

Idole und Ideale der Kunst in der Frühen Neuzeit

oder: Macht und Relativität der Phantasie

Ulrich Pfisterer

Es werde Gott ...

„Einst war ich nur ein Stumpf vom Feigenbaum, Holz ohne Nutzen. / Da der Meister in Zweifel, ob eine Bank oder ein Priapus draus zu machen sei, / Entschied er sich für den Gott. Darum bin ich ein Gott [...]“.

Jedes Götterbild verdankt seine Gestalt menschlicher Phantasie und Kunstfertigkeit. Horaz hat diesen Gedanken in seiner Satire 1, 8 besonders wirkmächtig formuliert: Es ist die Entscheidung des Schnitzers, ob aus dem einen Holzklötz ein schlichter Gebrauchsgegenstand wie ein Tisch oder aber ein Objekt kultischer Verehrung wird. Auch bei anderen antiken Autoren wie Cicero, Lukrez und – ebenfalls besonders intensiv rezipiert – dem vermeintlichen Hermes Trismegistus finden sich ähnliche Äußerungen.¹ Noch über Horaz hinaus geht dabei etwa Xenophanes, indem er die Anthropozentrik der menschlichen Phantasie-Produktion im Hinblick auf das Göttliche offen legt: „Wenn auch Kühe und Pferde oder Löwen Hände hätten und mit diesen ihren Händen zeichnen oder insgesamt das tun könnten, was Menschen mit ihren Händen tun können, dann würden Pferde ihre Götter in Pferdegestalt darstellen und die Kühe die ihren in Kuhgestalt [...]“.²

Das Christentum, das seine zunächst ablehnende Haltung gegenüber Bildwerken im Laufe der ersten nachchristlichen Jahrhunderte weithin aufgegeben hatte, reagierte auf diese Vorstellungen mit einer zweigleisigen Legitimierungs-Strategie: Zum einen sollten zahlreiche Berichte und Wunder von angeblich ‚wahren Abbildern‘ deren historische oder noch besser direkt durch Gott bezeugte Authentizität sicherstellen (notfalls ließ sich auch einfach auf Alter und lange Verehrungstradition verweisen). Zum anderen wurden verschiedene Grade der Verehrung von Bildwerken unterschieden, wobei – zumindest in der Theorie – diese nie direkt dem materiellen Objekt, sondern immer den repräsentierten Prototypen galt.

Allerdings bemühten auch die christlichen Theologen die Götter(bilder) erschaffende menschliche Phantasie, freilich nur, um die Kultbilder anderer Religionen diffamieren zu können. So begründete etwa Origines in seinem Kommentar zum zweiten Gebot (2 Moses 20, 4) die Unterscheidung, wonach es zum einen fälschlich angebetete „Abbilder“ real existierender Dinge (also etwa das Goldene Kalb) gebe, zum anderen – und noch eine Stufe schlimmer – „Götzen“, bei denen es sich um rein fiktive Hervorbringungen fehlgeleiteter Phantasien (durch den Teufel bzw. magische Praktiken) handelte, also etwa Mischwesen aus tierischen und menschlichen Körperteilen.³ Die Etymologie von *idolum* leitete das Mittelalter daher einerseits von *dolus* (Täuschung/Betrug) ab – oder aber, fälschlich, gleichwohl nicht minder häufig, von *dolor*, vom Schmerz über den Verlust einer Person, der durch das Erschaffen eines künstlichen Abbildes gelindert werden sollte, wobei dieses Bildwerk dann im Laufe der Zeit vergöttlicht worden sei.⁴

Die Humanisten seit dem 14. Jahrhundert diskutierten Mythographie intensiv im Spannungsfeld von dichterischer Fiktion und verhüllter Wahrheit oder Offenbarung.⁵ Im Zusammenhang mit den Glaubenskämpfen des 16. Jahrhunderts scheint der Aspekt der Phantasie dann explizit auf christliche Bildwerke übertragen worden zu sein: Dem altgläubigen Bildeinsatz konnte nun in unterschiedlicher Radikalität Idolatrie vorgeworfen werden, wobei manchmal das ‚Von-Menschen-Gemacht-Sein‘ der Bilder überhaupt, manchmal speziell die von religiösen Belangen ablenkende, ‚übertriebene Künstlichkeit‘, die mehr dem Ruhm des Künstlers als der Ehre Gottes diene, kritisiert wurden. Für Calvin etwa waren alle Bildwerke aufgrund ihrer Materialität und der durch sie notwendig affizierten Sinne „idola“.⁶ Und Luther, der mit seiner Bibelübersetzung 1534 den Begriff des ‚Götzen‘ im deutschsprachigen Raum populär machte, defi-

nierte diesen als trügerisches Phantasiegebilde, als all dasjenige, „woran der Mensch sein Herz hängt“.⁷ Francis Bacon wird um 1600 dann vier auf unser Denken insgesamt bezogene Formen täuschender „idola“ unterscheiden.⁸ Auch das Horaz-Zitat konnte bei diesen Bilderdiskussionen wieder zum Einsatz kommen.⁹

Dass Gottesbilder Spiegel menschlicher Phantasien seien und vor allem auch, dass die überzeugende Verbildlichung durch einen Künstler entscheidend zu deren Erfolg beitragen könne, wurde spätestens mit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts weithin diskutiert. Eine brillante Entfaltung des Gedankens findet sich in Jean de la Fontaines Fabel vom Bildhauer und einer Statue des Jupiter (1668) – wo diese Chimären der Phantasie als besonders typisch für das Heidentum gelten: „Ein Marmorblock war so schön / Dass ein Bildhauer ihn kaufte. / Was wird, fragt er, mein Meißel daraus machen? Wird er Gott, Tisch oder Waschschüssel? / Er werde Gott. [...]“.¹⁰ Im Kontext von Kunstdliteratur im engeren Sinne steigerte Charles Perrault die Idee nochmals in seiner *Parallèle des anciens et des modernes* (1688): Die antiken Künstler der besten Götterbilder seien in der Folge aus Ehrerbietung über ihre Leistung selbst gottgleich verehrt worden.¹¹ Das euhemeristische Erklärungsmodell, wonach große Menschen nach ihrem Tod vergöttlicht worden seien, wurde so auf den Kult um ‚göttliche Künstler‘ übertragen.¹²

Schließlich verweist der Abgesang auf die Idolatrie aus dem Jahr 1757 in nochmals neuer Wendung auf die Macht der Phantasie und zitiert dabei Horaz. Voltaire verfasste den Eintrag zu „Idole, Idolâtre, Idolâtrie“ für den achten Band der *Encyclopédie*.¹³ Er bietet eine kurze Geschichte des Idolatrie-Gedankens, um auf dieser Basis zu argumentieren, dass keine einzige Glaubensrichtung von sich selbst behaupten würde, ihre Anhänger seien Götzendiener und Idol-Verehrer. Nicht nur die Götterbilder sind demnach der Phantasie entsprungen. Auch der Idolatrie-Vorwurf selbst basiert für Voltaire allein auf der unverständigen und abwertenden Projektion eigener, begrenzter Vorstellungen und Normen auf andere Religionen; eine kritische Einsicht, die sowohl für die inner-europäischen Glaubensstreitigkeiten wie für den Blick auf außer-europäische

Religionen Geltung beanspruchen konnte. In letzter Konsequenz folgert aus dem Eintrag, dass alle materiellen Gottesbilder sich als gleichwertige Manifestationen verschiedener menschlicher Phantasien verstehen lassen.

Schrecken und Schönheit der Götzenbilder

Welche Rolle spielten in diesem Prozess nun die außereuropäischen Götterbilder, die im Laufe des 16. Jahrhunderts zunehmend durch Reisen bekannt wurden oder in den Sammlungen und auf Abbildungen zu betrachten waren? Gezeigt werden soll, dass diese Objekte und Bilder nicht nur in theologischen, historischen und ethnographischen Kontexten und Kategorien verstanden wurden. Vielmehr lassen sich zumindest einige Indizien dafür finden, dass die wachsende Einsicht in die Relativität der menschlichen Phantasien und Bildproduktion gerade angesichts dieser fremden ‚Götzen‘ mit einer Einsicht in oder zumindest Ahnung von der Relativität und Vielfalt der menschlichen Wahrnehmung und ästhetischen Wertung insgesamt einher ging.¹⁴ Weitgehend akzeptiert waren dagegen zu diesem Zeitpunkt – sieht man von einer Phase der radikalen Idol-Zerstörung und des Ikonoklasmus während der Gegenreformation ab (Abb. 43)¹⁵ – die antik griechischen und römischen Götterstatuen, für die zumeist eine Trennung von verwerflichem, paganem Gehalt und rein formaler Betrachtung als überragende künstlerisch-ästhetische Vorbilder postuliert wurde. Allerdings kamen auch bei der Erforschung der europäischen Antike zunehmend andere Kulturen, wie die Etrusker, die Gallier oder Germanen ins Blickfeld. Deren teils sehr einfache oder formal anders gestaltete Götterbilder traten nun ebenfalls neben die ideal-schönen antiken Statuen und erzeugten eine auffallende ästhetische Spannung.

Die Götzenbilder veränderten die Seh- und Darstellungsgewohnheiten zunächst auf einer ‚dokumentarischen Ebene‘. Sie waren so fremdartig und scheinen sich eingeübten Beschreibungsmustern so weitgehend entzogen zu haben, dass für sie neuartige Modi der reproduktionsgraphischen Wiedergabe benutzt werden mussten: Von dreidimensionalen Objekten publizierte man nun Ansichten mehrerer Seiten – ein frühes Beispiel ist der „Zemes“ in Pignorias Anhang zu



Abb. 43

Jacopo Strada: Taufe und Idolzerstörung, lavierte Federzeichnung, um 1570 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 21/3 Han, fol. [6])

Cartaris mythologischem Handbuch von 1624.¹⁶ Bei Bildern bemühte man sich nun um stilistisch möglichst getreue ‚Faksimilie‘-Reproduktionen. In Samuel Purchas Reisebuch von 1625 sind so fast alle Seiten des Codex Mendoza (entstanden 1541/42; heute Bodleian Library, Oxford) zur aztekischen Religion, Kultur und Geschichte wiedergegeben. Athanasius Kircher in seiner *China illustrata* (1667; vgl. Kat.Nr. 15) und wohl in dessen Gefolge Olfert Dapper (1670; Kat. Nr. V.19) bemühten sich dann etwa, den Stil chinesischer Holzschnitte möglichst exakt kopieren zu lassen (Abb. 42).

Dies sagt zwar noch nichts über die ästhetische Wertschätzung der Objekte aus. Aber dem eingehenden dokumentarischen Interesse an deren Gestalt lassen sich bereits früh Aussagen zur Seite stellen, die explizit die Kunstfertigkeit der fremden Völker in Afrika, Asien und Amerika rühmen. Albrecht Dürers unspezifisches Lob der „ingenia“ dieser Künstler wird ergänzt durch Aussagen etwa von Duarte Pacheco Perei-

ra (1505–1508) und Valentim Ferandes (1506–1510) über afrikanische Schnitzer in Sierra Leone, die „die schönsten Elfenbein-Löffel“ herstellten und „sehr begabt [...] in der manuellen Herstellung [...] von Gegenständen aus Elfenbein“ seien.¹⁷ Die Kunstfertigkeit der nordamerikanischen Indigenen diente schon Bartolomé de las Casas als Argument für deren entwickeltes Menschentum; Theodor de Bry schwärmte dann 1590 in der Einleitung seiner *America*-Serie über die Tugend, Geistesschärfe und Geschicklichkeit in der Neuen Welt: „Dann wiewol sie Gottes vnd seines heyligen Worts keine Erkan[n]tnusz haben/ auch gar nichts studiert/ so vbertreffen sie dennoch vns in vielen stücken/ als in mässigkeit desz Lebens/ vnd scharpffsinnigkeit desz Verstandes/ daher sie wissen so hübsche vnd schöne Ding/ ohn einig eysern oder ander Instrument/ zu zurichten/ dasz es vns vngläublich zu seyn bedüncken würde/ wann es nicht die Engelländer selbst in ihren Reysen/ so sie in deren Landschafft gethan/ versucht hetten.“¹⁸ Bei

allen diesen Beispielen mag es vorrangig noch um kunsthandwerklich-technische Aspekte gehen – wie im übrigen auch bei den Erwähnungen südamerikanischer Federbilder, indischer Stickerien oder chinesischer Elfenbeinstatuetten, die zumeist europäische Vorlagen reproduzierten.¹⁹ Zumindest die „kunistreiche[n] Goldarbeiter“ in Peru produzierten aber offenbar trotz einfacher Werkzeuge ästhetisch herausragende Gegenstände und Bildwerke aus Gold und Silber, ja sie ahmten die gesamte Natur in Metall nach. Und dies alles „allein dem Gottesdienst zu ehren/ und ihre Tempel darmit zu zieren.“²⁰ De Brys Kupferstich zeigt eine Phantasie-Ansicht dieser Goldschmiede in ihrer Werkstatt – möglicherweise die erste Darstellung außereuropäischer Künstler in der Druckgraphik überhaupt – bei der Arbeit an den Idolen und Geschirren (Kat. Nr. V.1e). Wobei diese Positionen noch keinen Eingang in die Kunstliteratur im engeren Sinne fanden. Joachim von Sandrart etwa äußerte sich 1675 in einem Kapitel seiner *Teutschen Academie* zur chinesischen Malerei und Druckgraphik – wohl die erste eingehendere Besprechung außereuropäischer Malerei im Kontext einer ‚Enzyklopädie der Malerei‘ –, noch sehr zwiespältig: Die Chinesen seien zwar „ziemlich erfahren“ in Malerei und Skulptur, „[s]onderlich bedienen sie sich derselben in ihren Tempeln: alda sie viel Abgötter haben“, ihnen mangle aber Naturbeobachtung und Perspektivkenntnisse, die sich freilich angesichts des „ihnen beywohnenden auserlesnen Verstand[es]“ unter Anleitung europäischer Maler leicht verbessern ließen.²¹

Selbst negative Positionen und Äußerungen können letztlich als Indizien dafür verstanden werden, dass nun das Verhältnis von europäischer zu außereuropäischer Bildproduktion differenzierter wahrgenommen wurde. So war in der Gottorfischen Kunstkammer, deren illustrierten Katalog 1666 Adam Olearius publizierte, nebeneinander ein „Indianischer Pagode“ (Nr. 1, ein Buddha), „Horus“ (Nr. 2, Uschebti), „ein Ägyptischer Abgott voller Characteren“ in zwei Ansichten (Nr. 3,4 Osiris) sowie ein „Abgott der Nordländer“ zu sehen, dahinter aber eine Ikone des Hl. Nikolaus – „Muskowitisch Bild / S. Nicolai“ besagt die Erläuterung zur Tafel (Abb. 44).²² Aus der protestantischen Sicht des Schleswiger

Fürsten und des für die Sammlung zuständigen Kurators Olearius waren dies alles gleichermaßen Formen der Idolatrie, wobei das altgläubig-christliche Europa, für dessen Extremform offenbar die Orthodoxen Russlands standen, nun in einen Kontext mit den nordischen Rändern Europas, dem Außereuropäischen und der Antike rücken konnte. Dies war keine Ausnahme: Samuel van Hoogstraten verdammt in seinem Malertraktat von 1678 ähnlich die „Taschenspielertricks“ illusionistischer Malerei in ägyptischen Heiligtümern, wo die Götzen so platziert gewesen seien, dass die aufgehende Sonne ihre Kronen in Brand zu setzen schien – Verfahren, wie es sie laut Hoogstraten ähnlich immer noch in katholischen Kirchen in Fortsetzung dieser Abgötterei gebe.²³ Dagegen vertrat Nehemiah Grew in seinem nicht realisierten Katalog-Konzept für die Sammlung der Royal Society die Auffassung, europäische und außereuropäische (ethnologische) Objekte seien unter gemeinsamen Kategorien auszustellen.²⁴

Explizit die Relativität von Schönheitsvorstellungen wird seit dem späten 17. Jahrhundert ebenfalls häufiger thematisiert. So empfiehlt Gérard Audran 1683 in seinem populären Lehrbuch zu den idealen menschlichen Proportionen als Ausweg aus dem Streit der Künstler um unterschiedliche Schönheitsvorstellungen, die Antike zum Vorbild zu nehmen. Ort, Klima und Menschentyp hätten damals besonders wohlgestaltete Menschen hervorgebracht.²⁵ Wobei die überragende Schönheit antiker Götterstatuen auch daraus resultieren würde, dass die Künstler in sie ihre ganze Devotion gelegt hätten und ihr Bildschaffen zu einer Art Gottesdienst geworden sei, wodurch sich auch auf Seiten der Betrachter die Verehrung für die so produzierten, schönen Götter intensiviert hätte.

Diese Gedanken wurden schon früher zumindest angedeutet – so zu Beginn des 17. Jahrhunderts von Christoph Besold in *De natura populorum*: „Zudem ist die Natur der Völker so sehr verschieden und abweichend, daß sie nicht nach der Wohlgefälligkeit oder der Schönheit des Körpers zu urteilen gleichförmig erkannt werden können.“²⁶ Noch ausführlicher hatte bereits einige Jahrzehnte zuvor Montaigne die Vorlieben der Peruaner für große Ohren, der Mexikaner für



Abb. 44

„Seynd lauter Abgötter“ (Adam OLEARIUS: Gottorffische Kunst-Kammer, Schleswig 1674, Taf. 4)

schwarze Zähne oder die unterschiedlich favorisierten weiblichen Brustformen in Europa beschrieben, um angesichts dieser pluralen Vorstellungen und Geschmacksrichtungen – und im übrigen auch mit explizitem Verweis auf die eingangs zitierte Passage des Xenophanes zur Anthropozentrik der Gottesvorstellungen – auf die Relativität menschlicher Phantasien, Kategorien und eben auch Schönheitsideale hinzuweisen.²⁷ Als spektakulärer Einzelfall sei auch darauf hingewiesen, dass bereits im späten 13. Jahrhundert der Mönch und Naturphilosoph Witelmo die Vielzahl europäischer Körper- und Schönheitsideale benennt.²⁸

Komplementär zu dieser vorsichtigen Lockerung des europäischen Schönheitskanons lässt sich verstehen, dass auch die fremden Körper der Nicht-Europäer nun in Kategorien des europäischen Tugend- und Kunstideals beschrieben werden konnten und teils sogar als weniger dekadent denn die Körper der europäischen Landsleute. So evozieren Körper und Gesichtsausdruck des Indianer-Helden Canassatego in John

Shebbeares *Novelle Lydia* (1753) die ‚schönsten Antiken Roms‘, den Apollo Belvedere, den Laokoon und den Borghesischen Fechter, und wenig später (1761) wird auf Benjamin Wests Gemälde *Abschied eines Indianers von seiner Familie* der Protagonist die Haltung des Apollo Belvedere einnehmen – zumindest auf dieser ästhetischen Ebene scheint die Vollendung der Antike bei den ‚edlen Wilden‘ in Amerika zu suchen.²⁹

Erst vor dem vollkommen veränderten Diskussionshorizont von Darwins Evolutionstheorien sollten über ein Jahrhundert später diese Ansätze dann weiter gedacht werden. William Rimmer etwa kündigte in seiner *Art Anatomy* (Boston 1877/1884) angesichts der differierenden Körper im *melting pot* Nordamerika den in solchen Zeichenlehrbüchern bis dato verbindlichen Schönheitskanon auf. Und in den Abhandlungen zur neu entdeckten Urgeschichte der Menschheit können synoptische Bildtafeln erscheinen (Abb. 45), die in der vergleichenden Zusammenschau von Göttinnen-Statuen die neuen Thesen von ethnographischen Parallelen illustrieren

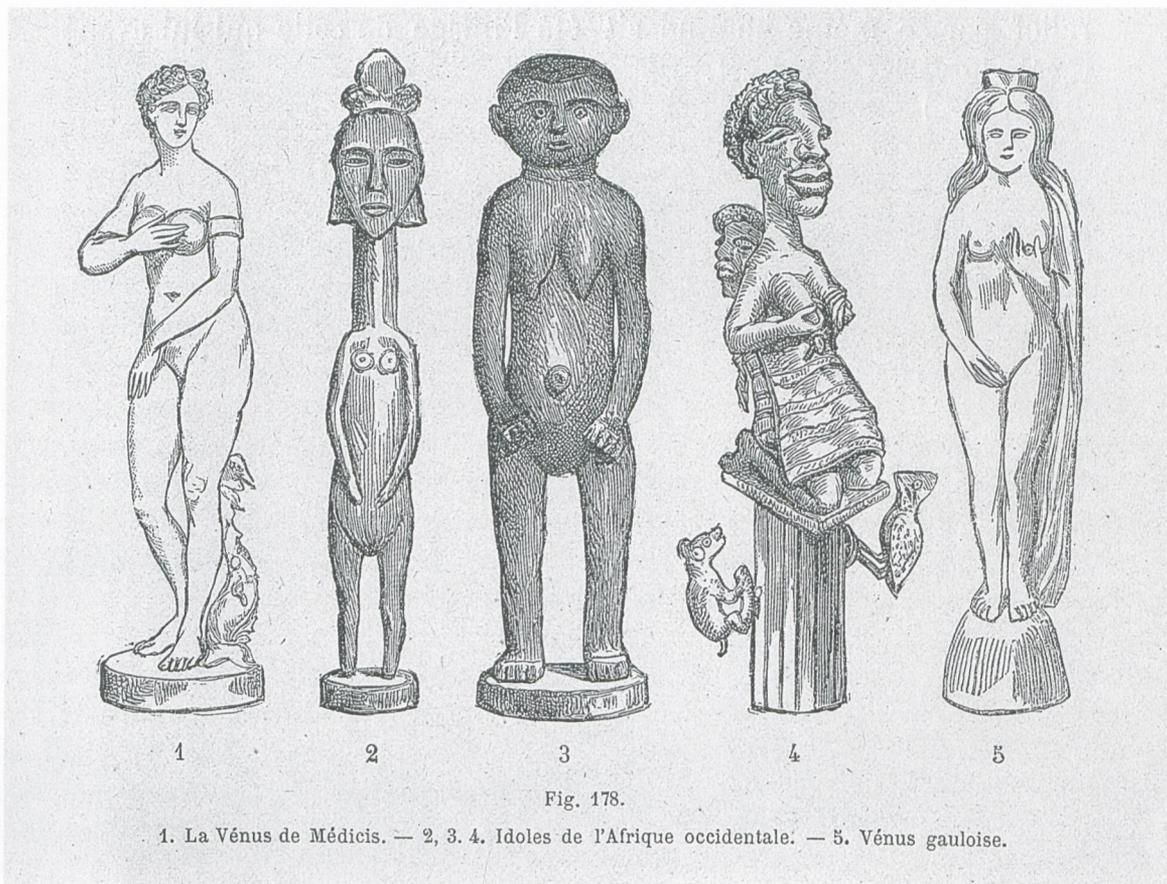


Abb. 45

Die *Venus Medici*, eine Venus Galliens und „westafrikanische Idole“ (Henri de CLEUZION: *La Création de l'homme et les premiers âges de l'humanité*, Paris 1887, S. 271, Abb. 178)

wollen, in der visuellen Anmutung aber immer noch an die „Abgötter“ des Olearius erinnern.³⁰

Eine globale Phantasie-Geschichte der Bildkünste

Der Blick auf die Götterbilder der Welt führte nicht nur dazu, dass deren fremde Formen in neuartiger Weise dokumentiert und vergleichend zusammengestellt wurden; und er trug nicht nur zur Einsicht bei, dass Götterbilder Ausdruck menschlicher Phantasien und damit relativer ästhetischer Wahrnehmungen und Werte sind. Der Blick auf die Götterbilder der Welt und die damit verbundenen Überlegungen zu historisch und geographisch unterschiedlichen menschlichen Phantasien eröffneten auch eine neue Möglichkeit, die Geschichte der Bildkünste zu konzipieren. Diese war bislang (und sollte es auch noch lange Zeit bleiben) eine Fortschritts-Geschichte der immer besseren Naturnachahmung und des Strebens nach einer vermeintlich absoluten idealen Schön-

heit gewesen, beginnend bei den Ägyptern oder dem noch fernerem, mythischen Orient, dann vervollkommnet in der griechisch-römischen Antike. Darauf folgte eine Zeit des Verfalls in der Spätantike und im Mittelalter, um dann mit der Renaissance einen neuen Höhepunkt zu erreichen, den das 17. Jahrhundert fortsetzte.

Die Überlegungen zu den Götterbildern und die damit verbundenen Andeutungen zu einer Geschichte der Bildkünste fassten das Thema dagegen chronologisch und geographisch viel weiter. Vor allem setzten sie auch nicht erst auf der Ebene künstlerischer Formentwicklung an, sondern basierten auf einer Analyse von Stufen der bildproduzierenden menschlichen Phantasie. Vier Phasen schienen sich dabei abzuzeichnen: Die Menschen Asiens, Afrikas, Amerikas und offenbar teils auch der europäischen Vergangenheit verehrten zunächst bildlos ein oder mehrere höhere Wesen. Im Laufe der Zeit konnten persönliche Gegenstände der Verehrung, ‚Fetische‘ und

Zauberobjekte dazu kommen. Aus diesen Einzelphantasien entwickelten sich kollektive Vorstellungen von Idolen und Ritualen, zunächst häufig ausgehend von Naturgegenständen, bevor dann in der dritten Phase eigentliche Götterbilder geschaffen wurden. In einem vierten Schritt sollte diese Abhängigkeit der Gottesvorstellungen von Bildwerken endgültig überwunden werden.

Einschränkend muss allerdings gleich an dieser Stelle betont werden, dass es offenbar keine umfassend ausformulierte Theorie und Systematik der hier rekonstruierten Überlegungen gab, vielmehr erschließt sich das postulierte Gesamtbild erst aus der nachträglichen Zusammenschau verstreuter Bemerkungen. Dazu kommt, dass auch die partiellen Einteilungen und Begründungen für diese Prozesse im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts beträchtlich variieren konnten. Die unterschiedlichen, teils radikal widersprüchlichen Positionen – von etablierten Dekadenz- bis hin zu neuen Polytheismus-Theorien – müssten dafür ausführlich und detailliert dargelegt werden.³¹ Ähnliches gilt für die spezifische Rolle des Jesuiten-Ordens für dieses ‚globale‘ Bildverständnis.³² Hier können freilich nur einige Text- und Bildbelege die These von der Vorstellung der vier Phantasie-Stufen etwas genauer beschreiben.

Die früheste Phase der Menschheitsgeschichte, häufig bis zur Sintflut datiert, und ihre Verehrung göttlicher Kräfte waren nach Vorstellung der Frühen Neuzeit bildlos. Diesen Zustand glaubte Kolumbus bei seiner Ankunft in Amerika offenbar vorgefunden zu haben, wenn er 1493 von den Ureinwohnern behauptet, sie würden keine institutionalisierte Religion kennen noch seien sie Götzendienen, sie glaubten vielmehr, dass alle Macht und alles Gute vom Himmel käme, weshalb sie die Natur und voran die Sonne verehrten.³³

Die zweite Stufe wurde erreicht, als die Menschen aufgrund ihrer individuellen, mehr oder weniger zufälligen Phantasien und Vorstellungen bestimmte Gegenstände für die Verehrung herauszuheben begannen. Dieser Zustand schien sich für das 17. und 18. Jahrhundert besonders gut in Afrika und dem dortigen Glauben an Fetische beobachten zu lassen: (Persönliche) ‚Fetische‘ – den Begriff *fetisso* in dieser Bedeutung prägten die Portugiesen an der afrikanischen Küste zu Beginn des 16. Jahrhunderts – sind Dinge, die

jeder für sich aufgrund seiner eigenen Phantasie erwählt.³⁴ Godefroy Loyer formuliert diesen Standpunkt zu Beginn des 18. Jahrhunderts wohl in größter Prägnanz: „Ces fétiches sont divers, selon la diverse fantaisie d’un chacun“, oder auch: „Chacun fait lui-même ses fetiches, et les choisit à sa volonté.“³⁵ Ein Kupferstich im De Bry-Band zum Königreich Guinea zeigt nicht nur diesen Fetisch-Glauben und Zauberpraktiken, sondern im Hintergrund auch einige Riten wie das Einhalten eines wöchentlichen Feiertages, die angeblich als Relikte der vorsintflutlichen Urreligion zu deuten sind und auch in dieser zweiten Stufe fortbestehen (Kat.Nr. V.1f). Charles de Brosses wird dann 1760 die erste buchlange Abhandlung zu diesen Fetisch-Göttern schreiben, sie mit frühen Stufen der ägyptischen Religion vergleichen und vor allem auch ihre kontingente Entstehung betonen im Unterschied zu einer Reihe von vorausgehenden Theorien, etwa von Thomas Hobbes, David Hume oder Giambattista Vico, die die Entstehung von Religionen aus der Furcht der Menschen erklären wollten.³⁶

Im bis zu Konfuzius ebenfalls götterbildlosen China begannen sich dagegen – so Athanasius Kircher und andere³⁷ – nicht aus eigenem Antrieb, sondern unter dem Einfluss der Idolatrie Indiens, die ihrerseits wiederum von den Ägyptern abstammte, die Phantasie kollektiv auf Götzenbilder auszurichten. In China wird durch diese Konstellation sozusagen die zweite Stufe fast ganz übersprungen. Kircher äußert sich in seiner *China illustrata* 1667 zwar nicht weiter zur Entwicklungsgeschichte der dortigen Bildkünste (Kat.Nr. V.15). Bezeichnend scheint allerdings, dass Zufallsbilder der Natur für Kircher eine so große Rolle spielen – unter anderem eine Buddha-Figur auf einem Berggipfel, bei der der Jesuitenpater nicht entscheiden wollte, ob es sich allein um eine zufällige Gesteinsformation handelte oder eine von Menschenhand im ‚natürlichen‘ Bergmassiv realisierte Monumentalfigur.³⁸ Man muss diesen Gedanken an europäische Vorstellungen zu den Anfängen der Künste rückbinden, wonach sich die Skulptur insgesamt aus Zufallsbildern der Natur, in die die menschliche Phantasie Gestalten hineinprojizierte, entwickelt habe. So verstanden erscheint der Buddha auf dem Berg ebenfalls als Anfangsfigur, bei der die

projektive Phantasie mit der Zeit ein allgemein anerkanntes Götzenbild geschaffen hat. Dieses „Idolum FE in Monte expressum“ würde für China daher den Übergang von Stufe zwei zu drei markieren.

Weiter zu untersuchen wäre, wie sich die Stufen der Religionsausübung in den Anden vor und unter den Incas, wie sie Garcilaso Inca de la Vega zu Beginn des 17. Jahrhunderts beschreibt und dabei nach den kulturell erreichten ‚Geistesstufen‘ unterscheidet, in dieses Modell einfügen.³⁹ Jedenfalls ließ sich auch für Europa und den Orient in Zusammenschau von Textquellen und monumentaler Überlieferung eine götterbildlose Frühphase postulieren – bevor die Wirkung der ersten (griechischen) Statuen langsam alle zur Bildverehrung zu verführen begann (daneben,

teils ergänzend zu den Einflussthesen, gab es weiterhin die Vorstellung, Statuen verstorbener Menschen seien aus Schmerz über den Verlust, aus Liebe oder Verehrung quasi spontan vergöttlicht worden).⁴⁰ Es ist dieser „Anfang der Idolatrie, der Bildwerke und der Buchstaben“, den Francesco Bianchini in seiner Universalgeschichte (1697) ins 19. Säkulum datiert und mit einem Kompositbild aus verschiedenen antiken Bildwerken eröffnet, darunter einer Darstellung des Prometheus als des ersten mythischen Bildners der Menschenfigur (Abb. 46a). Noch wichtiger aber ist, dass Bianchini der Idee anhängt, dass die Menschheit nicht nur in Texten, sondern genauso in den nun entstehenden Bildwerken ältere Vorstellungen zu den Göttern quasi konserviert hat. So zeigt die einleitende Illustration zur

Immagine Decimanona.



- 1 Prometeo espresso nell'avello più volte lodato de gli orti Panfili (Bassi rilievi di Roma fol. 80. e 81.) e nella lucerna antica part. 1. num. 1.
- 2 Mercurio Taauto , ò Theuth espresso col nome, e co' simboli in una gemma appresso l'Autore .
- 3 Varie gemme , vetri , e monete antiche in diversi Musei della Italia .

Abb. 46a

„Der Anfang der Idolatrie, der Bildwerke und der Buchstaben“ (Decade II, 19) (Francesco BIANCHINI: La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli degli Antichi, Rom 1747, S. 216)

ersten Epoche und dem Ursprung der Welt verschiedene Symbolbilder zu Chaos und Ordnung der Welt – Zodiak und Circus der griechisch-römischen Antike genauso wie ein Rentier aus De Brys *America*-Werk –, deren angebliche Vergleichbarkeit Bianchini als Beweis dafür nimmt, dass sich hier ein gemeinsames Wissen von den Anfängen und den Versuchen der ‚Bannung‘ im Bild erhalten habe und wieder rekonstruieren lasse (Abb. 46b).⁴¹

Diese mit der Erfindung der Idolatrie und der Bildwerke eröffnete dritte Phase umfasst dann die künstlich hergestellten und geformten Götterbilder, die als Resultat der kollektiven, kulturell vereinheitlichen Phantasie idolatrischer Völker erscheinen. Der gestochene Titel zu Gerard Vossius' *Theologia Gentilis* (1668; Kat.Nr. I.10) und

eine Tafel aus Joseph-François Lafitau's *Moeurs des Sauvages* (1724; Kat.Nr. I.6; Abb. 16) stellen die Genese und Entwicklungsschritte der Idole von der Verehrung von Naturobjekten bis hin zu elaborierten Götterstatuen dar.⁴² Auch wenn diese Tafeln in religionsgeschichtlichen und ethnologischen Kontexten zu finden sind: Sie lassen sich auch ohne Text auf visueller Ebene rezipieren und dann präsentieren sie eine vergleichende Entwicklungsgeschichte der Formen und Bildwerke, wie sie in der eigentlichen Kunstliteratur erst in den Jahrzehnten um 1800 anzutreffen sein wird. Dabei zählte für reformierte Autoren zu diesen Formen der Idol-Verehrung auch der katholische Bildgebrauch. Antike, außereuropäisch-heidnische wie innereuropäische, aber anders-konfessionelle Vorstellungen erscheinen

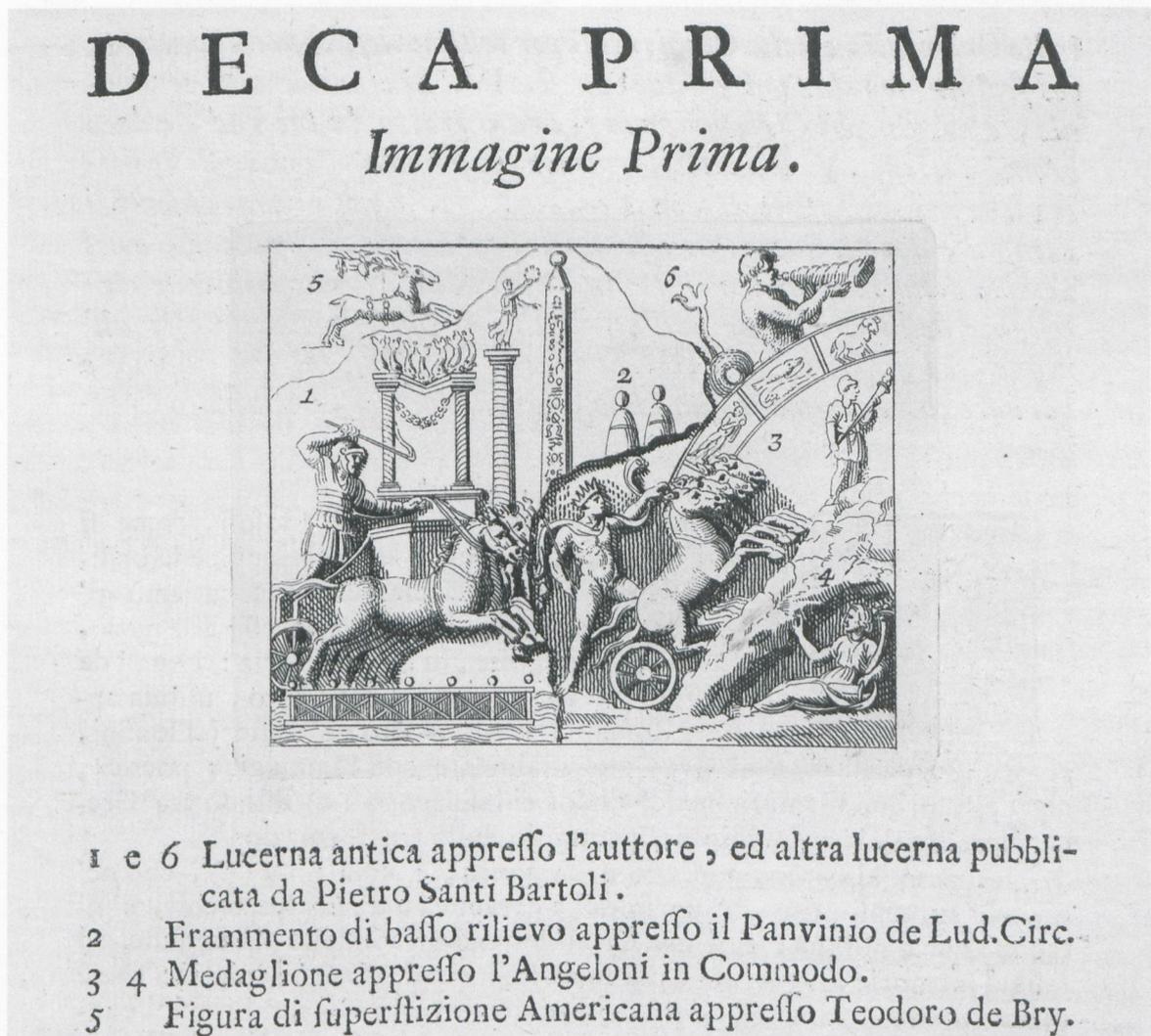


Abb. 46b

„Über die Erschaffung des Chaos und die Ordnung der Welt“ (Decade I, 1) (Francesco BIANCHINI: *La istoria universale provata con monumenti, e figurata con simboli degli Antichi*, Rom 1747, S. 67)

in diesem Argumentationszusammenhang in einer Kategorie, wie schon an der Präsentation der Gottorffischen Kunstkammer zu beobachten. Kaum erwähnt werden muss, dass dagegen die katholischen Autoren die aus ihrer Sicht grundlegende Differenz ihrer auf einen Prototypen ausgerichteten Bilderverehrung zu den das materielle Bildwerk vergöttlichenden Idolatrien herausstellten. Auch dies ließ sich allerdings anders deuten: Thomas Astley etwa erkannte 1746 vollkommen richtig, dass die katholische Kirche Bilder nur als ‚Durchgangsmedien der Verehrung‘ verstand – eine Vorstellung, die er allerdings auch als Rechtfertigung der Fetische von den Einwohnern der Afrikanischen Goldküste gehört haben will: “This is the same Apology [für die Fetische] which the *Romish* Church and Priests make for their Images, it is plain, [...] that they consider their *Fetishes*, only as material Objects qualified with certain Virtues and Powers, by the supreme Deity, for the Benefit of his Creatures [d.h. die Fetische selbst wurden eben nicht als Götter angesehen].”⁴³

Die vierte und letzte Stufe dann erscheint als die ganz oder weitgehend bildlose Gottesverehrung eines aufgeklärten menschlichen Geistes, der keiner sinnlichen Hilfsmittel für seine Gottesvorstellung(en) mehr bedarf, soweit dies überhaupt möglich ist.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die erkenntnistheoretische Einsicht bereits der Antike, dass Götterbilder Projektionen der Phantasie und Produkte der Kunst sind, durch das zunehmende Bekanntwerden außer-europäischer Götterbilder in der Frühen Neuzeit neue Impulse und Herausforderungen erfuhr. Gerade die Diskussionen um Idolatrien und Götterbilder weltweit, ein Bereich, wo man das stärkste Alteritäts- und Wertgefälle aus europäischer Sicht vermuten würde, gerade diese Diskussionen um fremde Formen, die zugrunde liegenden schönen Phantasien und die sich in diesem Zusammenhang abzeichnende ‚neue Geschichte der Kunst‘ führten zu Ansätzen einer Relativierung der europäischen Wahrnehmung, Einschätzung der künstlerischen Phantasien und der ästhetischen Werte. Diese erstaunlichen Ansätze in Text- und vor allem auch Bildform dokumentieren eine

entscheidende und eben auch ästhetische Irritation. Dass sich diese nicht gleich in der Kunstliteratur niederschlug, überrascht wenig – die hier skizzierten Ansätze wurden offenbar vor der Mitte des 19. Jahrhunderts nicht weitergedacht. Die Kunstgeschichte scheint zunächst im Gefolge Johann Joachim Winckelmanns damit beschäftigt, ihre eigenständige Wissenschaftlichkeit an kanonischen Objekten zu begründen. Zwar hatte Winckelmann auch entgegen lang gehegten Vorstellungen behauptet, die Anfänge der Kunst rührten nicht (allein) aus einem Kulturtransfer von Chaldäa und Ägypten nach Griechenland und Rom her. Vielmehr habe überall ein unabhängiger religiöser Impuls die Menschen dazu veranlasst, Bildwerke zu schaffen.⁴⁴ Aber das Argument war darauf ausgerichtet, die Eigenständigkeit der griechischen Kunst und der daraus hervorgehenden Tradition zu begründen, den Blick also zu fokussieren, nicht über Europa hinaus zu lenken. Dass im Laufe des 18. Jahrhunderts die Mythologien des antiken Europas erneut intensiv als ‚Sprache der Phantasie‘ diskutiert werden sollten, scheint in dieser Hinsicht ebenfalls zu keiner Weitung des Blick-Horizontes geführt zu haben.⁴⁵ Werke und Argumente aus dem topographisch und disziplinär ‚falschen‘ – religionsgeschichtlichen oder ethnologischen – Kontext jedenfalls, zumal, wenn sie eine solche Revision des Sehens, Denkens und Bewertens verlangten wie die fremden Idole, sollten vor diesem Hintergrund für ein knappes Jahrhundert wieder (ästhetisch) fremder erscheinen, als sie es schon einmal gewesen waren.

¹ Cicero, *De natura deorum*, 1, 18–27 und 81–100; Lukrez, III, 978–1023 und V, 1198–1203; Hermes Trismegistus, *Asclepius*, cap. 8: „homo effector est deorum, qui in templis sunt“; Minucius Felix, *Octavius*, 23.

² Hermann DIELS / Walther KRANZ (Hrsg.): *Die Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1960, S. 21; vgl. etwa auch Epicharm bei Diogenes Laertios, *Vitae philosophorum*, 3, 16.

³ Dazu Carlo GINZBURG: *Götzen und Abbilder. Die Wirkungsgeschichte eines Origenes-Textes*, in: Ders.: *Holztaugen. Über Nähe und Distanz*, Berlin 1999, S. 144–167; zur antiken Begriffsgeschichte

- Suzanne SAÏD: Εἰδωλον, du simulacre à l'idole. Histoire d'un mot, in: *L'idolâtrie*, Paris 1990, S. 11–22. Vgl. für den weiteren Kontext etwa Isaac MILLER: *Idolatry and the Polemics of World-Formation from Philo to Augustine*, in: *Journal of Religious History* 28, 2004, S. 126–145 und für die Vorstellung von „teuflischen Idolen der Phantasie“ bis zur Frühen Neuzeit John M. STEADMAN: *Eve's Dream and the Conventions of Witchcraft*, in: *Journal of the History of Ideas* 67, 2006, S. 567–574.
- ⁴ CAMILLE 1989.
- ⁵ Etwa Claudio MÉSONIAT: *Poetica Theologia. La ‚Lucula Noctis‘ di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra ‚300 e ‚400*, Rom 1984; für die weitere Geschichte HÄFNER 2003.
- ⁶ Dazu François LECERCLE: *L'obscénité de l'idole – à propos du Trattato della pittura e scultura, uso et abuso loro* de G. D. Ottonelli et Pietro da Cortona (1652), in: DEKONINCK / WATTHEE-DELMOTTE 2005, S. 157–159; vgl. DERS.: *Des yeux pour ne point voir. L'idolâtrie dans la théologie des images au XVIe siècle*, in: *L'idolâtrie*, Paris 1990, S. 35–41. Dass Idole allgemein mit Sinnlichkeit, Sexualität und „schimpflicher Nacktheit“ verbunden wurden, demonstriert gleich die erste mittelalterliche Darstellung heidnischer Götter zur Enzyklopädie des Hrabanus Maurus *De rerum naturis*, XV, 6, illustriert in Montecassino um 1022, wo erneut Priapus/Belphegor mit erigiertem Geschlecht figuriert; dazu Nikolaus HIMMELMANN: *Antike Götter im Mittelalter*, Mainz 1986, S. 8 und 13f.
- ⁷ Dazu Nadine PRESCHER: *Götzen und die Reformationszeit*, in: KUNZE 2010, S. 9–24.
- ⁸ Mit umfassender Verortung dazu Claus ZITTEL: *„Truth is the daughter of time“*. Zum Verhältnis von Theorie der Wissenskultur, Wissensideal, Methode und Wissensordnung bei Francis Bacon, in: Wolfgang Detel / Claus Zittel (Hrsg.): *Ideals and Cultures of Knowledge in Early Modern Europe/ Wissensideale und Wissenskulturen in der frühen Neuzeit*, Berlin 2002, S. 213–238.
- ⁹ Etwa bei Rudolphus HOSPINIANUS: *De Templis*, 2. erw. Aufl. Zürich 1603, S. 157 (vgl. Kat.Nr. I.13a).
- ¹⁰ La Fontaines *Fables*, IX, 6; dazu die Analyse von Louis MARIN: *Die Angst vor dem Idol*, in: DERS.: *Von den Mächten des Bildes*, Zürich/Berlin 2007 [zuerst frz. 1993], S. 75–82.
- ¹¹ Charles PERRAULT: *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris 1668, Bd. 1, S. 189: „Il est encore à remarquer qu'il y avoit des récompenses extraordinaires attachées à la réussite de ces sortes d'ouvrages, qu'il y alloit de donner des Dieux à des Nations entieres & aux Princes mesmes de ces Nations; & enfin que quand le Sculpteur avoit réussi, il n'estoit gueres moins honoré que le Dieu qui sortoit de ses mains.“ Vgl. allerdings kritisch Charles PERRAULT: *Le Cabinet des beaux Arts*, Paris 1690, S. 31–34, wo Skulptur gegen den pauschalen Vorwurf, idolatrischen Missbrauch zu begünstigen, verteidigt wird; der Fehler liege vielmehr in der Reaktion der Betrachter. Zu diesen Diskussionen insgesamt WEINSHENKER 2008.
- ¹² Der Gedanke findet sich ähnlich schon in Francisco de Hollandas *De pittura antiga*, cap. 12, zit. nach Francisco D'OLANDA: *I Trattati d'Arte*, hrsg. von Grazia Modroni, Livorno 2003, S. 42f. Zu dessen Vorstellungen einer ‚weltweiten Antike‘ im folgenden Kapitel, S. 44, vgl. Sylvie DESWARTES ROSA: *Antiquité et nouveaux mondes. A propos de Francisco de Holanda*, in: *Revue de l'art* 68, 1985, S. 55–72; den Hinweis verdanke ich Matteo Burioni.
- ¹³ Denis DIDEROT / Jean Baptiste le Rond D'ALEMBERT (Hrsg.): *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 8, Paris 1765, S. 501; der Text wurde dann auch in Voltaires *Dictionnaire philosophique* (1764) abgedruckt. Dazu RUBIÉS 2006.
- ¹⁴ Die bisherige Forschung zu den Anfängen dieser Fragen verlegen diese häufig erst ins zweite Viertel des 18. Jahrhunderts, vgl. etwa MITTER 1992 [1977] und CONNELLY 1995; vgl. auch den Überblick von BERNAND / GRUZINSKI 1988.
- ¹⁵ BUDDENSIEG 1965; Michael W. COLE: *Perpetual Exorcism in Sistine Rome*, in: COLE / ZORACH 2009, S. 57–76.
- ¹⁶ Dazu in diesem Katalog S. 17–19.
- ¹⁷ Dazu BASSANI / MCLEOD 2000, S. xxv und xxviii.
- ¹⁸ Theodor de Bry, unpaginierte Vorrede zu HARRIOT / de BRY 1590 (Kat.Nr. V.1a). Zu de las Casas' Argumentation vgl. Ulrich PFISTERER: *Animal Art / Human Art. Imagined Borderlines in the Renaissance*, in: Andreas Höfele / Stephan Laqué (Hrsg.): *The Renaissance and Its Anthropologies*, Berlin 2011, S. 217–246. Allerdings gab es auch deutliche Negativurteile, vgl. nur MACCORMACK 2006.
- ¹⁹ Zu Federbildern etwa Idalie VANDAMME: *A particular adoration: the 16th-century feather triptych depicting 'The adoration of the Magi' in the Museo de America in Madrid*, in: *Jaarboek. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten* 2003 (2006), S. 92–135; Gerhard WOLF: *Eine Symphonie der Federn. Kunst und Naturforschung zwischen Mexiko und Europa in der Frühen Neuzeit*, in: Johanna Pöllath (Hrsg.): *Vogelstimmen in Musik und Naturwissenschaft*, München 2009, S. 65–75. Zu den Stickereien Barbara KARL: *‚Marvellous things are made with needles‘. Bengal colchas in European inventories, c. 1580–1630*, in: *Journal of the History of Col-*

- lections 23, 2011, S. 301–313. Zu den chinesischen *sangleyes* auf den Philippinen äußert sich etwa der Bischof Dominigo de Salazar 1590 in einem Brief; vgl. Marjorie TRUSTED: Propaganda and Luxury: Small Scale Baroque Sculptures in Viceregal America and the Philippines, in: Donna Pierce / Ronald Y. Otsuka (Hrsg.): Asia and Spanish America. Trans-Pacific Artistic & Cultural Exchange, 1500–1850, Denver 2009, hier S. 153 und Anm. 9; ich danke Marjorie Trusted für diesen Hinweis.
- ²⁰ BENZONI / HÖNIGER / de BRY 1597 (Kat.Nr. V.1e), Taf. XXVII. Vgl. etwa schon Hernán CORTEZ: Letters from Mexico, hrsg. von Anthony Pagden, New Haven / London 1986, S. 100f. an Karl V., wo angesichts der Werke aus Gold und Silber neben deren „Neuheit“ und „Seltenheit“ auch die (kunsthandwerkliche oder künstlerische) Qualität gerühmt wird.
- ²¹ SANDRART 1675–1679 (Kat.Nr. III.4a), Bd. 1, Buch iii, Kap. 16, S. 100–103.
- ²² Heinz SPIELMANN / Jan DREES (Hrsg.): Gottorf im Glanz des Barock, Bd. 2: Die Gottorfer Kunstkammer, Schleswig 1997; Stephanie-Gerrit BRUER, in: KUNZE 2010, S. 60f. (Kat. 2.8).
- ²³ Samuel van HOOGSTRATEN: Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst, Rotterdam 1678, S. 211.
- ²⁴ Vgl. COLLET 2007, S. 336f., den allerdings der Umstand, dass der Entwurf nicht realisiert wurde, zu einer negativen Beurteilung der Wertschätzung fremder Objekte noch im späten 17. Jahrhundert führt.
- ²⁵ AUDRAN 1683 (Kat.Nr. III.9); vgl. für die nachfolgende Diskussion NUTZ 2009.
- ²⁶ Christoph BESOLD: De natura populorum, eiusque pro loci positu, temporisque decursu variatione, Tübingen 1619, S. 5: „Ac adeo etiam varia & discrepans est natura populorum, ut nec de gratia seu pulchritudine corporis, pariliter iudicare deprehendantur.“ Zitiert (auch die Übersetzung) nach Wolfgang NEUBER: Exotismus, physiognomischer Blick und der Körper des ‚Indianers‘ in der Frühen Neuzeit, in: Frühneuzeit-Info 6, 1995, S. 172–180, hier S. 177.
- ²⁷ Montaigne, *Essais*, II, 12; vgl. Silvia MASPOLI GENETELLI: Il filosofo e le grotteschie. La pluralità dell’esperienza estetica in Montaigne, Lomazzo e Bruno, Rom/Padua 2006, S. 130–141.
- ²⁸ WITTELO: Perspectiva IV 148; ediert in Clemens BAEUMKER: Witelo, ein Philosoph und Naturforscher des 13. Jahrhunderts, Münster 1908, S. 175.
- ²⁹ HONOUR 1976, S. 125; vgl. S. 120 zum Vergleich der ‚Indianer‘ bereits im 17. Jahrhundert mit Spartanern und alten Römern; dazu umfassend KOHL 1986 und LUPHER 2003. Zu Wests Gemälde siehe Steffi ROETTGEN: Begegnungen mit Apollo. Zur Rezeptionsgeschichte des Apollo vom Belvedere im 18. Jahrhundert, in: Bernard Andreae u.a. (Hrsg.): Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan, Mainz 1998, S. 253–274.
- ³⁰ Dazu Elliot BOSTWICK DAVIS: Life Drawing from Ape to Human. Charles Darwin’s Theories of Evolution and William Rimmer’s *Art Anatomy*, in: Master Drawings 40, 2002, S. 345–359; Ulrich PFISTERER: „Der Kampf um’s Weib“ – oder: Kupka, Darwin und die Evolution der Kunst(-Geschichte), in: Urte Krass (Hrsg.): Was macht die Kunst? Aus der Werkstatt der Kunstgeschichte, München 2009, S. 121–160.
- ³¹ Vgl. etwa SCHMIDT 1985; MULSOW 2001; HÄFNER 2003; MULSOW 2005.
- ³² Zu dieser intensive untersuchten Frage zuletzt zusammenfassend Antonella ROMANO: Multiple identities, conflicting duties and fragmented pictures: the case of the Jesuits, in: Elisabeth Oymarra / Volker R. Remmert (Hrsg.): *Le monde est une peinture*. Jesuitische Identität und die Rolle der Bilder, Berlin 2011, S. 45–69.
- ³³ Cecil JANE (Hrsg.): The Journal of Christopher Columbus, New York 1960, S. 196; dagegen schienen Amerigo Vespucci die ‚Wilden‘ in Südamerika, die wie die Epikuräer ohne Glaube an Götter und Religion lebten, noch schlimmer als die Heiden; Amerigo VESPUCCI: Letters from a New World, hrsg. von Luciano Formisano, New York 1992, S. 50 und 64; vgl. auch WEST 2010, S. 98–100. Zu Vorstellungen historischer Stufen der Idolverehrung in Amerika siehe MACCORMACK 2006.
- ³⁴ Dazu grundlegend PIETZ 1983 / 1987.
- ³⁵ Godefroy LOYER: Relation du voyage du royaume d’Issyny, Paris 1714, S. 213 und 217.
- ³⁶ Zitiert nach der deutschen Übersetzung des Hermann A. Pistorius: Charles DE BROSSES: Über den Dienst der Fetischen Götter oder Vergleichung der alten Religion Egyptens mit der heutigen Religion Nigritiens, Berlin u.a. 1785.
- ³⁷ Louis COUSIN (?): La morale de Confucius, Amsterdam 1688, S. 13–18 (Avertissement) behauptet, die Chinesen „depuis le commencement de leur Origine, jusque au tems de Confucius, n’ont point été Idolâtres, qu’ils n’ont eu ni faux Dieux, ni statues, qu’ils n’ont adoré que le Créateur de l’Univers, qu’ils ont toujours appelé *Xam-ti*, & auquell leur troisième Empereur, nommé *Hoam-ti*, bâtit un Temple, qui apparemment a été le premier qu’on ait bâti à Dieu. Le nom de *Xam-ti*, qu’ils donnoient à Dieu, signifie, *Souverain Maître*, ou *Empereur*. [...] Mais enfin [nach Konfuzius], lors qu’on eut apporté des Indes l’Idole de *Foe* [den Buddha], c’est-à-dire, soixante-cinq ans apres Jesus-Christ,

- ce torrent [Aberglaube und Götzendienst] se deborda si fort, qu'il fit un ravage, dont les tristes effets se voyent encore aujourd'hui.“ Dazu MUNGELLO 1987.
- ³⁸ Athanasius KIRCHER: *China Monumentis ... Illustrata*, Amsterdam 1667, S. 161–173, vgl. etwa auch S. 205 (vgl. Kat.Nr. V.15); zur Deutung CHANG 2003 und Dawn ODELL: *Creaturely Invented Letters and Dead Chinese Idols*, in: COLE / ZORACH 2009, S. 267–288.
- ³⁹ MACCORMACK 2006, besonders S. 635–637.
- ⁴⁰ Dazu etwa Charles-César BAUDELOT DE DAIRVAL: *L'utilité des voyages*, Paris 1686, Bd. 1, S. 90–95: „les Romains ont été 170 ans, sans avoir ni de statuës, ni de Peintures; ce que les Allemans, les Perres, les Sythes, & les Lacedemoniens ont observé de même pendant long-temps.“
- ⁴¹ Giuseppe RICUPERATI: *Francesco Bianchini e l'idea di storia universale ‚figurata‘*, in: *Rivista storica italiana* 117, 2005, S. 872–973; Brigitte SÖLCH: *Francesco Bianchini (1662–1729) und die Anfänge öffentlicher Museen in Rom, München / Berlin 2007*, S. 42–54.
- ⁴² Zu Vossius und der Rolle der Phantasie in der Mythographie des 17. Jahrhunderts umfassend HÄFNER 2003.
- ⁴³ Thomas ASTLEY: *A New General Collection of Voyages and Travels*, Bd. 3, London 1746, S. 25; auf diese Stelle verweist schon PIETZ 1983 / 1987.
- ⁴⁴ Johann J. WINCKELMANN: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, 2. Aufl. Wien 1776, S. 4–6 (vgl. Kat. Nr. I.5a); vgl. auch seine Ausführungen zur frühen griechischen Verehrung von 30 Gottheiten in Form von Steinen nach Pausanias 7, 22, 4 in WINCKELMANN 1767 (Kat.Nr. I.5b), S. 29. Dazu Stephanie-Gerrit BRUER: *Suche nach den Anfängen der Kunst. Idole in der Klassischen Archäologie im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in: KUNZE 2010, S. 79–86.
- ⁴⁵ Dazu Gisi 2007 und der Essay von Michael Thimmann in diesem Katalog.