, are preserved in the National Library of the Czech Republic in Prague.

A map and a verbal route description (pp. 20–33) provide orientation in the itinerary and a timetable of the journeys, but even these are not sufficient for the reader who does not have advanced Czech language skills. As a result, we shall provide here more detailed information about the protagonists of the journey and the journeys themselves.

The eldest of the brothers, Václav Vojtěch (1643–1708), is characterized by Hojda (p. 333) as someone 'who manifested himself in his adult life as a "good householder", a successful politician and above all an educated sponsor.' He was responsible for the high-baroque suburban villa in Prague-Troja designed by Jean Baptist Mathey, and a palace in Prague-Hradčany (1698–1708). In the first half of his career, he resided in Vienna, and then only after 1676 did he concentrate on the Bohemian provincial offices; in 1699 he was awarded the Order of the Golden Fleece. Among his Bohemian estates, he favoured Zelená Hora and Horaždovice on the border of central, western and southern Bohemia. He was one of the founders of a chapel on the pilgrimage route from Prague to Stará Boleslav, and commissioned the sculpture of St Francis with the Angels on Charles Bridge (1708). Together with his younger brothers Jan Norbert (1644–1678) and Ignác Karel

(about 1646–1700), he undertook this educational journey.

This journey was preceded by studies at the university in Prague, followed by a one-year course in law at the University of Leuven, which was completed in early May 1663. His younger brothers arrived in Leuven even before their brother, so that on 11 May 1663, they were able to set off on a journey across western and southern Europe as described in the edited travelogue.

The first approximately two-month-long phase of the trip led initially to the Netherlands. From Calais, France, they then sailed to England, where they visited London and several castles in the area (22 June – 7 July). After returning to the continent, they headed for Paris, where they arrived on 9 July, and concluded this initial phase of the journey. After three months in Paris (7 July – 10 October), they travelled via Orléans to Lyon, where they stayed for two weeks (23 October – 11 November). From there they continued to Turin, and having passed through Genoa, Milan and Florence, they reached Rome during the Christmas holidays of 1663. They spent nine months there, including a trip to Naples (24 December 1663 – 9 September 1664). On the way back they only stopped in Venice (22 October – 1 November), leaving out Austria and Germany, before returning to Bohemia in late November 1664. It took them eighteen months, twelve of which were spent in Italy. Compared to other journeys of young noblemen from the Czech lands, this itinerary was quite common – with the exception of the trip to England.

However, the youngest brother, Ignác Karel, is only connected to the first part of this journey. During their stay in Paris, he separated from the group and entered the convent of the Discalced Carmelites there. On 5 August 1663, he solemnly received the habit and the name of the order 'in the presence of the Spanish envoy and the many German cavaliers present in Paris', as was written in the travelogue. Ignác Karel eventually left the monastery and returned to Bohemia. Together with his (presumably) cousin Petr of Říčany, he set off on another *Grand Tour* at the end of April 1664. This journey is characterized by a rather

unusual itinerary compared to other journeys by young noblemen from the Czech lands in the 17th century: the group traveled through Bavaria, Swabia and Switzerland to Lyon, where the young men spent four months (3 June – 22 September). At the end of September 1664, they travelled from Lyon to Besançon, where, as Hojda suggests, they attended the local noble academy (30 September 1664 – 7 February 1665). At the beginning of February 1665, they continued on to Paris and Orléans, returning by the same route to Besançon, from where they set off for home on 1 April 1665, arriving on 25 April 1665, five months after the return of Ignác Karel's elder brothers. This journey was recorded by Petr of Říčany in a travelogue, again written in Czech, which Hojda publishes on pp. 185–232.

Ignác Karel, a future president of the Court of Appeal of the Kingdom of Bohemia (1696–1700) and owner of an extensive library, made his mark in art history as a generous sponsor alongside his eldest brother. In contrast, the career of the middle brother, boosted among other things by his prestigious marriage to Isabella Magdalena de Porcia, daughter of Johann Ferdinand Porcia, was brought to an end by his premature death.

Based on his many years of experience as a scholar and his work with primary sources, Hojda argues that the two travelogues are great exceptions among other Bohemian travel journals on educational journeys. This is due to the fact that they were written in Czech (other contemporary journals tended to be in German and Latin, followed by Italian and French) and furthermore, their content can be considered very authentic and less stylized compared to other journals where the authors did not keep to their mother tongue. This certainly increases the importance of this book under review. However, to conclude, disregarding the minor editorial errors regarding the list of literature and sources, the main problem is the lack of at least an English or German summary, which devalues the significance and usefulness of the book, thus wasting the energy and erudition the author put into the work when considering its impact on members of

the professional community outside the Czech Republic.

Eva Chodějovská (Brno)

Jon Mathieu: Mount Sacred. Eine kurze Globalgeschichte der Heiligen Berge seit 1500, Wien/Köln: Böhlau 2023, 192 Seiten, 11 Abb. in Farbe, ISBN: 978-3-205-21702-2

Zu diesem globalen Thema kam der Schweizer Historiker Mathieu, der sich als Professor für Geschichte der Universität Luzern mit der Geschichte der Bergregionen befasste, durch einen Zufall. Er war mit einigen Kollegen im Kullu Valley, wo die Götter (*Travelling Gods*) über ein Tourismusprojekt entschieden. Diese Zeremonie warf Fragen auf, die zu einem größeren Forschungsprojekt führten, weil dem Autor die reisenden Gottheiten von Himachal Pradesh (Indien) nicht mehr in Ruhe ließen. Drei Berge wurden ausgewählt, Mount Kailash in Tibet, Tai Shan im chinesischen Kernland und der Paektusan zwischen der Mandschurei und Nordkorea. Natürlich gäbe es noch viele anderer heilige Berge, die berühmt sind, wie den Fuji in Japan oder den Mount Shasta in Kalifornien. Da der Schwerpunkt in der Zeit nach 1500 liegt, stand einer der bekanntesten heiligen Berge, der antike Olymp im Schatten, obwohl die Frage, wie er sich nach dem Ende der Antike positionieren konnte, eine interessante Frage wäre.

Wörter für „heilig“ und ähnliche Begriffe gibt es – wie man mit den Google Übersetzer-Programm feststellen kann, weltweit, wenn auch die Bedeutung nicht immer dieselbe ist, denn die verschiedenen Kulturen variieren mit dem Verständnis. Die christliche (katholische) Definition erfolge im Tridentinischen Konzil, doch für die globale Perspektive ist das unbedeutend. Viel wichtiger ist Tibet, dessen Pilgerrituale und Massenprozessionen bis heute existieren. In dieser Kultur bevölkern Gottheiten bestimmte Berge.

Wie entsteht ein heiliger Berg? Die Hauptrolle spielen Meditation und andere Praktiken. Er-

staunlich, dass man in der Französischen Revolution die traditionellen Religionen abschaffen wollte und dafür am Pariser Marsfeld einen Berg zur Verehrung des Höchsten Wesens 1794 aufbaute.

Die Hauptkapitel beschäftigen sich mit den schon genannten drei Bergen, die im Projekt des Buches im Zentrum standen. Kapitel drei analysiert die Funktion des Mount Kailash in Tibet, der als Modell der Heiligkeit besonders im Buddhismus gilt. Aus den tantrischen Meditationen und Identifikationen verstärkte sich die Verehrung seit dem 17. Jahrhundert. Kapitel vier beschäftigt sich mit dem Tai Shan, den kaiserlichen Ostberg in China, dessen Inschriften schon aus dem 8. Jahrhundert stammen, im 16. Jahrhundert kam es zu einem Aufschwung der Wallfahrt und die Göttin des Tai Shan, Bixia Yuanjun brachte 400.000 Pilger im Jahr. Viel wichtiger als die Berge in Europa, was die Religion anlangt, ist die Verehrung in China, die gut dokumentiert ist. „Die fünf Gipfel gelten als das Göttlichste, was es im Universum gibt.“ Kaiserkult, Konfuzianismus, Daoismus und Buddhismus verehren diesen Berg.

Das fünfte Kapitel kreist um den Paektusan, den Berg der Revolution in Korea. Das Gründungsnarrativ, das mit den Mandschuren im 17. Jahrhundert zu tun hatte, hängt eng mit der Gottheit Hwangung und seiner Frau, einer menschengewordenen Bärin, zusammen. Interessant ist, dass im keineswegs religiösen Nordkorea, diese Tradition mit der Kim Dynastie zusammenhängt. Als Kim Il-Sung 1994 starb, beteten die Menschen um seine Wiederkunft.

In Europa waren hingegen die Berge wenig berücksichtigt; Berge fanden keine große Aufmerksamkeit und die Zahl der heiligen Berge war begrenzt. Ein neues Interesse für die Berge, wurden im frühen 18. Jahrhundert erweckt, das aber wenig mit Religion zu tun hatte. Das Buch des Schweizer Johann Jakob Scheuchzer am Beginn des 18. Jahrhunderts war ein Meilenstein in der Betrachtung der Natur, Gebirgsforschung und Alpinismus wurden Mode. Heute ist die alte Schwarz-Weiß-Periodisierung, die besagte, dass Menschen bis ins späte Mittelalter nur Furcht vor

dem Bergen hatten, relativiert. Ein imperiales Ausgreifen durch „Entdeckungsfahrten“ war nicht nur mit Bergsteigen, sondern auch mit Völkerkunde verknüpft, dessen Pionier der österreichische Geologe Ferdinand Freiherr von Adrian war.

Lange Zeit gab es keine christlichen Symbole auf Bergen, erst 1823 wurde erstmals ein Gipfelkreuz von der katholischen Kirche am Erzberg in der Steiermark aufgestellt, das als provozierend charakterisiert wurde und eine Diskussion hervorbrachte. Man bezeichnete die Aufstellung solcher Kreuze als „schmachtende Kreuzandächtelei“. Erst 1900 im Jubeljahr der katholischen Kirche kam es zu einer Bewegung zur Aufstellung von Gipfelkreuzen in Italien.

Die abschließenden Kapitel des Buches bieten eine Ergänzung über andere heilige Berge, wie Black Hills mit dem Grab von Crazy Horse und dem Mount Rushmore in den USA, dem Kilimandscharo in Afrika und dem australischen Uluru, der den Aborigines heilig war und erst vor nicht so langer Zeit vom Namen des Kolonialismus „Ayers Rock“ befreit wurde. Allgemeine, aber sehr anregende Themen finden sich in den letzten Kapiteln, die überaus aktuell sind: Kritik am Kolonialismus, Antikolonialismus, Indigenität, Genderrollen in verschiedenen Kulturen und Umweltschutz.

Eine sehr anregende, gut geschriebene und bestens – nicht zuletzt bei den Bergen, die auf den Reisen besucht wurden – recherchierte Publikation. Das Buch kann nicht nur für Bergsteiger und Naturburschen, sondern auch für Intellektuelle empfohlen werden.

Karl Vöclka (Wien)

Lisa Hecht/Hendrik Ziegler (Hg.): Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit? (= Studien zur Kunst 50), Wien/Köln: Böhlau 2023, 320 Seiten, ISBN: 978-3-412-52766-2

Die Beiträge des besprochenen Werks gehen auf die im März 2021 am Kunstgeschichtlichen Institut der Philipps-Universität Marburg gehaltene Online-Tagung *Queerness in der Kunst der Frühen Neuzeit?* zurück. Diese nun als Nicht-Kunsthistorikerin zu besprechen, mag auf den ersten Blick anmaßend erscheinen. Allerdings war die Rezensentin neugierig auf den methodischen Zugang sowie die konzeptionelle Unterfütterung und auch die historische Einordnung des Queerness-Begriffs. So wie fachfremde Lektüre den Blick auf den eigenen Forschungsgegenstand schärfen kann, kann fachfremde Kritik – in diesem Fall vom Standpunkt der Geschichtswissenschaft aus – vielleicht ebenso produktiv wirken.

Lisa Hecht und Hendrik Ziegler, die den Band herausgegeben haben, machen mit dem Fragezeichen im Titel des Bandes sowie in der überaus reflektierten Einleitung deutlich, dass es sich um einen Versuch handelt, „den Anwendungsbereich der Queer Theory auf weitere (Bild)gattungen [!], Bildthemen, Kunstregionen und Schulen auszuweiten“ (S. 23). Dabei wird *queer* einerseits als Analysekategorie, andererseits als Methode sowie als Eigenschaft von Auftraggeberinnen und Auftraggebern oder gattungsspezifischen Stil- und Gestaltungsmerkmalen verstanden. Klar adressiert wird die Problematik der Verwendung von Begriffen, die heute kritisch betrachtet werden, aber auch von modernen Begriffen, die bei einer Rückprojektion auf die Vergangenheit zu Anachronismen führen können. Vor dem Hintergrund eines Forschungsdiskurses, der sich in der Ausformung befindet und sich vor allem durch Unschärfe und Unsicherheit auszeichnet, ist ein Buchprojekt wie das vorliegende ein mutiges Vorhaben. Deswegen vorweg: Auch wenn die Rezensentin nicht uneingeschränkt den Aussagen aller Beitragenden zustimmen kann und ihr sich der Erkenntniswert der – der Sektion *Methode* zugeordneten – Beiträge von Anne Söll und Barbara Paul konkret für die Frühneuzeitforschung

nicht erschließt, ist der Band gelungen. Wissenschaft lebt vom Austausch und davon, Perspektiven zu wechseln. Die Beiträge bieten originelle Herangehensweisen und Analysen, die zum Nachdenken anregen.

Eingeteilt sind die der Einleitung folgenden 18 Beiträge in fünf Sektionen: 1) *Methode*, 2) *Liebe*, 3) *Religion*, 4) *Körper und Form* sowie 5) *Kleidung und Identität*. In ihrem Beitrag *Some faggy gestures* bespricht Anne Söll am Beispiel der ebenso benannten Zusammenstellung frühneuzeitlicher Männerporträts des dänischen Künstlers Henrik Olesen das *queering*, i.e. das „Gegen-den-Strich-lesen“, frühneuzeitlicher (Bild-)Quellen. Die daraus gewonnene Erkenntnis, dass für die „Darstellung meist adeliger Männlichkeiten unterschiedliche historische Körpercodes gegolten haben, die wir heute mit Weiblichkeit, Effemination und eben mit der abwertenden Bezeichnung des ‚fag‘ (‚Tunte‘) assoziieren“ (S. 33), sagt vermutlich mehr über das Geschlechterverständnis der Gegenwart als über das der Frühen Neuzeit aus. Barbara Paul zeigt anhand der Installation *Ahnen* (2014) von Ins A Kromminga auf, wie *queering* in der Kunstwissenschaft funktioniert. Sehr wertvoll ist Pauls forschungsgeschichtlicher Überblick dazu (S. 38–42). Die Analyse der genannten Installation macht zwar zahlreiche historische Bezüge innerhalb des Werks aus, etwa in Form von Abbildungen, die frühneuzeitlichen Kompendien wie der *Monstrorum historia* (1642) des Gelehrten Ulisse Aldrovandi entnommen wurden, allerdings liegt auch hier der Erkenntniswert im gegenwärtigen Verständnis von und Umgang mit dem Thema „Inter*geschlechtlichkeit“ (S. 55). Kerstin Brandes plädiert in ihrem sehr kurzen (S. 59–64), aber prägnanten Beitrag *Queering Kunst/Geschichte* dafür, queer nicht als Identitätskategorie zu verstehen, sondern als Bezeichnung von Praktiken und „verändernden Eingriffen ins Normalitätsregime“ (S. 60). Nach Brandes ist nicht der Untersuchungsgegenstand *queer*, sondern die Vorgehensweise der Forschung.

Die Sektion *Liebe* eröffnet der Beitrag *Wie queer war die Renaissance?* von Elisabeth Friedl. Sie blickt auf unterschiedliche Modelle von Ge-

schlechtlichkeit und Geschlechterverhältnissen in vergangenen Epochen und hebt zurecht die Andersartigkeit antiker Vorstellungen hervor (S. 68). Dieser Text macht die historische Bedingtheit von Geschlechtervorstellungen deutlich und kann als Aufruf verstanden werden, „frühere Gesellschaftsformen wieder sichtbar zu machen“ (S. 71).

Peter Bell arbeitet in seinem Aufsatz über den ferraresischen Fürsten Borso d'Este (1413–1471) das *queere Self-fashioning* des Fürsten anhand der Bildausstattung des Salone dei Mesi des Palazzo Schifanoia heraus und ordnet diese als „moderne Form sexueller Selbstbestimmung [...] inklusive eines leicht chiffrierten Coming-Outs“ (S. 92) ein. Inwieweit die Analyse von der Anwendung der gegenwärtigen Kategorien *queer* und *straight* auf die Frühe Neuzeit profitiert, sei dahingestellt.

Marianne Koos widmet ihren überzeugend argumentierten Beitrag *L(Qu)eerstellen* dem Porträt eines jungen Mannes als hl. Sebastian (1525/30) von Bernardino Luisi – ein Gemälde, das weder eindeutig ein sakrales, noch ein profanes Sujet wiedergibt. Die Ambiguität des Werkes macht es für das übergeordnete Thema des Bandes besonders spannend. Koos äußert abschließend noch wichtige Gedanken zu Homosexualität in der Frühen Neuzeit, die als Praktik und – anders als heute – nicht als Identität zu verstehen sei (S. 114) und die zudem die männliche Hegemonialität nicht infrage stellte, sondern diese sogar gesellschaftlich etablierte (S. 115).

Die Sektion *Religion* eröffnet der Beitrag von Hendrik Ziegler. Anhand von sechs Bildbeispielen versucht er zu zeigen, dass visuelle Repräsentationen sexueller Devianz im christlichen Verständnis als Ausweis des Göttlichen verstanden werden können. Den Beginn macht das ikonische Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, das die Schöpfung nicht als zweigeschlechtlichen Zeugungsakt, sondern in Betonung der „autopoietischen Kraft Gottes“ (S. 121) darstellt. Raffael, der „Maria als Braut ihres eigenen Sohnes“ (S. 122) malte, oder die Übernahme antiker Bildtypen, etwa der *Kauernden Aphrodite*, sind ikonografisch nachvollziehbar ausgeführt. Inwieweit eine Deu-

tung dieser Bilder als Devianz einer binären Geschlechterordnung, die wir doch maßgeblich dem 19. Jahrhundert zu verdanken haben, einen Erkenntnisgewinn für das Verständnis der Frühen Neuzeit mit sich bringt, bleibt zu hinterfragen.

Doris Guth greift das (vorhersehbare) Thema der Ikonografie der hl. Wilgefortis (auch: hl. Kümmeris) auf und zeigt damit ein weiteres Beispiel von Geschlechterfluidität im religiösen Kontext. Guth deutet die Darstellung der heiratsunwilligen Jungfrau als „durch die Kraft Gottes herbeigeführt[e] Geschlechtertransformation“ (S. 143), was angesichts der von Gemeinplätzen geprägten Gattung der Heiligenviten allerdings nicht als individuelle Leidensgeschichte einer Person mit Geschlechtsdysphorie verstanden werden sollte. Nicht das weibliche Geschlecht sorgte in der Erzählung bei Wilgefortis für Unbehagen, sondern die drohende Hochzeit (eine Geschichte, wie sie in der *Legenda Aurea* beispielsweise auch bei den heiligen Kammereunuchen Nereus und Achilles nachzulesen ist, die ihre Herrin Domitilla vor potenziellen Misshandlungen und Beschimpfungen durch einen künftigen Ehemann warnen und zum Missfallen ihres Verlobten von den Vorteilen der Jungfräulichkeit überzeugen). Insofern ist zu hinterfragen, inwieweit die hl. Wilgefortis als „Offenheit für Trans- und Intergeschlechtlichkeit“ (S. 135) zu interpretieren ist.

Die Sektion *Körper und Form* eröffnet Maurice Saß mit einem knappen Beitrag (S. 148–151) zu Gegenbeispielen prävalenter Körperbilder im Werk Michelangelos. Hybride Wesen, die sowohl weibliche wie auch männliche Körpermerkmale aufweisen verfolgt anschließend Martin Pozsgai in der europäischen Groteske, einer Ornamentform, die auf die um 1500 wiederentdeckte antike Wandmalerei rekurriert.

Der materialreiche Beitrag von Justus Lange hat Porträts bärtiger Frauen in der Frühen Neuzeit zum Thema, die vor allem im höfischen Kontext überliefert sind. Seine Analyse macht deutlich, dass trotz Bartes den Frauen weder ihr biologisches, noch ihr soziales Geschlecht abgesprochen worden sei: „Sie erfüllten die ihnen zugewiesenen sozialen Rollen als Ehefrau, Mutter

und sogar als Hofdame – lediglich mit einem sonst bei Männern üblichen stärkeren Bartwuchs“ (S. 181).

Lisa Hecht widmet sich in ihrem schlüssig argumentierten Beitrag nicht-normativen Körpern am Beispiel von Porträts von „Hofzwergen“. Sie zeigt, dass „das Monströse oder Wunderbare in die visuelle Kultur der Frühen Neuzeit integriert“ (S. 201) war. Der Status als Außenseiter, der Personen mit nicht-normativem Aussehen für die Vormoderne zugeschrieben werde, müsse daher möglicherweise hinterfragt werden.

Mit einem sehr knappen Beitrag (S. 207–212) von Meinrad von Engelberg ist auch die Architekturgeschichte im Band vertreten. Der Autor erschließt Lustschlösser als weibliche Freiräume und versteht *queer* sehr allgemein als Konventionsbruch. Durch einen solchen Konventionsbruch in der Gestaltung eines Bauwerks könne die Eigenwilligkeit des Auftraggebenden demonstrativ ausgedrückt werden.

Von Catarina Zimmermann-Homeyer stammt der erste Beitrag der Sektion *Kleidung und Identität*. Mit einer Analyse des *Eunuchus* des Terenz in der Buchillustration um 1500. Die Darstellung eines Eunuchen scheint Buchproduzenten der Zeit vor Probleme gestellt zu haben, weswegen sie sich anderer Bildchiffren – etwa Narren oder Mönchen – bedienten. Mit Kleidung kommt auch die Praktik des Verkleidens ins Spiel. Cornelia Logemann bespricht in ihrem Aufsatz die französische Festkultur des 16. Jahrhunderts, in der es nicht unüblich war, dass weiblich assoziierte Personifikationen von männlichen Schauspielern dargestellt wurden. Sie erinnert etwa an die Auftritte des späteren Französischen Königs Henri II. in seiner Zeit als Dauphin bei Karnevalsfeiern als Diana, Göttin der Jagd (S. 248). Thematisch passend schließt der Beitrag Margit Kopps an, die sich den geschlechtsübergreifenden Rollenporträts der Esterházy-Dynastie widmet, konkret der Darstellung Graf Paul Esterházy als alttestamentarische Heroine Judith. Die Verkörperung von Frauenrollen durch Knaben – man denke nur an das Jesuitentheater – wurde in der Frühen Neuzeit wohl nicht als anstößig empfunden. Mit der Deutung intermedialer Bezüge wird auch die

Aufladung der Judith-Ikonografie in Bezug auf die Verteidigung Ungarns gegen die Osmanen deutlich. Kopp beschließt ihren Beitrag mit der Feststellung, „dass in der Porträtkunst der Frühen Neuzeit offenbar eine Selbstverständlichkeit [...] an Travestie und geschlechtlicher Ambiguität bestand, zu deren genauer Erfassung und Beschreibung uns noch die rechten Beobachtungsbegriffe fehlen“ (S. 280).

Ekaterini Kepetzis untersucht die in der visuellen Kultur des 18. Jahrhunderts verhandelten Normierungsprozesse am Beispiel der Transformation „von einer höfisch geprägten zu einer von bürgerlichen Werten bestimmten Gesellschaft“ (S. 285) mittels eines Close Readings der Bildsatire *Taste in High Life* von William Hogarth. Die Autorin identifiziert das Werk als „signifikante Wegmarke in der Visualisierung von Männlichkeit“, nämlich indem eine „Verengung der von der höfischen Kultur gespeisten Möglichkeit pluraler maskuliner Rollen zu einer auf ein bürgerlich geprägtes Ideal hin zugespitzten Heteronormativität“ (S. 293) stattfindet.

Den Abschluss des Bandes bildet ein wohl als experimentell zu bezeichnender Beitrag von Lisa Hecht über eine Kompositdarstellung – auf einer Seite mit weiblichen Attributen, auf der anderen mit männlichen – des Charles d'Eon de Beaumont (1728–1780). Die Autorin bringt dieses Porträt mit gegenwärtigen Visualisierungsformen von Transidentitäten, etwa genderneutralen Piktogrammen, in Zusammenhang und deutet es dementsprechend als Ausdruck einer ungewissen Geschlechtsidentität. Wenn die Autorin über ihre untersuchte Person spricht, wendet sie zudem geschlechtsneutrale Pronomen nach dem NoNa-System von Noah Frank und Jona Moro an.

Dass die Frage nach *Queerness* in der Kunst der Frühen Neuzeit gestellt wird, ist angesichts der gesellschaftspolitischen Entwicklungen ein nachvollziehbarer und notwendiger Schritt. Sprachliche Differenzierung ermöglicht die Darstellung verschiedener Geschlechtsidentitäten und Selbstbezeichnungen – damit einher geht ein ebenso dynamischer wie emotionaler Aushandlungsprozess, der die Kategorien biologisches, soziales und gefühltes Geschlecht umfasst. Sich

den Debatten vor dem Hintergrund einer (kunst-)historischen Einordnung zu nähern, kann (und wird) zum Verständnis der Fragen der eigenen Zeit beitragen.

Sabine Miesgang (Wien/Krems)

Tobias Schenk: Actum et iudicium als analytisches Problem der Justizforschung. Interdisziplinäre Perspektiven auf kollegiale Entscheidungskulturen am Beispiel des kaiserlichen Reichshofrats. (= Gesellschaft für Reichskammergerichtsforschung 51), Wetzlar 2022, 165 Seiten, ISBN 3-935279-59-8.

Massenhafte Quellenüberlieferung schützt vor analytischen Missverständnissen nicht – was sowohl für die erschließende Verzeichnung von Gerichtsakten als auch deren Erforschung gilt.

Hinter dem gute 120 Seiten umfassenden¹ Bändchen aus der einschlägigen, aber vergleichsweise wenig renommierten Reihe der Gesellschaft für Reichskammergerichtsforschung verbirgt sich ein größerer Wurf, welcher idealiter die Reichsgerichtsforschung (= RGF), zumindest aber die Reichshofratsaktenerschließung und -forschung auf den geschichtswissenschaftlich-analytischen *State of the Art* bringen möchte: Vertraut und fremd zugleich sind sie, die titelgebenden Begriffe *Actum* und *Judicium* – schnell sind die Gedanken bei der aktuellen Entscheidungsforschung, erst danach bei Aktenkunde (*quod erat demonstrandum*). Deren Quellenkritik greift, wie der Autor überzeugend darlegt, noch immer häufig zu kurz, da die Akten des kaiserlichen Reichshofrats (= RHR) im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation als Quellenbestand und -gattung² noch immer zu wenig erforscht sind. Dies zu ändern, war das Movens von Tobias Schenk, Experte für den RHR und Mitarbeiter im noch kurze Zeit laufenden RHRsakten-Erschließungsprojekt.³ Bei seiner Monographie handelt es sich um die erweiterte Fassung eines 2021 in Wetzlar gehaltenen Vortrags, in welchem

der Autor sich, der aktuellen Entwicklung⁴ folgend, für eine „sozio-logisch informierte“ (S. 9) Geschichtswissenschaft im lohnenden interdisziplinären Verbund mit Gesellschafts- und Rechtswissenschaft aussprach. In vier, in den Hauptteilen grob dem RHRsprozess folgenden Abschnitten möchte er dabei nichts Geringeres anstoßen als die Anbindung der RHRsforschung an die aktuelle Geschichtswissenschaft.

Die Einleitung benennt eine Forschungslücke rund um die für jede Justizforschung zentralen richterlichen Entscheidungsprozesse der Frühen Neuzeit – eine Chance für die RGF, die sich ohnedies im Umbruch befinde. Letzterer resultiere laut dem Fachmann nicht aus einem Quellenproblem – das RHRsarchiv enthält unter anderem ca. 70.000 Akten –, sondern aus einem Vermittlungsproblem. Die RGF habe bisher den Anschluss an aktuelle geschichtswissenschaftliche Strömungen verpasst. Anknüpfungspunkte und -möglichkeiten, welche die Geschichtswissenschaft nach dem *Cultural Turn* böte und mit denen methodologisch blinde Flecken beseitigt werden könnten, werden in beeindruckender Zahl benannt: kulturell bedingte Ambiguitätstoleranz und Normkonkurrenzen, Decision-making und Procedural Studies, quellengestützte Dekonstruktion großer (linearer Fortschritts-)Erzählungen, Formalität/Informalität in Organisationen,⁵ Praxeologie, ethnologische Verfremdung etc. Dies führt Schenk zur zentralen Frage, ob denn am RHR aktenmäßig entschieden wurde, d. h. ob es überhaupt einen kognitiv-rationalen Zusammenhang zwischen den überlieferten Akten und den getroffenen Entscheidungen gibt. Denn sowohl die strategisch argumentierenden Parteien als auch der RHR verschriftlichten nur einen überformten Teil des Geschehenen (der Akt ist nicht der Fall!) – wer schon einmal rhrliche Verfahrensakten mit Resolutionsprotokollen verglichen hat, kann das bestätigen. Trotz offizieller Schriftlichkeitsmaxime (der häufig zitierte Satz „Quod non est in actis, non est in mundo“) war Mündlichkeit am RHR das Leitmedium, weshalb die Arbeit mit den Akten deren Rekontextualisierung bedürfe. Entscheidungsher- und -darstellung divergierten voneinander. Richterliche

Praxis könne und solle daher nicht „positivistisch“ (S. 16 u. ö.) als strikte und transparent überlieferte Anwendung rechtlicher Normen betrachtet werden. Organisationssoziologisch grundiert lasse sich jedoch nach dem Zusammenspiel von Formalität und Informalität, Norm und Praxis fragen.

Im zweiten Abschnitt wird die Sachverhaltskonstruktion als Basis späterer Entscheidungen behandelt. Waren schon die strategisch-rhetorischen Schilderungen in den ersten Aktenstücken fragwürdig, so unternahmen die zuständigen Referenten⁶ noch eine weitere Komplexitätsreduktion, um die Causa vor das Kollegium zu bringen. Ja, selbst wenn eine Partei gegen eine andere klagte, referierte nur eine Person beide Positionen, von einer unmittelbaren Parteienanschauung keine Spur. Die im 19. Jahrhundert *ex post* gescholtene „Referentenwirtschaft“ des RHRs wie auch die informell unterlaufene Schriftlichkeitsmaxime und daneben das aufklärerische Ideal eines als unwillkürlich angesehenen mündlichen Verfahrens (das in den folgenden Jahrhunderten sukzessive wieder durch vermehrte Schriftlichkeit konterkariert wurde) entlarvt Schenk als soziale „Schaufassaden“ (S. 36 u. ö.), eine organisationssoziologisch betrachtet notwendige Funktion. Die eingestreuten, in Ansätzen diskurgeschichtlichen Seitenblicke auf die Neubewertung des RHRs um 1800 braucht es genau deshalb: Um historische Ideale von der Praxis unterscheiden zu können. Auch informelle Mündlichkeit in der Sollizitatur (Parteien wandten sich an die Räte, um ihre Prozesse voranzubringen) habe die Forschung bisher weitgehend übersehen. Gabentausch und Geldzahlungen, also Korruption, waren zwar offiziell verboten, aber Gang und Gäbe; dazu kamen von den Akten ebenso verschwiegene Informationsflüsse hin zu den Referenten. „Formell-mittelbare Schriftlichkeit“ und die „informell-mittelbare Mündlichkeit“ können daher als mediale Kennzeichen des frühneuzeitlichen Reichsprozesses gelten. Nicht (nur) die Akten, sondern vor allem die dahinterliegenden Kommunikationsbeziehungen und gruppendynamischen Prozesse sollen folglich kritisch betrachtet werden.

Der dritte Teil nimmt seinen Ausgang von Schenks aktuellem, hier exemplarisch genutztem Spezialgebiet, den *Vota ad Imperatorem*,⁷ und der Frage nach dem Wie der Beratungs- und Abstimmungsprozesse am RHR. Gezeigt wird, dass RHRs akten nicht einmal den Entscheidungsprozess vollkommen abbilden, es fehlen Verlaufsprotokolle und *Rationes dicendi*. Das Posteingangsbuch wiederum verzeichnet nur vom RHRspräsidenten Genehmigtes, lässt also nur bedingt Rückschlüsse auf die Justiznutzung durch die Untertanen zu. RHRliche Vota, welche in bestimmten Fällen die Entscheidung dem Reichsoberhaupt selbst überließen, änderten nichts an der „organisierten Heuchelei“ (S. 38 u. ö.) einer „Konsensfassade“ (S. 98), sondern dienten im Gegenteil der Beeinflussung des Ergebnisses nach geschehenem Referat. Sie schufen Zeit für politische Verhandlungen und formalisierten so das Informelle. Selbst bei Dissens im RHR wurde dem Kaiser häufig nur ein Entscheidungsvorschlag unterbreitet. Ebenso nützten die Deputationen, die wiederum anstelle und im Namen des Kaisers und mitunter nach Absprachen mit dem in die höfischen Strukturen eingebundenen RHR über die Vota-Gegenstände entschieden, eher der Entscheidungsdar- als ihrer -herstellung.

Zentrale Perspektiven einer dergestalt „erneuerten RGF“ (S. 116) seien eine bessere Zusammenarbeit von Forschung und Erschließung, wie sie der Autor in Personalunion repräsentiert. Das ist so selbstkritisch wie konstruktiv und daher zu bewundern. Die RHRsbestände würden sich dazu, als geschlossen überliefertes Schriftgut für einen Zeitraum von mehreren Jahrhunderten, hervorragend eignen. Konkret werden daher als neue Grundlage einer, aufgrund ihres komprimierten Inhalts und knapperen Umfangs, ebenso benutzerfreundlicheren wie ökonomischeren Erschließung die internen Protokolle des RHRs empfohlen, serielle Quellen mit hohem sekundären Informationswert hinsichtlich Parteien respektive Personen und ihren internationalen Verbindungen, Geschäftsverteilung, in Sitzungen anwesenden RHRräten, Referenten und Referaten – das würde der Rezensent als Benützer der bisherigen Aktenerschließung begrüßen – und es

werden eine spezifische Aktenkunde und eine Kooperation mit den Digitalen Geisteswissenschaften als Desiderate genannt.

Es ist die Masse an Akten und Studien, die der Autor zum Erkenntnisgewinn nutzen kann. Gerade deshalb lässt sich das „Heft“ als analytisches Hilfsmittel bzw. Werkzeug für einzelne Mikrostudien verstehen. Die quellengesättigte Monographie zu RHRsakten (zu ergänzen wäre: -protokollen) und -entscheidungen liest sich auffallend flüssig, folgt dabei jedoch der guten wissenschaftlichen Praxis, etwa indem durchgehend präzise zitiert wird. Viel bemerkenswerter ist Schenks interdisziplinäre wie auch epochenübergreifende Perspektive und seine Kunst, die Aktualität, Überzeitlichkeit wie auch die historischen Besonderheiten des Themas zu vermitteln. Kritisieren möchte der Rezensent nur, dass Schenk, dessen Ausführungen primär auf seiner Kenntnis der stark angewachsenen Quellenbestände (Akten; Exhibiten-, Referenten-, Resolutionsprotokolle) des 17. und 18. Jahrhunderts beruhen, bedauerlicherweise die etwas andersartige Überlieferungssituation der Protokolle für das 16. Jahrhundert als Phase, in der sich der RHR formierte und etablierte, weitgehend verschweigt – was der vorgeschlagenen Erschließung der seit 1544 vorliegenden Resolutionsprotokolle als ältester und zentraler Protokollgattung oder der Protokolle der späteren Jahrhunderte allerdings nicht entgegensteht –, und dass er kaum auf die nach heutigem Verständnis nicht der, übrigens als Begriff nicht definierten, Justiz zuzuordnenden Funktionen des RHRs eingeht. Nichts desto trotz: „Actum et iudicium“ ist dazu in der Lage, die RHRsaktererschließung und -forschung auf ein neues Niveau zu heben und zukunftstauglich zu machen.

Florian Zeilinger (Graz)

Anmerkungen:

- 1 122 Seiten Darstellungsteil exkl. Anmerkungen, 153 Seiten inkl. Anmerkungen.
- 2 Cornelia VISMANN: Akten: Medientechnik und Recht, 3. Aufl., Frankfurt am Main 2011. Für das Reichskammergericht: Peter OESTMANN/Wilfried

REININGHAUS (Hg.): Die Akten des Reichskammergerichts. Schlüssel zur vormodernen Geschichte (= Veröffentlichungen des Landesarchivs Nordrhein-Westfalen 44), Düsseldorf 2012.

- 3 Erschließung der Akten des Kaiserlichen Reichshofrats, <https://adw-goe.de/forschung/forschungsprojekte-akademienprogramm/erschliessung-der-akten-des-kaiserlichen-reichshofrats/mehr-zu-dem-projekt/> (16.8.2023).
- 4 Z. B. Hannah SCHMIDT-OTT: Methodenfragen sind Identitätsfragen. Bericht von der Gründungstagung des Arbeitskreises Historische Soziologie in der DGS-Sektion Kulturosoziologie am 21. und 22. April 2022 in Bielefeld, in: HAMBURGER INSTITUT FÜR SOZIALFORSCHUNG (Hg.): Soziopolis, 2.5.2022, <https://www.sozio.polis.de/methodenfragen-sind-identitaetsfragen.html> (31.5.2023).
- 5 Zuletzt, auch weitere Gedanken des Buches vorwegnehmend, in Tobias SCHENK: Isomorphie und entgrenzte Informalität in der frühneuzeitlichen Reichsjustiz. Der Reichshofrat im Interaktionssystem des Kaiserhofes. In: Frühneuzeit-Info 33 (2022), S. 89–116.
- 6 Dazu auch Tobias SCHENK: Vom dominus referens zum Berichterstatter. In: Anette BAUMANN (Hg.): Juristen als Experten? Eine Untersuchung zu Wissensbeständen und Diskursen der Juristen im 16. und 17. Jahrhundert (= bibliothek altes Reich 40), Berlin/Boston 2023, S. 15–101.
- 7 Tobias SCHENK: Die *Vota ad Imperatorem* des kaiserlichen Reichshofrats. Zur Verfahrensautonomie an einem herrschernahen Höchstgericht der Frühen Neuzeit, in: Anja AMEND-TRAUT/Ignacio CZEGUHN/Peter OESTMANN (Hg.): Urteiler, Richter, Spruchkörper. Entscheidungsfindung und Entscheidungsmechanismen in der Europäischen Rechtskultur (= Quellen und Forschungen zur höchsten Gerichtsbarkeit im Alten Reich 75), Wien/Köln/Weimar 2022, S. 239–348.