

Heidrun Alzheimer · Fred G. Rausch · Klaus Reder
Claudia Selheim (Hgg.)

Bilder – Sachen – Mentalitäten

Arbeitsfelder historischer Kulturwissenschaften
Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag

SCHNELL † STEINER



Die Abbildungen auf der vorderen Umschlagseite zeigen von links nach rechts:

- (1) Überlinger Schwedenmadonna von 1658, Beitrag Alois Schneider
- (2) Satteldachtruhe, Beitrag Maierbacher-Legl
- (3) Schülerinnen der Nördlinger Landwirtschaftsschule, Beitrag Kilian
- (4) Gleichnis vom verlorenen Sohn, Beitrag Bringéus
- (5) Altinnsbrucker Tracht, Beitrag Selheim
- (6) Tanz beim Würzburger Bürgermahl, Fries-Chronik, Beitrag Wimmer
- (7) „Nickneger“ des Päpstlichen Missionswerkes, Beitrag Reder
- (8) Richard Henschel als „Hahn im Korb“, Beitrag Stonus
- (9) Jan Steen, Wie die Alten sangen (1665), Beitrag Mohrmann
- (10) Nadeletuis aus Oberammergau, Beitrag Zull
- (11) Riesenchristus für Wassertrüdingen, Beitrag Thurnwald
- (12) Der Evangelist Johannes, Beitrag Hess

Foto des Frontispiz: Arkadiusz Dag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch:

Bezirk Unterfranken, Würzburg
Bezirk Mittelfranken, Ansbach
Bischöfliches Ordinariat Würzburg
Frankenbund, Vereinigung für fränkische Landeskunde und Kulturpflege e.V., Gruppe Würzburg
Görres-Gesellschaft, Bonn
Kurtz Holding GmbH Co, Kreuzwertheim-Wiebelbach



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2010

© 2010 Verlag Schnell & Steiner GmbH, Leibnizstraße 13, 93055 Regensburg

Satz: Vollnhals Fotosatz, Neustadt a. d. Donau

Umschlaggestaltung: Anna Braungart, Tübingen

Druck: Hubert & Co., Göttingen

ISBN 978-3-7954-2323-0

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlags ist es nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf fototechnischem oder elektronischem Weg zu vervielfältigen.

Weitere Informationen zum Verlagsprogramm erhalten Sie unter:
www.schnell-und-steiner.de





Der feine Griff zum Glas

Zur Anatomie einer frühneuzeitlichen Handgeste

Ruth-E. Mohrmann

In der 1550 erschienenen Ausgabe des „Emblematum Liber“ des Andrea Alciato gibt es ein bemerkenswertes Bild in der von Alciato zur vollendeten Form des Emblems erhobenen Trias von Motto, Bild und Epigramm. Es zeigt einen groß gewachsenen, aufrecht stehenden Mann, der durch einen langen Bart als *alter Mann* gekennzeichnet ist und der an seiner weit ausgestreckten rechten Hand einen mutmaßlich Kilo schweren Pokal aus *klarem Silber* und *tichtem Gold* hält. Zudem wissen wir aus Homers Ilias, dass ausschließlich Nestor, und um ihn und seinen Becher handelt es sich bei diesem Bild, diese *Credentz*, wenn sie gefüllt war, heben konnte. Das Auffallende an dem Bild im folgenden Zusammenhang ist nicht der mit seinem Taubenschmuck und den doppelten Reifen detailliert dargestellte Pokal, sondern Nestors Handhaltung – er trägt den mit Wein gefüllten schweren *scyphus* ausschließlich zwischen Daumen und drei oder auch vier Fingern seiner rechten Hand am Fuß des Pokals (Abb. 1).¹

Am anderen Ende der hier ins Auge gefassten Zeitachse mag ein Hinweis auf ein Bild des französischen Künstlers Nicolas Bernard Lépicicé (1735–1784) stehen. Sein 1746 entstandener Kupferstich „Le Jeu des Échecs“ zeigt zwei jugendliche Schachspieler in gepflegter häuslicher Atmosphäre, hinter denen ein älterer Mann mit einem Weinglas in der Hand steht – auch er hält das Glas am unteren Fuß mit drei bzw. vier Fingern seiner rechten Hand.²

Augenscheinlich über mehrere Jahrhunderte ist dies eine Handgeste gewesen, die beim Halten eines Trinkgefäßes wenn nicht geläufig, so doch bekannt war und die auch in zahlreichen Bildquellen überliefert ist. Heute ist diese Handhaltung unüblich geworden und ist wohl irgendwann aus dem Katalog der zwingend zu beachtenden Etikettevorschriften heraus gefallen.³ Ausschließlich um diese Handgeste aber soll es in der folgenden kleinen Skizze gehen, die vor allem Bilder, aber auch zeitgenössische Literatur als Quellen heranzieht. Doch wie selbstverständlich war im 17. Jahrhundert, das hier im Zentrum stehen soll, diese Handhaltung? Ist

1 Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hgg.), *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 1967, Sp. 1401f.
2 Nicolas Bernard Lépicicé, *Das Schachspiel – Le jeu des échecs*. Kupferstichkabinett Dresden Inv.-Nr. 283720. – Als späte französische allerdings undatierte Beispiele sei hier auf die Radierungen von Jean Moyreau (1690–1762), *La buvette des Cavaliers* und *Le vin de l'etrier*, verwiesen, die beide elegant gekleidete Reiter im Sattel mit hoch erhobenen Weingläsern und entsprechender Handhaltung zeigen: Inv.-Nr. 283732 und 283721, Kupferstichkabinett Dresden; s. auch Nicolas Lancret, *Das Schinkenfrühstück*, 1735, Chantilly, Musée Condé, Abb. in Philippe Ariès/Roger Chartier, *Geschichte des privaten Lebens*, 3. Band: *Von der Renaissance zur Aufklärung* (Titel der Originalausgabe: *Histoire de la vie*

privée. De la Renaissance aux Lumières, Paris 1986), Augsburg 1999, S. 268. – Die hier und im Folgenden genannten Kupferstiche, Radierungen u. a. sind Teil der Bilddatenbank des Teilprojektes C2 im Sonderforschungsreich 496 „Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme“ an der Universität Münster.

3 In Frankreich ist diese Handhaltung allerdings vor allem bei festlichen Anlässen mit Champagnerschalen noch heute geläufig. – Auch die Trinkgefäße für die neuen Heißgetränke Kaffee, Tee und Schokolade sind noch bis ins 18. Jahrhundert mit vergleichbarer Handgeste gehalten worden; s. Abb. in Wolfgang Schivelbusch, *Das Paradies der Geschmack und die Vernunft. Eine Geschichte der Genussmittel*, Frankfurt a. M. u. a. 1983, S. 49, 74f.





Abb. 1: Andrea Alciato, Nestor mit dem Becher (Scyphus Nestoris), 1550, 63 x 60 mm, S. 110. Henkel/Schöne (Hg.), *Emblemata*, Sp. 1401. DFG-Projekt CAMENA, Heidelberg-Mannheim

sie ausschließlich in bildlichen Quellen überliefert und somit möglicherweise ausschließlich ein Produkt der Imagination der Künstler? War sie vornehmlich in der – adeligen und bürgerlichen – Oberschicht verbreitet und galt sie hier als Distinktionsmerkmal einer auf „Fingerspitzengefühl“ ausgerichteten Gesellschaft und das gleichermaßen für Männer wie für Frauen? Oder lässt sich diese Handhaltung, die auch unterhalb von Nestors voluminösem und schweremwichtigem Silberpokal eine präzise Körperbeherrschung verlangt, auch in unteren sozialen Schichten finden? Da im Folgenden Bilder als vorrangige Quelle herangezogen werden, die mehrheitlich aus den Niederlanden stammen, so ist hier – neben vielem anderen – nach der Bildsymbolik dieser Geste und der Trinkgefäße, aber auch nach der Symbolik von Glas zu fragen, dem Material, aus dem die meisten der dargestellten Trinkgefäße waren.

Dass gerade das 16. und 17. Jahrhundert in der abendländischen Trinkkultur eine Zeit außerordentlich hohen Alkoholkonsums waren, ist hinlänglich bekannt. Die Berichte über

große, oft tagelange Trinkgelage sind Legion und die „Tischzuchten“ des 15. und 16. Jahrhunderts wissen vom Zutrinken, vom Bescheid Geben, vom Weiterreichen des Bechers detaillierte Einzelheiten der Trinksitten zu berichten.⁴ Das Trinken mit einer Hand galt lange noch als verpönt,⁵ aber die Regularien waren oft recht kompliziert – Festgelage waren vom Willkommensgruß über die zahlreichen auszusprechenden Toasts an adeligen Tafeln ebenso wie in Zunftstuben häufig strengen Normen unterworfen, während die ländliche Kirmes ebenfalls den exzessiven Alkoholgenuss, aber weniger strenge Regeln kannte. Auch häusliche Feste und Wirtshausbesuche endeten nicht selten im Vollrausch der Beteiligten. Und der Verlauf derartiger Szenarien nahm bei dem hohen Alkoholkonsum oft bizarre Formen an – das Trinken bis zur Trunkenheit, ja Bewusstlosigkeit war in allen sozialen Schichten und auch bei beiden Geschlechtern zu finden. Doch die Stimmen zur Mäßigung waren nicht erst seit Erasmus von Rotterdam und mit den Reformatoren immer lauter geworden.⁶ Der Siegeszug der großen Ernüchterter Kaffee, Tee und Schokolade, der die Trinkkultur revolutionieren sollte, hatte aber erst zaghafte begonnen.⁷ Dass im 17. Jahrhundert, einer Zeit des noch immer sehr hohen Alkoholkonsums, eine so elegante und hohe Konzentration erfordernde Handgeste wie die hier in Frage stehende verbreitet gewesen sein soll, überrascht denn doch und ist einer näheren Betrachtung wert. Da nur dieser spezielle Aspekt interessiert, werden keine ausführlichen Bildbeschreibungen und Gesamtinterpretationen geboten.

Die Erforschung der Gesten und Gebärden und der Körpersprache in der Frühen Neuzeit hat in den letzten zwei Jahrzehnten große Fortschritte gemacht. War schon mit Norbert Elias der Übergang vom „unordentlichen Leib“ zum zivilisierten und disziplinierten „geordneten Körper“ in zahlreichen Einzelheiten zu beobachten und mit Mary Douglas der Körper und die Körpersprache als Symbol für soziale Beziehungen zu interpretieren,⁸ so ist das Feld der nonverbalen Kommunikation inzwischen reich bestellt. Aus der umfangreichen Literatur sei hier nur auf einige wenige einschlägige Titel verwiesen, die direkt zum

4 Helmut Hundsbocher, *Tischsitten, Tischzuchten*, in: *Lexikon des Mittelalters* Bd. VIII, München 1997, S. 806–811.

5 Arthur Denecke, *Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des gesellschaftlichen Anstandsgefühls in Deutschland*, in: *Zeitschrift für Deutsche Kulturgeschichte* NF 2, 1892, S. 145–204, hier S. 173.

6 S. Dilwyn Knox, *Erasmus's De civilitate and the Religious Origins of Civility in Protestant Europe*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 86, 1995, S. 7–55. – Erasmus' *De civilitate* von 1529 widmet dem Trinken zwar einen eigenen Absatz, sagt aber über die Haltung der Trinkgefäße nichts Näheres. Ob spätere Ausgaben und Übersetzungen hier Änderungen und Zusätze vorgenommen haben, wäre eine Untersuchung wert. Für Frankreich s. dazu Robert Muchembled, *Die Erfindung des modernen Menschen. Gefühlsdifferenzierung und kollektive Verhaltensweisen im Zeitalter des Absolutismus* (Titel der Originalausgabe: *L'invention de l'homme moderne. Sensibilités, mœurs et comportements collectifs sous l'Ancien Régime*, Paris 1988), Reinbek bei Hamburg 1990, S. 220ff.

7 Hasso Spode, *Die Macht der Trunkenheit. Kultur- und Sozialgeschichte des Alkohols in Deutschland*, Opladen 1993, S. 55ff. – Der Alkoholkonsum gerade in den Niederlanden wird für das 17. Jahrhundert als sehr exzessiv dargestellt; s. Simon Schama, *Überfluß und schöner*

Schein. Zur Kultur der Niederlande im Goldenen Zeitalter (Titel der Originalausgabe: *The Embarrassment of Riches*, London u. a. 1987), München 1988, S. 207ff.; A. Th. van Deursen, *Het kopergeld van de Gouden Eeuw. II. Volkskultuur*, Amsterdam 1978, S. 38ff.; R. Murriss, *La Hollande et les Hollandais au XVIIe et au XVIIIe Siècles vus par les Français*, Paris 1925, S. 121ff.; Paul Zumthor, *Das Alltagsleben in Holland zur Zeit Rembrandts* (Titel der Originalausgabe: *La vie quotidienne en Hollande au temps de Rembrandt*, Paris 1959), Leipzig 1992, S. 194ff. – Bildbeispiele für die Folgen der Trunkenheit besonders für Frauen sind vor allem im Werk von Jan Steen zu finden, siehe dazu: Guido M. C. Jansen (Hg.), *Jan Steen – Painter and Storyteller*, Washington, Amsterdam 1996, S. 222ff. – *Niederländische Meister des 17. Jahrhunderts*, Bielefeld/Leipzig o. J., S. 62: Nach dem Gelage, Rijksmuseum Amsterdam.

8 Norbert Elias, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. Erster Band: *Wandlungen des Abendlandes*, Bern 1969; Mary Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien in Industriegesellschaft und Stammeskultur* (Titel der Originalausgabe: *Natural Symbols. Explorations in Cosmology*, London 1970), Frankfurt a. M. 1974.

Thema hinführen. Mit Keith Thomas seien Gesten als „any kind of bodily movement or posture [...] which transmit a message to the observer“ verstanden.⁹ Gegen den Vorwurf der Trivialität, gegen den 1989 noch Peter Burke argumentierte, ist das Studium der Gesten und Gebärden schon lange nicht mehr zu verteidigen. Als „Subsystem innerhalb des größeren Systems der Kommunikation, das wir ‚Kultur‘ nennen“¹⁰ und als wesentliches Element der symbolischen Kommunikation sind Gesten und Gebärden inzwischen vielfältig untersucht. Eine der wichtigen jüngeren Untersuchungen, die auch direkt Bezug auf die hier in Frage stehende Handhaltung nimmt, ist Herman Roodenburgs gründliche Studie über die Körpersprache.¹¹

Roodenburg setzt sich u. a. intensiv mit zeitgenössischen Künstlern und Autoren auseinander, die sich in kunsttheoretischen Schriften mit teils recht praktischen, aber auch theoretisch anspruchsvollen Grundlagen der Kunst beschäftigten, so besonders Karel van Mander (1548–1606) und Gerard de Lairese (1640–1711). Van Manders 1604 publiziertes *Schilder-Boeck* ist in Bezug auf das hier im Mittelpunkt stehende Sujet vor allem deshalb bemerkenswert, da van Mander die Künstler ermahnt, von der Fantasie zur Wirklichkeit, das heißt zum Leben überzugehen und betont, dass die Natur Amme und Mutter der Malerei sei.¹² Eine der zentralen Aussagen in Gerard de Lairesses *Groot Schilderboek* ist hier vor allem bedeutsam, da er die generelle Regel aufstellt, dass ein Künstler seine Personen immer „in accordance with their status, office or dignity“ darstellen solle.¹³ Mit einer Abbildung über „die verschiedene Manierlichkeit bey Anfassung eines Glases“ durch „Personen mancherley Standes“ gibt de Lairese dafür eines seiner zahlreichen Beispiele (Abb. 2):

„[...] der eine ergreiffet es mit voller Hand N. 1. Der andere mit etwas besserer Art unten an N. 2. Dagegen siehet man N. 3. wie eine Fürstin, einen Becher mit den Spitzen ihrer drey Finger hält, wobey sie den kleinen Finger behutsam und auf eine angenehme Weiße von dem Glaß hinweg recket. N. 4. Zeigt die Hand einer Staatsdame, die es zwar wohl hurtig aber nicht so gefällig, sondern verzagt führet, aus Furcht sie möchte etwas verschütten. N. 5. Ein Fürst, welcher es geschwind und vorsichtig unten bey dem Fuß anfasset.“¹⁴

Den möglichen Einwand der Künstler, dass es ihnen an Gelegenheiten mangle, „in ansehnliche Gesellschaft“ zu kommen, lässt de Lairese nicht gelten: „Können ihnen, die Kirche, die

9 Keith Thomas, Introduction, in: Jan Bremmer/Herman Roodenburg (Hgg.), *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*, Oxford, 1993, S. 1–14, hier S. 1.

10 Peter Burke, *The language of gesture in early modern Italy*, in: Bremmer/Roodenburg, *History of Gesture*, S. 71–83, hier S. 72.

11 Herman Roodenburg, *The Eloquence of the Body. Perspectives on gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004.

12 Hessel Miedema (Hg.), *Karel van Mander, Den grondt der edel vry schilderconst*, Teil 1, Utrecht 1973, S. 105: „[...] go daan van de fantasie over op de werkelijkheid, d.w.z. tot het leven, dat ons het meest gunstig is [...]“; S. 249f.: „Zo ist de natuur, die ons alles leert, voedster en moeder van de schilderkunst.“

13 Roodenburg, *Eloquence of the Body*, S. 124. Zum Gesamtzusammenhang s. ebd. S. 120–142 und zur späten Zeitstellung von de Lairese ebd. S. 127f.

14 Gerhard de Lairese, *Großes Mahler=Buch worinnen die Mahlerley nach allen ihren Theilen gründlich geleh-*

ret, durch vernünftige Raisonnements über Gemähle erklärt, und aus den besten Kunststücken der alten und neuen berühmtesten Mahler in Kupferstichen deutlich dargestellt wird, Erster Band, Nürnberg 1784, S. 60 (Originalausgabe: Gerard de Lairese, *Het groot schilderboek*, Amsterdam 1707). – Da John Bulwers berühmte *Chironomia* von 1644 ausschließlich Handgesten ohne Bezug zu Gegenständen zeigt, kann auf ein näheres Eingehen verzichtet werden. So zeigt zwar seine Abbildung D auf der Tafel F (s. Abb. in Gabriele Groschner (Hg.), *Beredete Hände. Die Bedeutung von Gesten in der Kunst des 16. Jahrhunderts bis zur Gegenwart*, Salzburg 2004, S. 69 nach dem Exemplar der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen Inv.-Nr. 8 ART ILL 2170) eine rechte Hand, der zwischen Daumen und Mittel- und Ringfinger bei abgespreiztem kleinen Finger nur noch ein gehaltenes Glas fehlt, doch ist dies bei Bulwer ein Gestus der Argumentation und des Vorwurfs (Instabilität).

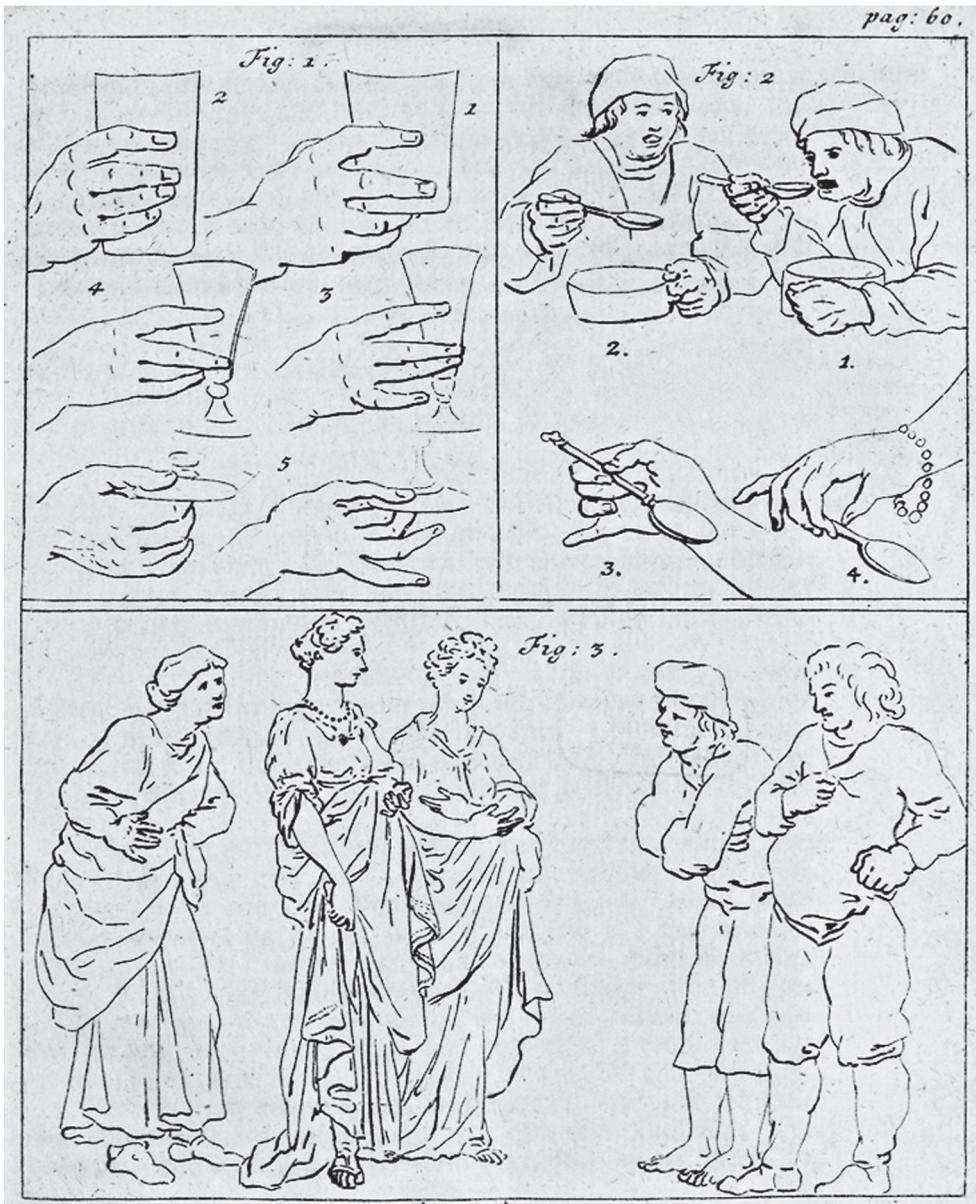


Abb. 2: Illustration über „die verschiedene Manierlichkeit bey Anfassung eines Glases“, in: Gerard de Lairese, Großes Mahlerbuch, Nürnberg 1784. Universitätsbibliothek Heidelberg, Sign. C6812-23-2 RES:1, S. 60b

Schaubühne und Spaziergänge nicht Gelegenheit genug verschaffen, schöne Leute zu sehen, und auf deren gute Manieren Achtung zu geben?“¹⁵

Um nur van Mander und de Lairese hier anzuführen, so bleibt festzuhalten, dass das Leben und die Wirklichkeit Vorbild für die Künstler sein und die Personen ihrem sozialen Rang und Status nach in ihrer Körpersprache und -haltung dargestellt werden sollten. Dass die fragliche Handhaltung nicht nur der Fantasie der Künstler entsprungen, sondern in unterschiedlichen Kreisen auch praktiziert worden ist, darf wohl als gegeben angenommen werden. Im Folgenden wird zu zeigen sein, wie einzelne Künstler vor allem die Forderung von de Lairese nach sozialer Distinktion gekonnt unterlaufen haben.

Einer der niederländischen Künstler, dem wir eine Vielzahl von Bildern mit Personen und der fraglichen Handhaltung ihrer Trinkgefäße verdanken, ist der Maler Jan Steen (1626–1679). In seinen rund 800 Gemälden hat er immer wieder häusliche Trink- und Festgelage sowie Wirtshaus- und Bordellszenen dargestellt, die oft nicht nur eine, sondern zahlreiche Personen mit der fraglichen Handhaltung am Fuß ihres Trinkgefäßes zeigen. Es lohnt sich also, sich mit Jan Steen und seinem Werk näher auseinanderzusetzen. Jan Steen, 1626 in Leiden als Sohn eines Brauers geboren und ebenda 1679 gestorben, ist in zahlreichen holländischen Städten nachweisbar – von Utrecht über Delft bis Haarlem und Amsterdam. Seine finanzielle Lage ist Zeit seines Lebens allerdings prekär gewesen. Zeitweise war er als Brauer und Gastwirt tätig, was ihm einen tieferen Einblick in dieses spezielle Milieu gegeben haben wird. Jan Steens Werk mit seiner überbordenden Erzählfreude und seiner detailreichen und peniblen Darstellung zahlloser Alltagsszenen und -gegenstände hat immer wieder zu zahlreichen Neuinterpretationen geführt. Die Zeiten, in denen die Interpreten meinten, dass jedes Detail der Realität entlehnt sei und für diese genommen werden dürfe, ja müsse,¹⁶ sind allerdings nicht vorbei. Svetlana Alpers hat dies erneut in die Diskussion gebracht.¹⁷ Ich folge allerdings der Forschungsmeinung, dass Jan Steens Werk voller symbolischer Anspielungen ist, ohne deren Auflösung und Kenntnis seine Bilder nicht verständlich sind.¹⁸

15 De Lairese, Mahler-Buch, S. 62. – Nicht näher eingegangen werden soll hier auf den Unterschied zwischen den „two gestural cultures“, wie ihn Peter Burke für den disziplinierten protestantischen Norden, besonders England und die Niederlande, und den katholischen Süden, vor allem das Stereotyp des übertrieben gestikulierenden Italiens, darstellt. S. Burke, *Language of gesture*, S. 76–81. S. hierzu auch Dilwyn Knox, *Gesture and comportment: diversity and uniformity*, in: Herman Roodenburg (Hg.), *Cultural Exchange in Early Modern Europe*, Bd. IV: *Forging European Identities, 1400–1700*, Cambridge University Press 2007, S. 289–307.

16 So schon Jan Steens erster Biograph A. Houbraken, *De groote schouburgh der Nederlantsche konstschilders en schilderessen*, Bd. 3, Amsterdam 1721, S. 12–30; s. hierzu Mariet Westermann, *How Was Jan Steen Funny? Strategies and Functions of Comic Painting in the Seventeenth Century*, in: Jan Bremmer/Herman Roodenburg (Hgg.), *A Cultural History of Humour. From Antiquity to the Present Day*, Cambridge 1997, S. 134–178, hier S. 136; s. auch Wilhelm Martin, *Jan Steen*, Amsterdam 1954. – Für die Neubewertung der Malerei des 17. Jahrhunderts insgesamt besonders wichtig Eddy de Jongh, *Zinnen en minnebeelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw*, Amsterdam 1967. – Ders.,

The Iconological Approach to Seventeenth-Century Dutch Painting, in: Franz Grijzenhout/Henk van Veen (Hgg.), *The Golden Age of Dutch Painting in Historical Perspective*, Cambridge 1999, S. 200–223.

17 Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts* (Titel der Originalausgabe: *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983), Köln 1985. – Die Bedeutung von Alpers' „Schlüsselwerk der aktuellen Kunstgeschichte“ (so Albrecht Lehmann, *Bilder als Vorbild. Zur Ikonologie des „landschaftlichen Auges“*, in: Helge Gerndt/Michaela Haibl (Hgg.), *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft* (Münchner Beiträge zur Volkskunde 33), Münster u. a. 2005, S. 157–168, hier S. 159f.) für die niederländische „Sehkultur“ wird hier nicht weiter verfolgt. Jan Steens Leistung allerdings auf den „highest level of skill of the descriptive mode“ (Alpers, *Art of Describing*, S. 266) zu reduzieren, erscheint mir unangemessen.

18 S. hierzu vor allem Bernd Roeck, *Das historische Auge. Kunstwerke als Zeugen ihrer Zeit. Von der Renaissance zur Revolution*, Göttingen 2004, bes. S. 150–154, S. 263–265. – Peter Burke, *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen* (Titel der Originalausgabe: *Eye-witnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, London 2001), Berlin 2003, bes. S. 99–105. – Mariet

Auffällig ist, dass es für die einschlägigen Bilder Jan Steens zahlreiche detaillierte Interpretationen gibt, die der symbolischen Bedeutung noch der entlegensten Details nachspüren, die aber die fragliche Handgeste kaum erwähnen geschweige denn interpretieren. Dies gilt etwa für die ausführliche Deutung von Jan Steens „Soo gewonnen, soo verteert (Wie gewonnen, so zerronnen)“ von Robert Keyszelitz. In diesem von Jan Steen in zwei Fassungen gemalten Sujet hat sich der Künstler wie in zahlreichen seiner Gemälde selbst porträtiert – hier als lachender Kavalier im Ambiente eines prachtvollen Interieurs beim Austernessen, dem „[v]on rechts[...] eine junge Frau ein Kelchglas mit Wein“ anbietet. Die „junge Schöne mit dem Kelchglas“ wird in dem Text als Prostituierte dekodiert, die gemeinsam mit der alten Kupplerin, die die Austern öffnet, ihr „Opfer“ verführen will. Aber so detailliert wie der Kamin mit seiner Fortuna di mare-Darstellung, der Würfel, die Austern, der Hund, die Zitrone, das Tric-trac-Spiel und vieles anderes mehr in ihren symbolischen Bedeutungen entschlüsselt werden – zum Glas und seiner speziellen Haltung zwischen Daumen und Zeigefinger der rechten Hand der jungen Schönen erfahren wir hier nichts¹⁹ und in einer anderen Beschreibung ist lediglich von einer „eleganten Geste“ die Rede.²⁰ Etwas überraschend ist dagegen die Interpretation, die H. Perry Chapman der jungen Frau gibt. Er meint, dass für die zeitgenössischen Betrachter, die die Bildtradition der Kupplerin und einer jungen Frau kannten, „the young seductress' genteel holding of the wine glass have seemed comically out of place in such uncouth company“.²¹ Allerdings dürften die potentiellen Käufer von Jan Steens Bildern mit der Tatsache vertraut gewesen sein, dass es neben den Dirnen in den schäbigen Hafengebäuden auch Luxushuren gab, die die eleganten Manieren der Zeit beherrschten. Ein auffällig großes Schönheitspflaster und die sich selbst anpreisende Geste ihrer linken Hand machen die junge Frau deutlich zu einer „Halbweltdame“, die mit einem einfachen Dienstmädchen nichts mehr gemein hat.²²

Auf der anderen Seite gibt es die Interpretationen, die ausführlich auf Steens subtile Art der Handdarstellungen und die fragliche Glashaltung eingehen und dabei selbst auf Gerard de Lairesse Bezug nehmen, dies aber auf ihre eigene Bildinterpretation nicht anwenden. So erfahren wir in Margaretas M. Salingers Interpretation von Steens berühmter „Merry Company“ (Abb. 3), dass „Steen was a master of the gestures of the hand, which he painted with the greatest truth and eloquence [...] with the management of jugs and pitchers, and is frequently shown at its loveliest in the delicate maneuvering of fine-stemmed wineglasses“.²³ Über die in

Westermann, *The Amusements of Jan Steen. Comic Painting in the Seventeenth Century (Studies in Netherlandish Art and Cultural History I)*, Zwolle 1997, passim. – S. auch Peter Hecht, *Das Vergnügliche erkennt man leicht, aber nicht die Bedeutung*, in: *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*, Rotterdam/Frankfurt a. M. 2005, S. 20–29.

- 19 Robert Keyszelitz, *Zur Deutung von Jan Steens „Soo gewonnen, soo verteert“*, in: *Zs. f. Kunstgeschichte* 22 (1959), S. 40–45.
- 20 Pieter Biesboer, *Wie gewonnen, so zerronnen*, in: Pieter Biesboer/Martina Sitt (Hg.), *Von Frans Hals bis Jan Steen. Vergnügliche Leben – Verborgene Lust. Holländische Gesellschaftsszenen (Originaltitel des Kataloges: Satire en Vermaak. Het genrestuk in de tijd van Frans Hals, Zwolle 2004)*, Stuttgart 2004, S. 208.
- 21 H. Perry Chapman, *Easy Come, Easy Go*, in: *Jansen, Jan Steen – Painter and Storyteller*, S. 146–149, hier S. 146. Ganz auf eine Interpretation verzichtet Jeroen

Giltaij in: *Der Zauber des Alltäglichen*, S. 198, der in seiner ausführlichen Bildbeschreibung lediglich die junge Frau mit einem „Facon-de-Venise-Kelchglas mit Wein“ nennt.

- 22 Zu der von „Halbweltdamen“ gefüllten moralischen Grauzone zwischen vornehmen Mätressen und gewöhnlichen Dirnen s. Schama, *Schöner Schein*, S. 496ff. – Lotte van de Pol, *Der Bürger und die Hure. Das sündige Gewerbe im Amsterdam der Frühen Neuzeit*, Frankfurt/New York 2006, S. 27ff. vertritt die Ansicht, dass Mätressen und Kurtisanen in den Niederlanden – im Gegensatz zu Frankreich – keine bedeutende Rolle gespielt haben, was sicher zutrifft, aber die Prostitution im Luxussektor in den Niederlanden nicht wirklich erfasst.
- 23 Margaretta M. Salinger, *Jan Steen's Merry Company*, in: *The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series*, Vol. 17, No. 5 (1959), S. 121–131, hier S. 131. Das Gemälde trägt auch den Titel „As the Old Sing, So Pipe the Young“ (Wie die Alten sangen, so pfeifen's die Jungen), Mauritshuis/Den Haag.

der Bildmitte wirkungsvoll in Szene gesetzte Glashaltung heißt es hier nur, dass „[t]he mistress of the house [...] extends her glass to a servant who, with a high and flourishing gesture, pours her yet another goblet of ruby wine“.²⁴ Eine ausführlichere Interpretation dieses und der anderen herangezogenen Gemälde wird jedoch nicht geboten. Salinger postuliert allerdings, dass die zahlreichen Trinkszenen in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts deutlich machen „that good manners in Holland at that time rigorously demanded skillful handling of glasses, which are usually held at the base by a practiced thumb and forefinger“, was schon nach dem zweiten geleerten Glas ein schwieriges Kunststück sei.²⁵ Die Frage, ob dies für alle sozialen Schichten verbindlich war, stellt Salinger allerdings nicht. In der „Fröhlichen Gesellschaft“ lässt Jan Steen wie auch in einigen anderen Bildern die trinkende Protagonistin das Glas in der linken Hand halten.²⁶ In der Interpretation eines dieser Bilder, das eine hochschwängere Magd in einer schäbigen Kneipe mit drei lüsternen Männer am Tisch zeigt, wird deren vornehme Geste mit Bezug auf Gerard de Lairese als „of course, humorous“ bezeichnet.²⁷ Bevor auf diese Interpretationen noch näher eingegangen wird, ist der Blick auf ein anderes Werk notwendig.

Zum Verständnis der Handgeste ist es unumgänglich, auf Baldesar Castigliones *Il Libro del Cortegiano* zu verweisen. Castigliones Buch vom Hofmann, das erstmals 1528 im Druck erschien, hat allein bis 1600 schon 50 Auflagen und Übersetzungen erfahren und ist von entscheidendem Einfluss auf die Ausbildung des idealen höfischen Verhaltens geworden. Hier interessiert vor allem Castigliones Begriff der *Sprezzatura* als Fähigkeit, auch anstrengende Taten leicht und mühelos erscheinen zu lassen. In der deutschen Übersetzung stellt Castiglione dies als „allgemeine Regel“ auf, „nämlich so sehr man es vermag, die Künstelei als eine rauhe und gefährliche Klippe zu vermeiden und bei allem, um vielleicht ein neues Wort zu gebrauchen, eine gewisse Art von Lässigkeit [*sprezzatura*] anzuwenden, die die Kunst verbirgt und bezeigt, daß das, was man tut oder sagt, anscheinend mühelos und fast ohne Nachdenken zustande gekommen ist.“²⁸ Englische Übersetzungen sprechen von *nonchalance*, von *naturalness*, *grace* und *effortlessness*; die niederländische Übersetzung ist *lossigheydt*.²⁹ Ein Blick zurück auf die Bilder des 17. Jahrhunderts, die Personen mit der fraglichen Haltung von Trinkgefäßen zeigen, verdeutlicht sehr eindrucksvoll die Anmut und Grazie und scheinbare Lässigkeit auch bei höchst unbequemen Sitzpositionen und Körperhaltungen dieser Personen. Vor allem bei Jan Steens trinkenden oder das Trinkgefäß präsentierenden Personen ist ihre elegante Leichtigkeit und Unangestrengtheit ins Auge springend. Dass Jan Steen Castigliones *Cortegiano* wirklich kannte – die niederländische Übersetzung erschien erst 1662 – ist nicht überliefert. Doch dass auch in niederländischen Künstlerkreisen Castigliones Werk bekannt war, ist verbürgt.³⁰

24 Salinger, Merry company, S. 123.

25 Ebd.

26 Vgl. z. B. die „Zügellose Gesellschaft“ (in der englischsprachigen Literatur als „Dissolute Household“ oder „In Luxury Beware“ bezeichnet) im Kunsthistorischen Museum Wien, das gleiche Thema im Metropolitan Museum of Art, New York; die „Gasthausszene mit der schwangeren Dienstmagd“, John G. Johnson Collection, Philadelphia; Die Hochzeit zu Kana, National Gallery of Ireland, Dublin.

27 Peter C. Sutton/Marigene H. Butler, The Life and Art of Jan Steen, in: Philadelphia Museum of Art Bulletin 78, Nr. 337/338, 1982, S. 1–63, hier S. 34. „The hostess in the Philadelphia painting holds her glass, perhaps in

the attitude of a toast, with exaggerated delicacy. Her grasp, pinching the base, was prescribed by Gerard de Lairese as the most decorous way to depict the ‚graceful taking hold of a glass‘ ... In the rough company she serves, her refinements are, of course, humorous.“

28 Benutzte Ausgabe Baldesar Castiglione, Das Buch vom Hofmann, übersetzt und erläutert von Fritz Baumgart, München 1986, Buch 1, Kapitel 26, S. 53.

29 Roodenburg, Eloquence of the Body, S. 11ff., 65ff. und passim.

30 Mariet Westermann, Von Rembrandt zu Vermeer. Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts (Titel der Originalausgabe: The Art of the Dutch Republic, London 1996), Köln 1996, S. 45.



Abb. 3: Jan Steen, *Wie die Alten sangen, so pfeifen's die Jungen*, um 1665, Öl auf Leinwand, 134 x 163 cm. Königliche Gemäldegalerie Mauritshuis, Den Haag

Gerade von Jan Steen wissen wir, dass er mit Gesten und Gebärden auch glänzend zu spielen verstand. So hat er vor allem Frauen in der Rolle der Verführerin in anmutigen Körperhaltungen und mit vornehmen Handgesten, eben auch bei der Fußhaltung von Gläsern, gemalt. Meisterhaft hat er hierbei die Zuschreibung distinktiver Codes an soziale Gruppen unterlaufen und eine „ill-mannered maidservant“ zu einer „fancy salon lady“ werden lassen.³¹ Dass Jan Steen hierbei vor allem bei Wirtshausszenen auch auf das Agieren von Schauspielern auf den zeitgenössischen Bühnen zurückgegriffen haben könnte, ist mehrfach diskutiert worden.³²

31 Roodenburg, *Eloquence of the Body*, S. 140–142, hier S. 141; s. auch Westermann, *The Amusements of Jan Steen*, S. 115. – Bildbeispiele hierfür sind etwa *The Dissolute Household*, London, Apsley House, Wellington Museum, London; *The Dissolute Household, The Jack und Belle Linsky Collection*, Metropolitan Museum of Art, New York; *Verkehrte Welt (In Luxury Beware)*, Wien, Kunsthistorisches Museum; *Besuch kommt*, Magyar Szépművészeti Museum, Budapest; *Der müde Reisende*, Upton House, Banbury, National Trust u. a. – Allerdings spielen die Künstler auch mit der umgekehrten Lesart, nämlich dem wohlherzogen Mann mit

schlechten Trinkmanieren. S. Abraham Bosse (Tours 1602 – Paris 1676), *Gustus (der Geschmack)*, das einen elegant gekleideten Mann in einem vornehmen Ambiente zeigt, der sein Weinglas zwar kennerhaft am Fuß mit zwei Fingern seiner linken Hand hält, aber dabei seinen Ellbogen auf den edel eingedeckten Tisch stützt – ein Verhalten, das schon bei Erasmus' *De Civilitate* als anstößig galt.

32 S. J. Gudlaugsson, *The Comedians in the Work of Jan Steen and his Contemporaries*, Soest 1975; Westermann, *How Was Jan Steen Funny?*, S. 134–178.

Doch nicht nur Jan Steen, auch zahlreiche andere niederländische Künstler haben die dramatis personae ihrer Bilder mit der fraglichen Handhaltung dargestellt. Zu nennen ist hier zunächst Willem Buytewech (1591[?]-1624), der einige seiner Gemälde der extravagant gekleideten und gelangweiltes Wohlleben demonstrierenden *jeunesse dorée* seiner Zeit widmete. Ist in seiner „Fröhlichen Gesellschaft“ im Museum Boijmans-Van Beuningen in Rotterdam einer der männlichen Protagonisten mit einem Berkemeyer und der fraglichen Handhaltung abgebildet,³³ so sind auch auf der Budapester „Fröhlichen Gesellschaft“ durchaus Gläser zu sehen, allerdings ohne direkten Handbezug zu einer der Personen. Eines steht unberührt auf dem Tisch, während das zweite eines der seltenen Beispiele eines der unzerbrochen auf dem Boden platzierten Gläser ist.³⁴ Das Gemälde ist, wie Cynthia von Bogendorf Rupprath feinsinnig interpretiert, voller erotischer Anspielungen.³⁵ Neben der von ihr dem Glas beigemessenen Bedeutung des Geschmacks möchte man dem auf dem Dielenboden direkt mit der Öffnung zum Betrachter hin postierten kostbaren Glas, auf das auch noch der wirkungsvoll positionierte Fuß der besonders anzüglich mit seiner Tonpfeife agierenden männlichen Person hinweist, allerdings durchaus auch eine sexuelle Botschaft zuweisen. Eine Anspielung auf das Verhältnis der einzigen weiblichen Figur zu den drei lüsternen jungen Männern ist angesichts der zahlreichen sexuellen Bildzeichen des Gemäldes nicht abwegig.³⁶

Gläser als Trinkgefäße haben seit dem 14. Jahrhundert einen hohen Rang als Statussymbol erhalten, den sie bis weit in die Frühe Neuzeit behielten. Allerdings sind hiermit nicht die meist einfachen grünfarbigen Gläser der deutschen Waldglashütten, die groben Formen der Krautstrünke und Nuppenbecher gemeint, sondern die überaus kostbaren und makellosen

33 Cynthia von Bogendorf-Rupprath/Willem Buytewech, Fröhliche Gesellschaft (um 1616-1617), in: Biesbor, Vergnügliches Leben, S. 78-81.

34 Auch Jan Steen, auf dessen Bildern Fußböden fast immer mit einer Vielzahl symbolisch bedeutsamer Gegenstände bedeckt sind („Wie in Jan Steens Wohnzimmer“ ist im Niederländischen sprichwörtlich für häusliche Unordnung), hat Gläser hier höchst selten platziert. Als einziges mir bekanntes Beispiel sei hier die Bordellzene aus dem Louvre, Paris, genannt, die neben Spielkarten, Austernschalen, einer Pfeife und dem Hut des im Schoß der Dirne schlafenden und schon Teilen seiner Kleidung und Uhr beraubten Kunden sowie dem sogenannten Jan Steen-Krug auch ein kostbares Glas mit abgebrochenem Fuß auf dem Fußboden zeigt. Es dürfte wie die Pfeife dem Mann aus der Hand gefallen sein, denn die Dirne hält grazios ein hohes Flötenglas am Glasfuß in der Hand; Abb. 47 in Martin, Jan Steen, dazu S. 49f. – S. auch Salinger, Merry Company, S. 128, die die „accessories of frivolity and entertainment“ „on the floor“ aufzählt, die Jan Steen „seems to have enjoyed so much“. – Eine besondere Haltung von Weingläsern war nach Schama, Überfluß und schöner Schein, S. 506 auch in Bordellen üblich, um auf drohende Razzien hinzuweisen, ohne dass er diese spezielle Haltung benennt. – Gegenüber Cynthia von Bogendorf Ruppraths Interpretation, dass zwischen den Fingern nach unten gehaltene Gläser als Aufforderung zum Nachschenken zu interpretieren seien (Direk Hals, Fröhliche Gesellschaft bei einem Gelage im Park (um 1620), in: Biesboer, Vergnügliches Leben, S. 88), habe ich angesichts von Pieter de Hoochs „Das leere Glas“ und Everhard Korthals Altes' Interpretation in Giltaij, Zauber des Alltäglichen, S. 228

Zweifel. Hier ist die Abwehrhaltung des Mannes gegenüber dem Einschenkversuch der Dienstmagd eindeutig. – In anderen Beispielen, vor allem Jan Steens, drohen die Gläser aus den Fingern der – zumindest leicht – Beschwipsten oder gar Schlafenden eher zu entgleiten und auf dem Boden zu zerbrechen (s. dazu auch Zumthor, Alltagsleben, S. 196). S. z. B. Jan Steen, Lustige Gesellschaft auf einer Terrasse, Metropolitan Museum of Art, New York und die Interpretationen dazu von Salinger, Jan Steen's Merry Company; Jan Steen, Mann, der einer Frau Rauch in den Nacken bläst, National Gallery London, Abb. in Schama, Schöner Schein, S. 226.

35 Cynthia von Bogendorf Rupprath, Willem Buytewech, Fröhliche Gesellschaft (um 1620-1622), in: Biesbor, Vergnügliches Leben, S. 82-85.

36 Glas ist wegen seiner Durchsichtigkeit und Zerbrechlichkeit häufig als Metapher für Klarheit und Reinheit, aber auch für Vergänglichkeit aufgefasst worden; s. Thomas Raff, Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe (Münchner Beiträge zur Volkskunde 37), München 2008, S. 66. Hieraus für das Buytewechsche Bild auf die (noch) vorhandene Jungfräulichkeit der weiblichen Figur zu schließen, erscheint interpretatorisch allerdings gewagt. – Auch auf Buytewechs Rotterdamer „Fröhlichen Gesellschaft“ sind zwei unzerbrochene Gläser auf dem Fußboden platziert, die allerdings eine weniger eindeutige symbolische Bedeutung erkennen lassen – die „jungen Nichtsnutze“ führen sich zwar „scham- und zügellos auf“ (Bogendorf Rupprath, S. 78), doch ist die einzige weibliche Figur eine ältere Kellnerin, die nicht in das Bildgeschehen einbezogen ist. – S. auch Jeroen Giltaij, Willem Pietersz Buytewech, in: Der Zauber des Alltäglichen, S. 42-49.



Abb. 4: Adriaen van Ostade, *Die drei trinkenden und rauchenden Bauern am Tisch*, Kupferstich, Radierung, 219 x 190 mm (beschnitten). Kupferstichkabinett Dresden

Produkte der venezianischen Glasproduktion, die seit dem 13. Jahrhundert auf der Insel Murano konzentriert war.³⁷ Während Silber- und Goldpokale edle Trinkgefäße, aber auch eine durchaus nützliche Geldanlage waren, die allerdings auch jeder Neureiche anhäufen konnte, waren die immens teuren venezianischen Gläser wegen der deutlich höheren Gefahr der Zerbrechlichkeit vergängliche Wertobjekte, mit denen nur der wirklich Reiche sein Vermögen zur Schau stellte.³⁸ Vor allem Jan Steen lässt die meisten seiner Personen, bevorzugt Frauen als Verführerinnen, mit der fraglichen Haltung von Trinkgefäßen ein kostbares Glas venezianischer Art präsentieren, was seinen komödiantischen Schalk und ironischen Umgang mit distinktiven Zuschreibungen besonders deutlich macht.

Von den zahlreichen Künstlern des 17. Jahrhunderts, die außer Jan Steen die fragliche Handgeste in unterschiedlichen Kontexten dargestellt haben – genannt seien hier nur Pieter de Hooch, Frans Hals, Gerard ter Borch, Jacob Jordaens, Dirck Hals, David Teniers, Esaias van de Velde, Frans van Mieris, Hendrick Pot, Symon Kick, Jacob Ochtervelt und andere³⁹ –, sei kurz auf Adriaen van Ostade (1610–1685) eingegangen. Von van Ostade sind nahezu eintausend Bilder erhalten, zumeist bäuerliche Genreszenen in Bauernkaten und Ställen, in Schänken und Herbergen mit meist altersschwachem Hausrat und mit Bauerngestalten, die trinken und tanzen, spielen und raufen, aber auch in beschaulichem Beisammensein gezeigt werden. Trinkende Männer der bäuerlichen Bevölkerung hat Adriaen van Ostade fast immer mit Krügen und Bechern, mit Kannen und Humpen dargestellt, die oft mit beiden Händen zupackend angefasst werden.⁴⁰ Gläser in der Hand trinkender Bauern sind höchst selten und wenn dann überraschenderweise mit der am Fuß gehaltenen Handhaltung (Abb. 4).⁴¹ Es kann hier nicht diskutiert werden, inwieweit auch van Ostade ähnlich wie Jan Steen die sozial distinktiven Codes seiner Zeit bewusst ironisch gebrochen hat. Aber dass er im Sinne von van Mander auf „das Leben und die Wirklichkeit“ zurückgegriffen hat, erscheint nicht ganz abwegig. Denn auch andernorts ist belegt, dass Bauern ihrer „kostbaren gewohnheit nach wein auß gläsern“

37 Allerdings hatten auch schon in den Kreuzzügen kostbare emaillierte Glasgefäße aus Syrien, Ägypten und dem Irak ihren Weg in die Schatzkammern der hohen Geistlichkeit und des Adels Europas gefunden. S. Harry Kühnel, Kommunikation zwischen Orient und Okzident. Alltag und Sachkultur. Versuch eines Resumées, in: Hundsichler, Orient und Okzident, S. 5–24, hier S. 13; Brigitte Klesse, Gisela Reineking-von Bock, Glas. Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln 1973, 2. erweiterte Aufl., S. 8–16.

38 Zur Höherwertigkeit der venezianischen Gläser gegenüber den silbernen und vergoldeten Trinkgefäßen mit eingängigen Beispielen s. Helmut Hundsichler, Nahrung, in: Harry Kühnel (Hg.), unter Mitarbeit von Helmut Hundsichler, Gerhard Jaritz, Elisabeth Vavra, Alltag im Spätmittelalter, Graz/Wien/Köln 1984, S. 196–231, hier S. 213f. – Peter Volk, Pokal. Venedig, letztes Viertel des 15. Jahrhunderts, in: Brigitte Klesse/Hans Mayr, Verborgene Schätze aus sieben Jahrhunderten. Ausgewählte Werke aus dem Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, Köln 1977, S. 34–37. S. auch ebd. S. 42 und S. 50. Ob hier schon mit Thorstein Veblen von Statussymbolen des demonstrativen Konsums gesprochen werden kann, sei dahin gestellt. – Ein überraschend anmutendes Beispiel für den demonstrativen Konsum im Zerschlagen kostbarer Gläser bei Maria Bogucka, Gesture, ritual and social order in sixteenth- to eigh-

teenth-century Poland, in: Bremmer/Roodenburg, Cultural History of Gesture, S. 190–209, hier S. 197. Nach dem Ausbringen eines Toastes auf einen besonders zu ehrenden Gast zerschlug der adelige Gastgeber sein kostbares Glas auf seinem eigenen Kopf.

39 Abbildungen siehe besonders in den beiden Katalogbänden „Vergnügliches Leben“ und „Der Zauber des Alltäglichen“.

40 Dies gilt auch generell für bäuerliche Genredarstellungen des 16. und 17. Jahrhunderts; s. hierzu Hans-Joachim Raupp, Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst ca. 1470–1570, Niederzier 1986 mit zahlreichen Abbildungen.

41 S. auch Jeroen Giltaj, Adriaen van Ostade, Raucher und Trinker, in: Zauber des Alltäglichen, S. 136f. Der trinkende Mann hält in seiner rechten Hand einen Westwälder Krug, aus dem er sich Wein oder Bier in seinen von unten gehaltenen gläsernen Becher in seiner Linken eingeschenkt hat. Glas und Krug im Dresdner Kupferstich (Abb. 4) werden dagegen umgekehrt gehalten. – S. auch die Radierung eines unbekanntenen Künstlers nach David Teniers d. J. Sich unterhaltendes Paar, British Museum, London, Department Prints & Drawings, Inv.-Nr. S. 4210, das ein sehr einfach gekleidetes älteres Paar in schlichtem Ambiente zeigt mit einem von dem Mann elegant mit drei Fingern gehaltenen Glasbecher.

getrunken haben, was allerdings als befremdlich und keineswegs selbstverständlich vermerkt worden ist.⁴² Auch in Jan Steens Werk sind bäuerliche Genredarstellungen häufig. Allerdings sind meiner Kenntnis nach hier keine trinkenden Personen mit Weingläsern und der fraglichen Handhaltung dargestellt. Männer trinken bei Steen meistens aus Bechern oder Römern und die zierliche Haltung eines kostbaren Weinglases venezianischer Art am Fuß wird fast ausschließlich von Frauen praktiziert.⁴³

Die Frage nach der Herkunft der Handhaltung lässt sich kaum eindeutig beantworten. Möglicherweise beruht sie auf einem der zahlreichen Kulturtransfers vom Orient zum Okzident.⁴⁴ Denn auch auf persischen Miniaturen schon aus dem 14. Jahrhundert gibt es Belege für diese „untergriffige“ Art, einen Kelch, einen Becher oder eine Trinkschale zu halten. Dass hierbei die soziale Distinktion – etwa bei der Darstellung von Herrscherpaaren bei offiziellen zeremoniellen Anlässen – eingehalten worden ist, legt einen Kulturaustausch innerhalb der Oberschicht nahe.⁴⁵ Der abendländische Klerus ist aber wohl nicht an dem Transferprozess beteiligt gewesen.⁴⁶

Der Verbreitungsgrad der Handgeste in bildlichen Darstellungen bis zum 16. Jahrhundert ist uneinheitlich. Einzubeziehen sind hier auch Bildquellen, die die fragliche Handhaltung außerhalb von Trinksituationen zeigen. So sind im Hoch- und Spätmittelalter häufig Heilige mit ihren Attributen in entsprechender Handhaltung zu sehen, wenigstens einer der Heiligen Drei Könige präsentiert sein Geschenk oft entsprechend und Darstellungen aus der antiken Mythologie, weltlicher Allegorien u. a. bieten reiches Anschauungsmaterial.⁴⁷ So ist die fragliche Haltung von Trinkgefäßen auch vom Meister des Wiener Schottenaltars (1469/1480)

42 Ruth-E. Mohrmann, *Volksleben in Wilster im 16. und 17. Jahrhundert* (Studien zur Volkskunde und Kulturgeschichte Schleswig-Holsteins 2), Neumünster 1977, S. 256 für das Jahr 1630. – Eine bemerkenswerte Darstellung der fraglichen Handgeste findet sich in Dirck Pietersz Pers, *Bacchus wonder-wercken: Waer in het Recht Gebruyck en Misbruyck des Wijns* [...] wort afgebeeld [...], Amsterdam 1628. Ganz im Stil der Tierfabeln und Emblembücher zeigt eine der vier Illustrationen ca. zwanzig Tiere, die in prächtigem Ambiente als fröhliche Gesellschaft um einen Tisch gruppiert sind und von denen etliche kostbare Pokale elegant am Fuß der Gefäße halten. Im Text dazu heißt es, dass sie „[beim Trinken] aus den Schalen sabberten und aus den Bechern gierige Schlucke nahmen“, sich also der anmutigen Handgeste konträr benahmen; s. ebenda S. 19f.: „Hy slabden uyt de schael, en gulpten uyte kroesen.“ Für Übersetzungshilfe danke ich herzlich Dr. Joost Robbe, Leuven/Münster.

43 Als einige der wenigen Beispiele männlicher Trinker mit entsprechender Handgeste und einem kostbaren Weinglas s. Jan Steens *Gartenfest von 1677* in belgischem Privatbesitz; Abbildung in Jansen, Jan Steen – Painter and Storyteller, S. 258; zur Interpretation des jungen Mannes als verlorener Sohn s. ebenda S. 257–259 und Jan Steens *Taufe*, Staatliche Museen Berlin, Schloss Charlottenburg. – In der Abbildung aus dem Zunftbuch mit Darstellungen des Umzug der Messerschmiede, Nürnberg, um 1600, das im Eingangsbereich der Herberge Zum silbernen Fisch einen Mann mit hohem Weinglas in zwei Fingern seiner linken Hand zeigt, dürfte es sich um einen Diener oder Mundschen handeln; Inv.-Nr. HB 3437, Germanisches Nationalmuseum

um Nürnberg, Graphische Sammlung. – Sehr selten sind Porträts von Einzelpersonen mit dem fraglichen „feinen Griff“; s. zum Beispiel Lukas Emile I Vorstermann (1595–1675), Mann mit Federhut und Trinkglas zwischen den Fingerspitzen, Kunstsammlung Veste Coburg K 483 I; Raymond Lafage, *Selbstkarikatur*, gestochen von Arthur Pond, um 1730, Abb. in Roeck, *Das historische Auge*, S. 248.

44 Vgl. Helmut Hundsbieler (Hg.), *Kommunikation zwischen Orient und Okzident. Alltag und Sachkultur* (Veröffentlichungen des Instituts für Realienskunde des Mittelalters und der frühen Neuzeit 16), Wien 1994.

45 Für diesen Hinweis danke ich herzlich Birgitt Hoffmann, Bamberg, und Andreas Hartmann, Münster.

46 In den nachtridentinischen *Missalia* wird für die Messfeier auch auf das Halten des Kelches eingegangen. So wird der Kelch beim Offertorium mit der rechten Hand unter der Cuppa, mit der linken am Fuß gefasst, bei der Elevation wird der Kelch mit beiden Händen unter der Cuppa gefasst. Für diese Hinweise danke ich herzlich Hubert Wolf, Münster, und Bernward Schmidt, Münster. – Jean-Claude Schmitt, einer der besten Kenner der Gesten, widmet der Symboldeutung der liturgischen Gesten ein eigenes Kapitel, sagt aber zur Haltung des Messkelches nichts aus. S. Jean-Claude Schmitt, *Die Logik der Gesten im europäischen Mittelalter* (Titel der Originalausgabe: *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris 1990), Stuttgart 1992, S. 115ff. – Dies bedeutet allerdings nicht, dass der Klerus nicht außerhalb der Messliturgie den fraglichen Handgestus praktizierte.

47 Auf Einzelnachweise wird angesichts der großen Zahl von einschlägigen Bildern hier verzichtet.

gleich mehrfach dargestellt und wird hier mit anmutiger Geste bei abgespreiztem Finger selbst von einer einfachen Magd angewandt.⁴⁸ Lucas von Leyden zeigt schon um 1520 einen Mann mit der fraglichen Handhaltung, hier in der linken Hand, in einer Wirtshaus- oder Bordell-szene,⁴⁹ während andererseits noch 1535 ein Nürnberger Patrizier mit kräftig zupackender Haltung seines kostbaren Pokales am Stiel zu sehen ist.⁵⁰

Auch die Bildsymbolik der Handgeste ist, wie zu sehen war, nicht eindeutig zu interpretieren. Den hohe Aufmerksamkeit heischenden Zeigegestus kannte mit unterschiedlichen Objekten schon die spätmittelalterliche Tafelmalerei wie sie auch in späteren Porträts zum Beispiel von Kindern mit Spielzeug, Blumen, Obst und Amuletten zu sehen ist. Die fragliche Handhaltung mit Trinkgefäßen, in frühen Belegen vor allem Pokalen aus Edelmetall, später oft kostbaren Weingläsern venezianischer Art, aber auch Stangengläsern und Glasbechern, steht zunächst für elegante Manieren dank bester Erziehung, wie sie für die Oberschicht kennzeichnend war. Die Geste repräsentiert so die Disziplinierung eines zivilisierten Körpers, der mit seiner kontrollierten Körpersprache die Beherrschung der standesgemäßen Etikette dokumentiert. Der Habitus der *sprezzatura* des Adels hatte aber schon früh seine soziale Distinktionskraft verloren, denn schon im 16. Jahrhundert wird nicht nur das meist männliche Dienstpersonal des Adels mit perfekter Beherrschung der Handgeste beim effektvollen Einschenken von Pokalen dargestellt,⁵¹ sondern auch schon Dienstmägde in bürgerlichem Ambiente. Die ironische Brechung mit erotischen Anspielungen in zwielichtigem Ambiente hat aber erst die niederländische Malerei des Goldenen Zeitalters zur Perfektion geführt, für die hier vor allem Jan Steen beispielhaft stand. Allerdings sagt diese Bildsymbolik nichts über die historische Realität der Trinkgelegenheiten aus, für die die dargestellte perfekte Körperbeherrschung und das notwendige Fingerspitzengefühl in den verbürgten Trinkexzessen kaum vorstellbar ist – es sei denn als gelegentliches knappes Zitat einer weithin bekannten Handgeste.

48 Kühnel, Alltag im Spätmittelalter, S. 197 und 301.

49 Abb. in Raupp, Bauernsatiren, S. 204.

50 Wilhelm Hansen, Kalenderminiaturen der Stundenbücher. Mittelalterliches Leben im Jahreslauf, München 1989, S. 69, Abb. 23.

51 Für Bildbeispiele s. z. B. Claes Jansz. Vischer (um 1550 – um 1612), Der reiche Mann und der arme Lazarus, Clemens-Sels-Museum Neuss, 1981Gr1272; Jan Pieterz. Saenredam (um 1565/66–1607), Abend aus der Folge Die vier Tageszeiten, Kunstsammlung Veste Co-

burg, Inv.-Nr. VII, 145, 131. Das Dienstpersonal in vornehmen Gelagen hält das Trinkgefäß fast ausschließlich in der linken Hand, die vornehmen Gäste dagegen in der rechten. Erst die niederländische Malerei des 17. Jahrhunderts beginnt mit dieser Dichotomie von richtig und falsch, von gut und böse und von (sozial) oben und unten spielerisch umzugehen; als frühes Beispiel s. Jan Sadeler (1550–1600), Der verlorene Sohn in Schwelgerei, Kupferstich, Kunstsammlung Veste Coburg, Inv.Nr. VII, 255, 442.