

Forum Kommunikationsgeschichte

Das *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte* widmet sich seit mehr als 20 Jahren der Vielfalt an möglichen Zugängen zu historischer Kommunikation und interdisziplinären Perspektiven auf sie. Die anhaltenden Fragen zu Konturen, Werkzeugen und Denkmustern kommunikationshistorischer Erkenntnisinteressen gaben uns Anlass, 2018 ein Beitrags-Forum zu begründen, dessen Grundfrage »Was ist Kommunikationsgeschichte?« aus unterschiedlichen Forschungsrichtungen und im Blick auf verschiedene Epochen erörtert werden soll. Die bewusst kurz gehaltenen und mit wenigen Anmerkungen versehenen Beiträge dieses Forums sollen fragende, einordnende und anregende Impulse geben, um kommunikationsgeschichtliche Ansätze innerhalb historisch arbeitender Disziplinen konzeptionell zu stützen. Zu diesem Zweck werden die einzelnen Beitragenden ihr fachliches Verständnis von Kommunikationsgeschichte vorstellen und begründen sowie Potentiale und Grenzen des eigenen Ansatzes erörtern.

Kommunikation als sinnliche Evidenz durch die Künste: Höfische Objektkultur in der Frühen Neuzeit

Matthias Müller

Welche Bedeutung die Medien des handgeschriebenen oder gedruckten Wortes für die Kommunikation in der Frühen Neuzeit besaßen, ist von der Forschung in den letzten Jahrzehnten in vielfältiger Weise gewürdigt worden.¹ Dabei konnten Funktionalität, Adressatenkreise und Reichweiten von Gesandten- oder Gelehrtenbriefen, Reiseberichten, Büchern, Flugblättern oder Zeitungen für die Zeit vom ausgehenden Mittelalter bis zum Beginn der Neuzeit umfassend geklärt und ihr Stellenwert für den Wissens- und Informationsaustausch auf der Ebene des politischen, kulturellen oder gesellschaftlichen Lebens differenziert aufgezeigt werden. Auch wurde bereits der Körper als Medium der Kommunikation – etwa über die Kleidung oder das akteursbezogene Handeln in sym-

1 Verwiesen sei hier nur auf zwei wichtige Sammelbände: Johannes Burkhardt / Christine Werkstetter (Hg.): *Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit*. Berlin u. a. 2005 (Historische Zeitschrift / Beihefte; N.F. 41); Daniel Bellingradt / Holger Böning / Patrick Merziger / Rudolf Stöber (Hg.): *Kommunikation in der Frühen Neuzeit: Beiträge aus 20 Jahren »Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte«*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2019 (Beiträge zur Kommunikationsgeschichte, Bd. 31.1).

bolischen oder performativen Akten – in der historischen Kommunikationsforschung thematisiert.² Was jedoch für ein tiefergehendes Verständnis kommunikativer Vorgänge in der Frühen Neuzeit nahezu vollständig fehlt, ist die Beachtung der künstlerischen Medien. Dieses forschungsgeschichtliche Desiderat ist umso gravierender, da die Jahrhunderte zwischen 1500 und 1800 in der europäischen Geschichte zwar ohne Frage von einem enormen Aufschwung der schriftlichen Kommunikation – sei es im Bereich der Printmedien oder der administrativen Verschriftlichung – bestimmt waren, jedoch die Schriftlichkeit gegenüber der Bildlichkeit keineswegs die Oberhand gewann, wie immer wieder behauptet wird. Denn wer sich mit der Bildproduktion der Frühen Neuzeit näher beschäftigt, wird feststellen, dass der Aufschwung der schriftlichen Medien in diesen Jahrhunderten von einem nicht minder eindrucksvollen Quantensprung der visuellen Medien (einschließlich der Objektkunst) geprägt war.

Dass es in der Kommunikationsforschung zur Frühen Neuzeit überhaupt zu dieser verzerrten Wahrnehmung unter Ausblendung der visuellen Medien kommen konnte, liegt allerdings auch im Verhalten eines Faches begründet, das sich nicht zu Unrecht in besonderer Weise für die Bearbeitung und Analyse historischer Bildwerke zuständig sieht: der Kunstgeschichte bzw. Kunstwissenschaft. Durch einen für lange Zeit verengten Kunstbegriff, der Bildwerke nur aus der Perspektive eines herausragenden, ja genialen Künstlertums, kunsttheoretischer oder ideen- bzw. geschichtsphilosophischer Konzepte sowie erlesener Handwerks- oder Materialtechniken wertschätzen konnte, haben Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft den Bereich der Bildwerke selbst nicht für kommunikationsgeschichtliche Fragestellungen erschlossen und keine gezielten Impulse in die medienaffinen Nachbardisziplinen vermittelt. An diesem Befund haben auch die Öffnung hin zu den sogenannten Bildwissenschaften, die seit der letzten Jahrtausendwende zunehmend den kunsthistorisch/kunstwissenschaftlichen Diskurs anfeuerten, oder die seit den 1980er Jahren verstärkt betriebene Rezeptionsästhetik sowie Politische Ikonographie wenig geändert.³ Denn in diesen Fachdiskursen wurden Kunstwerke zwar auf ihre medialen bzw. mediengeschichtlichen Dimensionen hin untersucht, als performativ-handelnde Objekte im Sinne einer Bildakttheorie analysiert oder als semiotisch aufgeladene Zeichen- und Bedeutungsträger aufgefasst,⁴ jedoch nur gelegentlich und keineswegs systematisch als Medien der Kommunikation wahrgenommen. Und angesichts der

- 2 Burkhardt/Werkstetter 2005 (wie in Anm. 1). Barbara Stollberg-Rilinger / Tim Neu / Christina Brauner (Hg.): *Alles nur symbolisch? Bilanz und Perspektiven der Erforschung symbolischer Kommunikation*. Köln u. a.: Böhlau 2013.
- 3 Hans Belting (Hg.): *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*. Paderborn: Fink 2007; Martin Schulz: *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. 2., erw. Aufl. Paderborn: Fink 2009; Wolfgang Kemp: *Kunstwerk und Betrachter: der rezeptionsästhetische Ansatz*. In: Hans Belting (Hg.): *Kunstgeschichte – eine Einführung*. 3., erw. Aufl. Berlin: Reimer 1988, S. 240–257. Eine wichtige Erweiterung der bisherigen rezeptionsästhetischen Ansätze stellt die jüngst vorgelegte bildtheoretische Studie von Johannes Grave zur Zeitlichkeit des Prozesses der Bildbetrachtung dar: Johannes Grave: *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*. München: Beck 2022.
- 4 Siehe hierzu zuletzt Jörg Probst (Hg.): *Politische Ikonologie: Bildkritik nach Martin Warnke*. Berlin: Reimer 2022.

weitgehenden Musealisierung der Kunstwerke, die dadurch aus ihrem ursprünglichen funktionalen und kommunikativen Zusammenhang gerissen wurden, bestehen nach wie vor keine guten Voraussetzungen, an diesem Umstand etwas nachhaltig zu ändern.

Dennoch wäre es falsch, sich in allzu großem Pessimismus zu ergehen. Denn es gibt durchaus ein Untersuchungsfeld im Bereich der Künste, auf dem in den letzten rund zwanzig Jahren eine große Sensibilität und Expertise für das kommunikative Potential von Kunstwerken entwickelt werden konnte und das zudem hervorragend anschlussfähig ist für die interdisziplinäre Zusammenarbeit mit den schriftmediengestützten Fächern: die Kunstproduktion der frühneuzeitlichen Fürstenhöfe. Mit den höfischen Künsten hat die Kunstgeschichte einen Bereich der Medienproduktion und -rezeption erschlossen, der in der Frühen Neuzeit nicht nur zu den politisch und kulturell führenden zählte, sondern der aufgrund seiner Rückgebundenheit an die kommunikativen Bedürfnisse und Praktiken der höfischen Personennetze und ihrer politischen oder kulturellen Konkurrenzen für kommunikationshistorische Fragestellungen äußerst ergiebig ist und sich auch kunsthistorisch nur durch die Beachtung der funktionalen Kontexte und der sich hieraus ableitenden kommunikationstheoretischen Aspekte erschließt. Im Nachfolgenden soll es daher um die Bedeutung der künstlerischen Medien für die höfische Kommunikation gehen, womit zugleich zwei kommunikationstheoretische Kategorien angesprochen werden, die für die Vormoderne von grundlegender Relevanz waren: das symbolische Kapital, wie es nicht zuletzt Pierre Bourdieu ins Bewusstsein gerückt hat,⁵ und die Zeichenhaftigkeit der künstlerischen Form und Materialität, wie sie im Sinne von höfischen Zeichensystemen erstmals umfassend durch Peter-Michael Hahn und Ulrich Schütte thematisiert und theoretisiert wurden.⁶

Auch wenn die Schriftmedien in der frühneuzeitlichen höfischen Gesellschaft zunehmend eine wesentliche Basis des Wissens- und Informationsaustausches sowie des administrativen Handelns bildeten, so fand die wichtigste Kommunikation doch zweifellos über Bildmedien, (Sammlungs-)Objekte und Architektur statt. Dieser Umstand erklärt sich ganz wesentlich aus der Tatsache, dass die höfische Gesellschaft als ein auf Status, Rang und die Akzeptanz einer theologisch-religiös begründeten Exklusivität angewiesener Personenverband ganz wesentlich über sinnfällige ästhetische Zeichen, Objekte und Praktiken sowie die distinguierende Wirkung kostbarer Materialien kommunizierte. Schließlich galt es, das über den Adels- bzw. Fürstenstand generierte, durch dynastische Anciennität und Allianzbildungen oder Standeserhöhungen akkumulierte »symbolische Kapital« (Bourdieu) öffentlich sichtbar zu machen, ihm zu einer die Sinne ansprechenden Evidenz zu verhelfen und damit sprichwörtlich körperlich (be-)greifbar zu machen. In dieser sinnlichen Materialisierung und sprichwörtlichen Verkörperlichung von juristischen Fakten und politischen sowie theologischen Inhalten wird eine Grundvorausset-

5 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (französischer Originaltitel: *La distinction. Critique sociale du jugement*. Paris 1979).

6 Peter-Michael Hahn / Ulrich Schütte: Thesen zur Rekonstruktion höfischer Zeichensysteme in der Frühen Neuzeit. In: *Mitteilungen der Residenzenkommission der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen* 13,2 (2003), S. 19–47.

zung höfischer Kommunikation fassbar, die sich grundsätzlich natürlich auch auf die Schriftlichkeit von Urkunden, Verträgen oder Chroniken stützte, über diese Medien jedoch nur eine begrenzte öffentliche Wirksamkeit entfalten konnte. Wenn also Fürstenthöfe und ihre Akteure die verschiedenen Künste förderten, prachtvolle Schlösser errichteten, kostbare Sammlungen anlegten oder wertvolle Bildwerke bzw. Objekte verschenkten, dann geschah dies zwar auch aus einem kulturellen Bedürfnis heraus, doch noch mehr wurde dieses Handeln durch die Notwendigkeit, ja den Zwang zur symbolischen Kommunikation⁷ und zur Prachtentfaltung bestimmt.

An dieser Stelle ist es notwendig, auf den besonderen Zusammenhang von symbolischer Kommunikation und Prachtentfaltung einzugehen, denn beide sind in der höfischen Gesellschaft als Einheit zu denken. Anders als es ein modernes Missverständnis nahelegt, ist Prachtentfaltung in der Vormoderne nicht mit Luxuskonsum und Verschwendung nach heutigen westlich-demokratischen Maßstäben gleichzusetzen. Eine solche Kritik wurde bereits in der Frühen Neuzeit von Juristen und Staatstheoretikern mit dem Argument zurückgewiesen, dass adlige Standespersonen oder Fürsten »*sich durch allerhand euserliche Marquen vor anderen Menschen zu distinguieren [haben], um sich [...] bey ihren Untertanen in desto grösseren Respect und Ansehen zu setzen*«. ⁸ Diese »äußeren Marquen« sollten somit ein Problem und Defizit kaschieren, das sich vor allem aus der Unscheinbarkeit und Sterblichkeit des physischen Körpers eines Regenten und seiner Familienmitglieder ergab. Deren per se von gewöhnlichen Menschen nicht unterscheidbare Physiognomie war aus sich selbst heraus nicht dazu geeignet, die mit dem physisch-sterblichen Körper verbundene religiös-transzendente Dimension irdischen Regententums und die Unsterblichkeit des Herrscheramtes sichtbar werden zu lassen. Um diesen von Ernst Kantorowicz thematisierten »zweiten Körper des Königs« genauso wie den politisch-theologisch besonders begründeten exklusiven Status von höfischen Gesellschaften und Dynastien nicht nur als auf dem Papier fixierte Theorie oder juristische Norm, sondern als physisch greifbare, den Sinnen zugängliche Realität zu vermitteln, bedurfte es daher des Kunstgriffs der umhüllenden Verkleidung und damit der visuellen Künste als ästhetisch wirksame symbolische Kommunikationsmedien. Ihre künstlerische Form und materielle Pracht diente zwar auch dem höfischen »Divertissement«, doch in erster Linie der Zurschaustellung und zeichenhaften Kommunikation der an sich unsichtbaren Substanz und des symbolischen Kapitals von Status, Stand und herrschaftlicher »Gloire«. Künstlerisch-materielle Prachtentfaltung war somit ein zentraler und unverzichtbarer Bestandteil jenes Systems der »Ökonomie der Ehre«, wie es Andreas Pečar anhand der enormen finanziellen Aufwendungen von miteinander konkurrierenden Adelsfamilien im Umkreis des Wiener Kaiserhofes unter Karl VI. herausgearbeitet hat. ⁹

Für die angemessene und vor allem wirkungsvolle Kommunikation dieser per se unsichtbaren transzendenten Dimension höfischer Gesellschaften war von den Kunst-

7 Siehe hierzu Stollberg-Rilinger/Neu/Brauner 2013 (wie Anm. 2).

8 Johann Christian Lünig: *Theatrum Ceremoniale*. Bd. 1. Leipzig: Weidmann 1719, S. 5.

9 Andreas Pečar: *Die Ökonomie der Ehre. Der höfische Adel am Kaiserhof Karls VI. (1711–1740)*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2003.

und Hoftheoretikern ein klar strukturiertes Hierarchiesystem der Künste definiert worden. An der Spitze dieser Hierarchie stand die Architektur, deren »Prachtgebäude« alleine schon wegen ihrer Größe und räumlichen Dominanz das fürstliche »Ansehen« vermittelten und den »Respekt« der Untertanen erzeugten. So weist Jean-Baptiste Colbert, der für Ludwig XIV. als Surintendant des Bâtiments du Roi tätig war, anlässlich der Erweiterung des Pariser Louvre ausdrücklich darauf hin, dass die Gestalt des königlichen Palastes die Menschen von der Stärke königlicher Macht überzeugen und zu untertänigem Gehorsam anhalten müsse.¹⁰ Architektonisch versierte Betrachter konnten darüber hinaus anhand der Gebäudetypen sowie der Instrumentierung der Fassaden mit Säulenordnungen und Dekor um sehr differenziert die Funktionalität der Bauwerke und den Rang ihrer Auftraggeber ablesen. Dies hatte beispielsweise in Wien zur Folge, dass die bereits erwähnten, um die Gunst des Kaisers konkurrierenden Adelsfamilien bei der Planung ihrer Stadtpalais sehr genau darauf achteten, welche Fassadenentwürfe unter ihren Standesgenossen à la mode waren und wie das von adligen Konkurrenten in Auftrag gegebene Fassadenschema durch gezielte Modifikationen originell abgewandelt oder gar übertroffen werden konnte. Die dynamische, auf stete Innovation ausgerichtete höfische Baukultur und Kunstproduktion ist daher ganz wesentlich das Ergebnis dieses Zwangs zur symbolischen Kommunikation im Medium der Künste.

Diese Feststellung gilt genauso für den der Architektur nachgeordneten Bereich der höfischen Sammlungen, zu denen neben den Skulpturen- und Gemäldegalerien vor allem auch die Kunstkammern mit ihren vielfältigen Objektbeständen gehörten. Während in den Skulpturen- und Gemäldegalerien die symbolische Kommunikation in erster Linie über die Quantität und Qualität der Bildwerke und das Vorhandensein von Leitkünstlern und Spitzenwerken der Kunstgeschichte verlief, ermöglichten die Kunstkammern anhand der Vielfalt, Originalität und kostbaren Materialität ihrer Objekte, der Verschiedenartigkeit ihrer Herkunftsorte sowie der mit ihnen verbundenen Personen, Narrative und Mythen ganz besondere kommunikative Strategien.¹¹ Zu diesen gehörten in besonderer Weise die mittels der Objekte zwischen ihren fürstlichen Besitzern und den höfischen wie außerhöfischen Rezipienten ablaufenden Interaktionen anlässlich von gegenseitigen Besuchen bzw. vermittelt über die von Gesandtschaften oder Kunstagenten erstellten Berichte, durch brieflichen Austausch oder auch über gedruckte, für eine größere Öffentlichkeit bestimmte Kunstkammerinventare. Wichtig ist dabei die grundsätzliche Zugänglichkeit vieler Kunstkammern auch für nichthöfische Besucher. Für das auf eine inner- wie außerhöfische Öffentlichkeit ausgerichtete räumliche Arrangement der Sammlungsobjekte bedeutete dies, dass Aspekte der dynastischen Gedächtnispflege, der Sichtbarkeit des herrschaftlichen Status und wichtiger politischer Allianzen, der Beherrschung der mathematischen Wissenschaften und mechanischen Künste,

10 Pierre Clément (Hg.): *Lettres, Instructions et mémoires de Colbert*. 8 Bde. Paris: Imprimerie impériale 1861–1882, hier Bd. 5, Nr. 19, S. 240.

11 Siehe hierzu demnächst die Ergebnisse eines vom Verfasser und Dirk Syndram sowie Marius Winzler seit 2020 geleiteten DFG-Projekts »Ordnung und Aura höfischer Dinge: die Dresdner Kunstkammer des 16. und 17. Jahrhunderts als Ort politischer Interaktion, dynastischer Memoria und fürstlicher Wissenspraxis«.

der Demonstration einer über Europa hinausweisenden Kenntnis und Besitzergreifung der Welt (durch das gezielte Sammeln außereuropäischer Dinge) oder die Zurschau-stellung der materiellen, ökonomischen Potenz des Herrschaftsterritoriums (in Dresden etwa durch die Einrichtung eines »Berggemachs« zur Präsentation von sächsischen Edel-metallen und Mineralien) letztlich einen ebenso großen Stellenwert besaßen wie die von den amtierenden Kunstkammerinspektoren im 17. und 18. Jahrhundert immer wieder angemahnten Ordnungsmodelle zeitgenössischer Wissenschaftskonzepte, wie sie auch den (bürgerlichen) Gelehrtenansammlungen zugrunde lagen.

Für die Kommunikationsgeschichte der Frühen Neuzeit sind die höfischen Kunst-kammern und ihre materiell zumeist äußerst wertvollen Objektbestände daher zentrale Orte und Medien, anhand derer nicht nur die Kommunikation frühneuzeitlicher Wis-sensordnungen und -bestände, sondern noch mehr die Kommunikation von gezielt ent-wickelten Narrativen über das symbolische Kapital der höfischen Gesellschaft nachvoll-zogen werden kann. Dabei ist für das angemessene Verständnis dieser besonderen, auf einen inner- wie außerhöfischen Adressatenkreis zielenden Form von Kommunikation entscheidend, dass ihre Wirksamkeit nicht im durchaus flankierenden geschriebenen oder gedruckten Wort, sondern in der Aura einzigartiger, kostbarer Objekte begründet liegt. Deren gewissermaßen magisches Potential vermag auf kongeniale Weise schließ-lich auch die transzendenten, irrationalen Aspekte und Dimensionen des symbolischen Kapitals höfischer Gesellschaften zu kommunizieren und sprichwörtlich begreifbar zu machen.

Matthias Müller ist Professor für Kunstgeschichte (mit Schwerpunkten im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit) an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz und Sprecher der universitären Forschungsplattform »Frühe Neuzeit«.

Korrespondenzanschrift: Prof. Dr. Matthias Müller, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Institut für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft, Abt. Kunstgeschichte, 55099 Mainz, E-Mail: mattmuel@uni-mainz.de.

Anmerkungen zu kommunikationshistorischen Aspekten in der Kunstgeschichte

Julia Trinkert

In der Kunstgeschichte steht das Kunstwerk im Zentrum der wissenschaftlichen Auseinandersetzung. Ohne seine Rolle in historischen und gegenwärtigen Kommunikationszusammenhängen ist das Kunstwerk nicht denkbar. Es gilt daher, diese Rollen und Funktionen zu entschlüsseln, um die Bedeutung des Werks in seiner Entstehungszeit und darüber hinaus zu verstehen und ihm gerecht zu werden. Damit dies gelingt, bietet sich eine Kombination verschiedener theoretisch-methodischer Zugriffe an. Mit Blick auf die Kommunikationsgeschichte stehen in der Kunstgeschichte etwa die Semiotik und die Praxeologie im Vordergrund. Erstere stellt die zeichenhafte Bedeutung von visualisierten Inhalten heraus, die eine Kommunikation erst initiiert, letztere befasst sich mit dem Handeln oder dem Umgang mit Objekten zu einem spezifischen Zweck, für die Kommunikation eine Grundlage sein muss.

Das Kunstwerk übernimmt vor diesem Hintergrund verschiedene Funktionen: Es ist gleichzeitig historische Quelle, zeitgenössischer Kommentar, Produkt vielfältiger Kontexte. Das Kunstwerk ist zunächst eine geistige Einheit, die künstlerisch materialisiert werden muss, um zum *sichtbaren* Bedeutungsträger und Subjekt von Kommunikationsprozessen zu werden. Innerhalb solcher Kommunikationsprozesse kann das Kunstwerk dekodiert werden, erfordert dafür aber kulturelles Wissen um soziale Konventionen, die dem Werk eingeschrieben sind. Virve Sarapik spricht hier im Kontext von *art semiotics* von intrinsischen/essentiellen Eigenschaften und extrinsischen/relationalen Eigenschaften von Kunstwerken.¹ Ferner fasst sie unter diese Theorie vier Ausrichtungen zusammen, die 1. das Kunstwerk als Repräsentation verstehen, 2. von einer Sprache der Kunst ausgehen, 3. die ästhetische Funktion des Kunstwerks semiotisch analysieren und 4. diese als Teil einer künstlerischen Kultur integral untersuchen wollen.² Das Spannungsfeld der Kommunikation reicht also über das Werk selbst, seine verwendeten Materialien, Sujets, Raumkonzepte und seine Objektbiografie hinaus bis hin zu Künstler:innen, Betrachter:innen, Auftraggeber:innen und Aufstellungsorten. Das Kunstwerk wird zudem selbst zum Aktanten, es agiert schwankend im Kommunikationsprozess zwischen Subjekt und Objekt und kann durch Einwirkung auf die Wahrnehmung menschliche Handlungen beeinflussen.³ Kommunikation wird durch Kunstwerke oft erst fassbar, doch weisen ihre

1 Virve Sarapik: Semiotics at the crossroads of art. In: Semiotica 195 (2013), S. 69–95, hier S. 80–82.

2 Ebd., S. 82–85.

3 Aida Bosch: Das Bild als Aktant. Theoretische und methodologische Implikationen des Visuellen. In: Michael R. Müller / Hans-Georg Soeffner (Hg.): Das Bild als soziologisches Problem. Herausforderungen einer Theorie visueller Sozialkommunikation. Weinheim und Basel: Beltz Juventa 2018, S. 179–196, hier S. 182.



Abb. 1:
John Reynolds, Porträt von
Charles Coote, 1st Earl of
Bellmont in der Robe des
Order of the Bath
(© National Gallery of Ireland)



Abb. 2:
Volker Hermes,
Hidden Reynolds VI
(© Volker Hermes)

Lesbarkeit und Dechiffrierung neben einem Potential für kulturhistorische Fragestellungen auch Grenzen für Betrachtende aus der Gegenwart auf. Im Folgenden möchte ich dies am Beispiel des Porträts von Charles Coote, 1st Earl of Bellomont (1738–1800) in der Robe des *Order of the Bath*, der sich 1773 von John Reynolds,⁴ einem der führenden englischen Porträtisten jener Zeit, in Lebensgröße malen ließ, aus kommunikationshistorischer Perspektive exemplarisch nachzeichnen.

Charles, Lord Coote, war Baron of Coloony, Earl of Bellomont und von 1761 bis 1766 Mitglied des Parlaments. 1764 wurde er zum Ritter des *Order of the Bath* ernannt. Dieses Ereignis veranlasste ihn noch eine Dekade später, sich im Jahr vor seiner Heirat mit der Tochter des Duke of Leinster 1774 in der zugehörigen Robe vor allem für die Nachwelt verewigen zu lassen.⁵ Wir sehen einen jungen Mann, der sich als Ganzkörperfigur in Lebensgröße in der Mitte eines prunkvollen Innenraums zeigt. Seine Körperhaltung selbstbewusst, sein Gewicht liegt auf dem rechten Bein, der linke Fuß kreuzt den rechten locker und lässt das Bein angewinkelt nach vorne weisen. Der Earl of Bellomont stützt sich mit der linken Hand auf ein großes Schwert, sein Blick schweift über die Betrachtenden hinaus aus dem Bild. Besonders ins Auge fällt neben der selbstsicheren Pose die extravagante Kleidung, die seinen Ehrentitel in besonderer Weise hervorhebt. Über einem weißen Hemd, einem Seidenwams und einer aus gleichem Stoff gearbeiteten Hose, silbernen Strümpfen und prunkvollen rosettenbesetzten Schuhen aus Ziegenleder mit Sporen trägt der Earl of Bellomont den (heute verblassten) karminroten, ausladenden Seidenmantel des Ordens mit Spitzenschleifen auf den Schultern und dem aufgestickten Abzeichen *Star of a Knight Grand Cross of the Order* über dem linken Oberarm, eine goldene Halskette sowie einen markanten weißen Seidenhut mit hoch aufragenden Straußenfedern. Der Mantel wird mit Kordeln, an deren Ende karmesinrote, mit einem Goldnetz überzogene Quasten angebracht sind, über der Hüfte zusammengehalten.⁶ Das lange braune Haar fällt ihm über die linke Schulter. Der Innenraum, in dem er sich aufhält, wird durch eine monumentale Säule am linken Bildrand sowie einen hinter ihm über die gesamte Bildbreite drapierten roséfarbenen Vorhang angegeben. Im Durchblick in eine Halle sind im Hintergrund Rüstungen und Banner erkennbar. Sein eigener Helm, auf dem der emblematische Vogel der Familie, das Blesshuhn (eng. *coot*), sitzt, sowie das mit seinem Wappen und dem Titel versehene Banner lehnen an der Säule zu seiner Rechten.

Das Porträt reiht sich in zahlreiche Darstellungen von Persönlichkeiten eines hohen gesellschaftlichen Status ein und zeigt übliche Bildformeln, die für die Zeitgenoss:innen

4 245 x 162 cm, Öl auf Leinwand. Das Bild befindet sich in der National Gallery of Ireland, Inv. Nr. NGI.216 und ist online anzusehen unter <http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/6175/portrait-of-charles-coote-1st-earl-of-bellamont-17381800> [13.2.2023]. Erstmals ausgestellt wurde es 1774 in der Royal Academy, danach hing es vermutlich in den Landsitzen der Familie, bevor es 1875 über den Kunsthandel in die National Gallery of Ireland gelangte.

5 David Mannings: Kat. Nr. 89, Charles Coote, Earl of Bellomont KB. In: Nicholas Penny (Hg.): Reynolds. London: Royal Academy of Arts 1986 [Ausstellungskatalog], S. 261.

6 James C. Risk: *The History of The Order of the Bath and its Insignia*. London: Spink 1972, S. 110.

lesbar waren und die Absicht der Selbstdarstellung eines Adligen an sein Umfeld und seine Nachfahren kommunizierten. Die Auswahl der Pose, der Materialität der repräsentativen Kleidung, des mit hochrangigen Merkmalen versehenen Hintergrunds, des angedeuteten Interieurs, die Blickrichtung, aber auch die Auswahl des Künstlers und der Zweck des Auftrags sind auch aus heutiger Sehgewohnheit für geübte Betrachter:innen von Kunstwerken des europäischen 18. Jahrhunderts decodierbar. Detaillierteres, kulturelles Wissen erfordert allerdings die Entschlüsselung der Person des Dargestellten, seines Ehrentitels sowie des dargestellten Raumes selbst. Für die meisten heutigen Rezipient:innen lassen sich die Details einer spezifischen Ordenstracht, die zugehörigen Rituale und Pflichten nicht mehr nachvollziehen.⁷ Die Rolle des Earl of Bellomonts, seine Genealogie und seine politische Bedeutung dürften auch den wenigsten geläufig sein. Ferner braucht es eine spezifische Denkmälerkenntnis, um den gemalten Innenraum verorten zu können. Der Earl of Bellomont wurde 1764 für seine Verdienste um die Niederschlagung eines Aufstandes im Norden Irlands mit dem Orden ausgezeichnet.⁸ Er war eine schillernde, selbstbewusste Persönlichkeit, über deren zahlreiche Skandale die Zeitgenossen zu berichten wussten.⁹ Sollte es sich bei dem dargestellten Raum um einen tatsächlich existierenden handeln, kämen nur das Dublin Castle, in dem der Earl zum Ordensritter ernannt wurde, oder die Kapelle Henrys VII. in der Westminster Abbey in London, der Versammlungsort der Ordensmitglieder, in Frage. Da beides nicht zutrifft, ist die Abstraktion des gemalten Raumes nicht als Referenz auf reale Begebenheiten zu verstehen, sondern als übliche Bildformel für monumentale, dem Status des Porträtierten entsprechende Architektur. Die Banner und Helme im Hintergrund verweisen ferner auf die zuletzt ernannten Ordensritter, die den Earl of Bellomont einem exklusiven Zirkel zugehörig zeigen.¹⁰

Selbst wenn dem Publikum jegliches Vorwissen fehlt, kann das Gemälde jedoch eine kommunikative Funktion für seine Betrachter:innen haben: Es erregt durch seine ungewöhnliche Farbgebung, die glänzenden Materialien und die außergewöhnliche Bekleidung des dargestellten Mannes Aufmerksamkeit. Diesen Effekt innerhalb eines Kommunikationsprozesses mit einem menschlichen Gegenüber nimmt der Künstler Volker Hermes zum Ausgangspunkt für sein Werk *Hidden Reynolds VI* von 2021.¹¹ Er deutet Elemente der Vorlage so um, dass sich die Bedeutungsebene im Kommunikationsprozess an gegenwärtige Sehgewohnheiten einerseits anpasst, andererseits mit diesen bricht. Das ursprüngliche Gemälde bleibt weiterhin erkennbar: Die historische Darstellung eines Ritters des Orders of the Bath in der zugehörigen Robe, durch den Titel auf dem Banner weiterhin als Earl of Bellamont [sic!] identifizierbar, der Innenraum unverändert. Hermes seziert nun die wichtigsten kommunikativen Elemente dieser Selbstdarstellung einer historischen Persönlichkeit, entfernt oder überhöht sie und deutet diese an markanten Stellen um. Am auffälligsten wirkt auf den ersten Blick die nahezu ins Übertriebene

7 Siehe ebd.

8 Mannings (1986) S. 261 (wie Anm. 5).

9 Ebd.

10 Ebd.

11 https://twitter.com/volker_hermes/status/1504800879467245573/photo/2 [13.02.2023].