

(5) Victor I. Stoichiță : Das selbstbewusste Bild – Vom Ursprung der Metamalerei

München 1998, 381 S., 131 Abb., davon 28 in Farbe und 2 Farbtafeln in Farbe; aus dem Französischen von Heinz Jatho; erschienen in: ‚Bild und Text‘, hg. von Gottfried Boehm und Karl Heinz Stierle

(in der franz. Erstveröffentlichung: L'Instauration du Tableau – Métapeinture à l'aube des Temps modernes, Paris 1993;

zugl. Habil. Schrift von 1989 an der Sorbonne, Paris)

Victor I. Stoichita: The Self-Aware Image An Insight into Early Modern Metapainting

**New, Improved, and Updated Edition With an Introduction by Lorenzo Pericolo
London/Turnhout 2015, 337 S., 131 Abb. zumeist in Farbe; in: Harvey Miller Studies
in Baroque Art**

In der 2015 erschienen, ebenfalls einer Besprechung werten „Einführung in die Kunstgeschichte“, Darmstadt von dem Tübinger Professor für Kunstgeschichte Sergiusz Michalski wird (S.89) das obige anspruchsvolle Buch des rumänisch-spanisch-stämmigen, in Fribourg/CH lehrenden Victor Ieronim Stoichiță aufs Neue als sehr bedeutend und sprachlich brillant bezeichnet. Dazu habe es quasi kanonisch (S.88: „Modellcharakter“) geworden in der kunstwissenschaftlichen Diskussion der letzten zwanzig Jahre eine „sehr breite Spur“ hinterlassen [vielleicht gar andere Wege verbaut und in eine Richtung gelenkt?]. Nach dem Vorwort Stoichiță's (S.11) hatte Michalski damals als Freund und Kollege wichtige bibliographische Hinweise gegeben und das Manuskript [wohl im kritischen Dialog bei ähnlicher Interessenlage: siehe Literaturverzeichnis] gelesen. Ausser kurzen, aber teilweise recht kritischen Rezensionen von Alexander Nagel, in: *Renaissance Quarterly* 52, 1999, 887-888, besonders vom Museumsmann Ivan Gaskell, in: *Burlington Magazine* 140, 1998, 570-571 und von Christopher S. Wood, in: [CAA online reviews, Sept. 1999](#), hat sich bislang nur Christiane Kruse in der Zeitschrift für Kunstgeschichte 62, 1999, 585-594 und etwas verkürzt in der [FAZ](#) („Das sieht selber aus wie ein Echo – Der Code ist

geknackt, das kann keiner nachmachen: Viktor I. Stoichiță hört zu, wie die Bilder sich selbst erklären“) [vom 30.4.1999, 49](#), auf deutscher Seite ausführlicher und teilweise auch kritisch mit Stoichiță's ‚epochalem‘ Werk auseinandergesetzt. Die jetzige Professorin an der Muthesius Kunsthochschule in Kiel hatte 1994 zusammen mit Hans Belting quasi die Vorstufe „Die Erfindung des Gemäldes – Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei“ (also das 15. Jahrhundert) geliefert, das seinerseits 1996 von Stoichiță und Didier Martens in: Art Bulletin, Vol.78, No. 4 (Dez.1996), pp.733-735, besprochen wurde. Der nach Wikipedia in Kunstgeschichte, Philosophie und Komparatistik (= vergleichende Literaturwissenschaft) in Bukarest und Rom ausgebildete Exilrumäne (Jahrgang 1949) war von 1984 bis 1989 akademischer Rat in München unter dem damaligen Lehrstuhlinhaber Hans Belting, der zu dieser Zeit ebenfalls ein 1990 veröffentlichtes und vielfach aber völlig unverändert oder unkommentiert wieder aufgelegtes Werk „Bild und Kult – Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst“ entwickelte und im dortigen Vorwort (S.11) Stoichiță als wertvollen Gesprächspartner ausdrücklich dankend erwähnte. Die vielbeachtete, eher konventionelle, von modernistischer Ideologie und Terminologie angenehm weitgehend freie „Erzählung“ Beltings über das personale, zumeist anonyme und acheiropoietische ‚Kult-Bild‘ (Ikone) vom Ende der Antike bis zum ‚Zeitalter der Kunst‘ (ab Renaissance, v.a. nach 1500) setzte dabei aber als erstaunlich schlichter Kerngedanke wohl nach zu viel Hegel-Lektüre wieder einmal eine Legende in die kunstwissenschaftliche Welt, dass diesem ‚Kult-Bild‘, ja einer Epoche, (je-) der Kunstcharakter und (damalige) Kunstwert abgegangen sei. Zumindest lässt er selbiges völlig unter den Tisch fallen, trotz z.B. der im Buch (7.Aufl. 2011, S.593) selbst zu lesenden Einstellung in den Libri Carolini. Man vergleiche auch die Kritik der letzten Jahre von Martin Büchsel, David Ganz u.a.. Die zu Beginn angeführte, sehr lesenswerte und eine gute Übersicht mit persönlicher Stellungnahme über die Bereiche und Entwicklungen vermittelnde „Einführung in die Kunstgeschichte“ von Sergiusz Michalski versucht (S.11) die ‚Kunst‘ als Begriff, Vorstellung sogar strenggenommen erst ab 1700 (‚beaux-arts‘) beginnen zu lassen und damit leider wohl auch das ‚Zeitalter der Kunst‘. ‚Kunst‘(-Werke) mit sinnlichem Ausdruck von Sinn, Können, Schmuck u.ä. gab es defacto schon weit vor dem Begriff ‚Kunst‘ seit frühen Menschheitstagen z.B. in der Höhlenmalerei von Lascaux, auch wenn Michalski (S.21) in ihr „keine eigenständige künstlerische Produktion“ erkennen will. Eine weitere Fehleinschätzung Michalskis auf S.11 ist, die Begriffe ‚téchne‘ (urspr. Zusammenmachen, dann Handwerk, Kunst, List, Können) und ‚ars‘ (urspr. Zusammenfügung) „in erster Linie auf handwerkliches Wissen und Kompetenz im Umgang

mit Materialien und Werktechniken (zu beziehen)“. Ein Blick in ein gutes altgriechisches oder lateinisches Wörterbuch belehrt uns eines Besseren.

Lager-richtungs-netzwerk-mässig unabhängig, ohne jegliche geistig-moralische, wissenschaftliche wie finanzielle Unterstützung oder Verpflichtung und hoffentlich nicht allzu konservativ-kunstwissenschaftlich, um dem Schlusswunsch von Christiane Kruse zu entsprechen, aber eher kunstgeschichtlich möchte der Schreiber dieser Zeilen seine (kritische) Sicht hier mit seinem einfachen, hoffentlich ‚gesunden‘ Kunst-Sach-Verstand am Text bleibend und oft bis ins (argumentative) Detail mitgehend ausführlich darlegen und gemächlich dem breiten mittlerweile mehr ganz so ‚neuen Königsweg‘ ‚via‘ „metapicturaler Arbeit“ – wie es so schön im Klappentext heisst – folgen, auf dem nach Louis Marin „eine Fülle neuer Einsichten, und originelle Interpretationen innerhalb eines kohärenten, synthetischen Textes [sprich: Systembildung]“ schon warten sollen. Erste ‚Richtungsangaben‘ wie „Metamalerei“, „interpictural“ lösten beim unbedarften Wanderer schon etwas Verwirrung aus: bedeutet das altgriechische ‚metá‘ hier, dass es ‚mitten in, zwischen die Malerei‘ oder ‚hinter, nach, über sie hinaus‘ geht? Warum eigentlich nicht ‚pará‘ (entlang, daneben, aber auch gegen)? Spukt hier etwa nach ‚Stil, Form‘ und ‚Inhalt, Ikonographie‘ bzw. deren Syntheseversuch in der ‚Struktur‘ nicht doch wieder das Gehaltliche, Essenzialistische, ‚Eigentliche‘ heimlich herum? Im französischen Original heisst es übersetzt: ‚Metamalerei am Morgen der Neuzeit – Die Einrichtung des Tafelbildes/Gemäldes‘; in der deutschen Version, dass also der Ursprung dieser (oder der?) ‚Metamalerei‘ mit dem „selbstbewussten Bild“ zusammenhängt. Man ist wieder versucht zu fragen, ob es sich dabei um ein gesundes, krankes, falsches oder sonst wie geartetes Selbstbewusstsein handelt, vielleicht ist aber doch eher ein Bewusstsein seiner selbst, eine Selbst-Reflexivität, also – um es weniger ‚lebendig‘, subjekt-aktivistisch (vgl. Bredekamps ‚Bildakt‘) auszudrücken – dass auch wenig überraschend im Kunstwerk (Gemälde) so einiges darunter auch die ‚Kunst‘ vom Künstler reflektiert wird oder demonstriert ist.

Beim Aufschlagen des Buches gibt es eine knapp dreiseitige oder ohne die üblichen Danksagungen nur zweiseitige Einleitung, in der sinnvollerweise zeitgenössische, allerdings erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts entstandene Definitionen aber nur für den deutschen Begriff ‚Gemälde‘ bzw. das französische ‚tableau‘ mit Nebenbedeutungen wie Wandöffnung wiedergegeben werden. Ausserdem werden (mehr oder weniger willkürlich) folgende kategorial unterschiedliche Zeitgrenzen für die Untersuchung gesetzt: 1522 mit

dem auch schriftlich begründeten Ikonoklasmus in Wittenberg und 1675 mit einem damals für den dänischen König entstandenen Gemälde des protestantischen Malers Cornelis Norbertus Gijsbrechts. Dass in den protestantischen, v.a. in den frühkapitalistisch-calvinistischen Regionen die von Stoichiță gesuchte Entwicklung zum ‚autonomen‘, intellektuellen, ‚schein-selbstreflexiven‘ Bild durch die Infragestellung des nicht nur religiösen Bildes einen weiteren Impuls v.a. auch in eine bestimmte legitimierende moralische Richtung erhalten hat, ist wahrlich keine Überraschung. „(S.10) Hauptziel dieses Buchs (sei es), den Prozess, durch den die metapicturale Arbeit, die moderne *Conditio* der Kunst (geschaffen worden sei), sichtbar zu machen z.B. in der Bewusstwerdung der Malerei [= der Künstler reflektiert über und durch sein Kunst-Werk?], die Geburt [eher Zeugung?, Embryonalentwicklung, Vorform?] der modernen Konzeption des Bildes [= mehr oder weniger als autonomes Kunstwerk und auch als Ware?], und das Auftreten des Bildes vom Künstler [= Selbstbildnis, Signatur u.ä.?]“. Hier kritisiert Christiane Kruse zu Recht, dass die theoretische Basis [z.B. „moderne *Conditio* der Kunst“? = individuelles Bekenntnis, Warencharakter, *L’art pour l’art*, Autonomie, ...?] zu kurz komme. Es finden sich wohl später im Text halbwegs die notwendigen Definitionen einiger ‚Arbeits-Begriffe‘ leider aber nicht diese fundamentale Messlatte.

Der eigentliche Text oder Durchführungsbereich wird mottoartig in drei an Foucaults Dreischritt erinnernde Hauptteile gespalten: „Das überraschte Auge“ [nach ?, Roger de Piles?], „Das neugierige Auge“ [nach Justus Lipsius] und „Das methodische Auge“ [nach René Descartes], die jeweils wieder drei Unterkapitel besitzen; also eine sehr klare und durchdachte Struktur. Nur fragt man sich wieder, ob mit den ‚Augen‘ die des zeitgenössischen Betrachters (Rezeptionsästhetik) oder auch des Künstlers (Produktionsästhetik) gemeint sein könnten. Die weiteren Unterteilungen bezeichnen sehr unterschiedliche, aber in der Hauptsache inhaltlich-kategoriale Aspekte. Der Text ist im Vergleich mit manch anderer sogenannter kunstwissenschaftlicher oder eher (kunst-)philosophischer Literatur von heute für in diese Richtung der Kunst-Bild-Wissenschaft Nichteingeweihte noch einigermaßen verständlich geschrieben und auch in der Übersetzung recht gut, oft metaphorisch und antithetisch formuliert, um Sergiusz Michalski etwas beizupflichten. Ein weiteres Positivum ist die relativ grosse Anzahl vielleicht qualitativ (v.a. in der Farbe und im Detail) nicht genügender Abbildungen und vor allem, dass weitgehend alles (scheinbar) aus bzw. sehr nahe am ‚Tableau‘ entwickelt wird. Ob Victor Stoichiță’s ‚meta-kunst-wissenschaftlicher Dis-Kurs‘ auf der Suche nach den

Anfängen und der Entwicklung des ‚modernen‘, autonomen, ‚selbstbewussten‘ (sich, die Kunst reflektierenden) malerischen Bildes auch der Erkenntnis über das Einzelwerk wirklich förderlich, dienlich erwiesen hat, soll kritisch überprüft werden, um auch sein ‚Vor-Nach-Gehen‘ (Meta-Hodik) zu verdeutlichen.

In der ersten, hier etwas länger zu verweilenden Station (**Teil I : „Das überraschte Auge, I. Wandöffnungen: 1. das verdoppelte Bild: Text und Textzugaben“**) mit der Infragestellung des religiösen Bildes und mit der legitimierenden Flucht in den religiösen ‚Unter- bzw. Hintergrund‘ treffen wir auf Pieter Aertsens 1552 entstandenes Gemälde „Interieur mit Christus bei Martha und Maria“ im Kunsthistorischen Museum in Wien: ein „umgekehrtes Stilleben“, ja warum eigentlich nicht ein nach vorne ‚Gekehrtes‘?, von Stoichiță „verdoppeltes Bild“ oder „theoretisches Objekt“ Genanntes, dessen „Thema das Bild“ sei, wie er durch eine „Tiefenanalyse“ herausfinden will. Über den Künstler (Autor) teilt der Verfasser nur den Namen, seine Herkunft aus Amsterdam, seine Tätigkeit um 1550 in Antwerpen und seine von Carel van Mander überlieferte Verzweiflung über den kalvinistischen Ikonoklasmus an seinen religiösen Bildern mit. Stoichiță kommt eher gleich zu seiner Sache, dem „picturalen Bild“ [herkömmlich: nicht imaginäres oder faktisches Gemälde] im Sinne einer konventionellen Bestandsaufnahme, die aber immer sehr schnell auf ein der ‚Ikonik‘ nahes ‚sehendes Sehen‘, auch auf Gattungsfragen selektiv und intentional hinausläuft: „Stilleben mit Tableau vivant“, aber ein „Stilleben vor dem [Begriff] Stilleben“ [Man vergleiche Jacopo da Barberis ‚Jagdliches und Schriftliches an der Wand‘, schon von 1504 in der Münchner Alten Pinakothek]. Der Tisch mit den Gegenständen sei ein „Sprungbrett“ [= Repoussoir]. Die angeschnittene offene Tür [eines nicht näher definierten Tischaufsatzes] sei ein „Aggressionsobjekt“ [wohl nach ad-gredi: heran-, nach vorne ‚auf-‘ gehen], aber eindeutig Malerei und keine Realität [könnte aber ein gemaltes Spiegelbild darstellen]. Der [dominante] Vordergrund sei aber eher Beiwerk, „hors-d’oeuvre“ [das erwartbare Wort ‚Parergon‘ taucht hier aber noch nicht auf]. Die linke Hintergrundszene sei abgetrennt, eingerahmt und damit „picturalisiert“ [als ‚Bild im Bild‘] trotz der von Stoichiță als ‚Code‘ erkannten perspektivischen Verbindung der dargestellten Räume. Das Absorbierende [,Regressive‘] der Kachelung bzw. das ‚Aggressive‘ des Tisches sind ja wohl die beiden Methoden zur Raumerzeugung auf der Fläche, wie auch die Überschneidung durch den Vordergrund bei Nelke, Butter/Kuchen [= später Sauerteig] und ‚Lammkeule‘ (mit Fragezeichen), auch als „unlösbare Klammern“ [kompositorisch mit

der Hintergrundebene]. Statt den Vordergrund, die dunkle Rückwand als Mittelgrund, die Szene im Hintergrund näher zu bestimmen, stürzt sich der Autor eher konventionell ikonographisch-logisch gleich auf eine Kachel mit einer ebenfalls perspektivischen Aufschrift: „Luc 10“ fast ganz links. Stoichiță liest wie in der westlichen Schriftwelt üblich Bilder auch immer von links (als „Ouverture“, „incipit“, Eingang, u.ä.) und versteht das ‚Luc: 10‘ als textlich-visuellen, geistigen (gegenüber dem rechten Schrank-) Schlüssel [nur?] für den Bild gewordenen Text [= biblisches Historienbild] nach rechts [oder eher nach hinten/oben]. Der Autor findet es aber nicht ‚paradox‘ [Stoichiță’s Lieblingswort: wider Erwarten, wider die herkömmliche Meinung, wunderlicherweise?], dass auf dem Architrav der Kamintempelfront mit den modischen, nicht erwähnten polymastisch-artemisischen (?), Haus-Küchen-Feuer-Herd-Ofen behütenden Karyatiden in gotischer Goldfraktur die Bibelstelle aus Lk.10, v.42 auf niederländisch quasi pleonastisch auftaucht analog der Vulgata-Fassung: ‚Maria hat den besten Teil erwählt‘. Der Autor macht sich vielleicht über den Kamin als zweiten Rahmen und die biblisch nicht erwähnten Augenzeugen zu viele ‚ausser-meta-künstlerische‘ Gedanken, insofern als wirklich (selbst-) bewusst der Künstler die im Licht befindlichen Hauptpersonen vor einen dunklen Hintergrund (des Rauchfangs) hat setzen müssen. Der stark verschattete humanistisch-antikisierende Triglyphenfries soll wieder ähnlich dem Kaminfries keine „semantische“ Bedeutung haben, dagegen soll die Architravinschrift im Stilleben-Vordergrund von einem Bilderrätsel, Bilderschrift (gegenständliche Schrift) als ausser- oder para-textlicher Kommentar verbindend abgelöst werden. Allerdings gäbe es zwischen Vorder- und Hintergrund auch noch den Nord-Süd(Italien)- und Profan-Sakral-Konflikt. Der Vordergrund sei so ein „Anti-Bild“ oder Nicht-Bild, eine Textzugabe profanen Charakters mittels einer anderen (nordischen) Kunst. Die „Innovation“ [in Richtung ‚Selbst-Bewusst‘ und abgesehen von der Verdoppelung] Aertsens sei es, einen Teil des Betrachtterraumes [vornehmlich wegen der angeschnittenen Schranktür] mit einbezogen zu haben.

Im folgenden versucht der Verfasser hinter die (eigentliche) ‚Botschaft‘ des Bildes zu kommen: von vorne nach hinten sei es [recht plausibel] „die irdische und die geistige Nahrung“ bzw. umgekehrt von hinten nach vorne. Etwas überinterpretierend skurril wird es aber, wenn die grosse ‚Lammkeule‘ [als Riesenlamm Gottes?] sich über die Inschrift des Kamins legen und damit fortsetzen lässt als „eine Folge des geschriebenen Diskurses ‚Maria hat den besten Teil [= der oder gleich die ganze Keule?] erwählt‘, aber ...“. Der Hintergrund sei das „Wort Gottes“ und der Vordergrund „das fleischgewordene Wort

Gottes“ („Transsubstantiation“). Eigentlich würde das Bild drei Konflikte inszenieren: der Real- oder Hängeraum (angeblich in Küchen), das Parergon oder der Vordergrund als Rahmenbild in der eucharistisch-symbolisch verkleideten Übergangsrolle und das evangelische Hintergrundbild. Im Detail bedeute dies, dass Christus bzw. sein Wort fleischlich geworden sei in der Lammkeule [„o, Du Keule Gottes, die hinwegschlägt die Sünden der Welt“ frei nach Joh. 1,29?] wie in der Nelke [carnatio = incarnatio?; im ‚Georges‘ für ersteres nur: ‚Fleischlichkeit‘ und ‚Wohlbeleibtheit‘] als „präziser Symbolismus“. Der bislang [ornamentalisierte, umhüllte?] Klumpen mit der darin steckenden Nelke erfährt durch Stoichiță auch einen ‚Meta-Bolismus‘ von bislang Butter [Käse?], Kuchen zu Teig und vor allem Sauerteig, wobei sich Stoichiță der Rede/Schrift des 1552 erst 8jährigen Jesuiten Louis Richeôme erinnert, der dem ‚Wort Gottes‘ allerdings erst nach 1600 sauerteigähnliche Wirkungen verspricht oder zuschreibt. Die rosarote Nelke [= Fleisch, Blut?] im Sauerteig [= Brot-Leib-Laib des Lebens?] sei ein „incipit“ eines symbolisch-bildhaften Textes zum Mysterium der Inkarnation [von Wort und Fleisch], dies sei ein „Text“ [Bild-Text oder Text-Bild] einer [hier doch entzifferten und wiederentdeckten] Sprache“. Hier zeige sich [wenigstens für ihn] eine „offenkundige Geburt“ einer neuen Art an und über das Bild zu arbeiten [seitens Aertsens oder Stoichiță’s?], für Maler [oder Kunstwissenschaftler] eine Bewusstwerdung der dem Bild eigenen Rolle, der Macht der Bildsprache [bzw. der Interpretationen der Kunstwissenschaftler] und ihrer Tragweite. Es gäbe Vorgänger [im II.Kapitel] und Nachwirkungen z.B. Velázquez: Malerei als „Parergon“ der Historienmalerei, Stilleben als Anti-Bild, Trompe-L’oeil-Darstellung als Textzugabe und Pro-Fanum. Über die Problematisierung der Nahrung hinaus thematisierten Aertsens Bilder [oder Stoichiță’s Worte] die Funktion des Bildes selbst, den Grundkontrast von Fleisch und Wort. „Denn letzten Endes ist es das Bild, das geschnitten, aufgedeckt, verdoppelt, durchkreuzt [?], mit einem Wort [von Julia Kristeva?] intertextualisiert der Bewegung der Transsubstantiation [= auch ein ‚Meta‘] folgt, indem es selbst in gewisser Weise spirituelle [nicht auch sinnliche?] Nahrung [für den Betrachter] wird“.

Die Stoichiță’sche ‚Diät‘ zeigt doch gewisse ikono-graph-log-ische Mangelerscheinungen und zeugt von (bewusster?) Unausgewogenheit. Mit etwas Auge, Internet und Kunst-Verstand ‚bewaffnet‘ meint der Schreiber dieser Zeilen auch als Nicht-Spezialist für das 16. Jahrhundert folgendes bemerken zu können: Zur Person des Künstlers Pieter Aertsen lässt sich also schnell erfahren, dass der ‚Lange Pier‘ 1508/9 in Amsterdam geboren

wurde, sich nach unbekannter Lehre um 1530 im flämischen Antwerpen niedergelassen hat und dort 1535 in die Lukasgilde eingetreten ist. Obwohl er über das Bürgerrecht und Hausbesitz verfügte, ist er um 1555 wohl zur Zeit der Abdankung der mäzenatischen Statthalterin Maria von Kastilien (1505-1558) aber vielleicht auch aus religiösen Gründen in seine Geburtsstadt verzogen. Der erwähnte kalvinistische Bildersturm erfolgte erst um 1566. Der vielbeschäftigte Aertsen war sowohl Kirchenmaler wie profaner Stillebenmaler ‚avant-la-lettre‘. Er scheint zunehmend italienische, v.a. venezianische Einflüsse aufgenommen zu haben. In einer raschen Werksübersicht wird auch deutlich, dass Aertsen eine Mischung von Stilleben mit auch legitimierender religiöser Nebenszene zu einer Art Markenzeichen ausbaute. Eine Betrachtung des Wiener Bildes hätte auf alle Fälle einen klassischen Vergleich (eine Art Kontext) miteinander beiziehen sollen, so gibt es z.B. im Museum Boijmans-Van-Beuningen in Rotterdam eine 1553 datierte, zentralisierte,



Fig.1: Pieter Aertsen: Christus im Haus von Martha und Maria, 1553, 126 x 200 cm, Öl auf Holz. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen

symmetrisierte und viel komplexere Version (Fig.1), wobei die stehende und hinweisende, aber nicht fegend arbeitende Martha von Christus mit der Maria aufmerksam, aber nicht gläubig betend an seiner rechten (!) Seite zurechtgewiesen wird. Im Mittelgrund befinden sich genrehaft-erzählend zwei Figurengruppen teilweise porträthaft und essend, aber

irgendwie (vom Wort Gottes?) überrascht, während sich im Vordergrund die irdische Nahrung ausgebaut und teilweise noch zubereitet wird. Von Inkarnation oder Transsubstantiation ist wenig zu verspüren. Ein Geflügel ist der einzige Fleischvertreter. Weit und breit ist kein Sauerteig zu sehen, allenfalls ein angeschnittener, etwas ornamentierter Schimmel-Käse-Laib. In der auffällig hohen Vase dominieren die wohl für Reinheit stehenden Lilien neben den Nelken, die auch wie üblich die („passionierte“) Liebe, Treue aber wegen ihrer Vielzahl wohl nicht die Fleischwerdung eines Einzelnen markieren.

Bei Stoichiță fehlt ausserdem eine generelle nicht nur stilistische Auseinandersetzung mit dem ‚Manierismus‘, wenn man z.B. nur Parmigianinos bekannte rätsel- vielleicht auch bekenntnishaft ‚Madonna mit dem langen Hals‘ von ca. 1535, Florenz, Uffizien herannimmt, die auch durch dieses fast inkommensurable Proportionsprinzip von Haupt- zu Nebenszene (Bild im Bild) zeigt. Wenn man unbedingt will, lassen sich solche Bilder schon mit einem künstlerisch-individuellen ‚Selbst-Bewusstsein‘ (Künstlerpersönlichkeit) verbinden. In der Untersuchung des Autors fehlt weitgehend das sozioökonomische Milieu von Aertsen und seinen Bildern: wo hing einst das Wiener Bild, wirklich in einer Küche, Speiseraum?, in einem Esszimmer oder eher gleich in einer Bildergalerie? von doch wohlhabenden Bürgern, Kaufleuten, des Adels?. Wenn Stoichiță den Vordergrund einfach bis ins Einzelne bestimmt hätte, hätte er wohl festgestellt, dass der dargestellte Raum keine normale Küche ist, in der gearbeitet wird oder wurde, sondern eher eine Anrichte, ein Vorratsraum. Das Ganze ist sowieso ein künstlich-künstlerisches Arrangement: unter dem kleinteilig verglasten Fenster befindet sich ein geflochtener Geschirrkorb, unter dem zusammengelegte Tischdecken und Servietten platziert sind. Ganz hinten steht ein bauchiges grosses irdenes Gefäss, daneben eine hohe Vase mit einem dichten Strauss verschiedener Blumen. Links daneben liegt auf einer Schüssel in einem geflochtenen Korb sehr ostentativ, drohend, fast absturzgefährdet die besagte grosse Keule. Ganz oder weitgehend vernachlässigt wurde der Schrankaufsatz, auf dessen geöffneter Tür mit einem steckenden irdischen Schlüssel [vgl. die Himmelsschlüssel durch den Glauben bzw. die Kirche] an einem Bund mit weiteren Schlüsseln als Zeichen der Schlüsselgewalt und haushälterisch irdischen Vorsorge ein weitgehend leerer Lederbeutel mit Lederschnüren liegt, der wohl als Geldbörse aufzufassen ist. Ist das herausragende Schwarz-Weiss-Geflochte eine an ein Schachspiel erinnernde gerollte Unterlage?. In dem halbgeöffneten tabernakelartigen Schliess-Fach sind wertvolle Glas- bzw. Zinngefässe sichtbar. Die Bänder daneben sehen fast wie Urkunden aus. An der Holzwand hat Aertsen ein

geknicktes Papierblatt mit seinem geprägten Logo eines Dreizacks angeheftet. Die angelehnten harten Doppel- oder Dreifach-Wecken dürften schon etwas altbacken sein. Daneben stehen noch eine zinnerne, verzierte Kanne mit Deckel und ein einfacher gedeckelter Tontopf gefolgt von einem bemalten-glasierten Teller, auf dem der besagte ‚Sauerteig‘ [ja, und was wäre, wenn es sich nach Psalm 62,6: „quasi adipe et pinguidine implebitur anima mea et labiis laudantibus canet os meum“ um Schmalz und Fett drehen sollte?] mit hineingesteckter Nelke am Ende der Tischplatte liegt. Über sicher bewusste, kompositionelle Balance einschliesslich des höher labil liegenden zentrierten Verbindungsteils der Keule liesse sich noch einiges sagen, aber die Gefahr einer bedeutungsmässigen Überfrachtung selbst hier ist doch sehr gross.

Bevor wir noch einmal zur inhaltlichen Aussage, zur möglichen Absicht des Künstlers kommen, wäre es schön gewesen auch von Stoichiță etwas über die preisliche Taxierung des Gemäldes zu erfahren, ob es auf Bestellung, mehr auf Vorrat und fast aus eigenem Antrieb und mit eigener, vielleicht sogar bekenntnishafter Thematik entstanden ist? Auffällig und irgendwie produktionsmässig bezeichnend ist die auf den Tag genaue Datierung (= Schlussfirnis?) hier 25. Juli 1552 unter dem Fenster. Zur Provenienz liess sich noch ermitteln, dass es vom Statthalter (seit 1647) der spanischen Niederlande Leopold Wilhelm von Habsburg (1614-1662) für seine Sammlung als Nr. 262, also ca. 100 Jahre nach seiner Entstehung, erworben wurde, und lange nur als vordergründige Vanitas-Darstellung betrachtet wurde. Wenn man nun den ganzen modernistischen Meta-Malerei-Aspekt beiseite lässt, hatte das sicher für damals moderne, auf der Höhe seiner Zeit stehende Gemälde zweifelsohne mehrere Funktionen wie *delectare*, *docere*, *movere*, *mirari* ... auf wörtlich-allegorisch-ethisch-anagogischer Ebene, was auch bei Stoichiță angeklungen ist, erfüllt. Aertsen gab uns hier im Gegensatz zu der Rotterdamer Variante mehrere ‚Schlüssel‘, wie z.B. Lk 10,38-42: Martha beklagt sich bei Jesus über ihre untätige Schwester Maria, die (nur) den Worten Gottes, im Bild gläubig und mit oder vor Feuer-Eifer-Inbrunst lauscht. Die angeschriebene Antwort von Jesus mit dem ‚besseren/besten Teil‘ wird von Stoichiță als Hören auf das allgemeine Wort Gottes und Empfangen einer geistigen Nahrung gedeutet. Auf die Vorderszene (in einem Speisen nahen Raum) hiesse das eins zu eins übertragen: alles so liegen und stehen lassen um zu beten, meditieren, vielleicht in die Bibelstunde zu gehen, oder die Kirchenpredigt zu hören, oder nicht?. Und so sieht es ja fast aus. Aber Stoichiță fällt zum ‚Wort Gottes‘ wahrscheinlich nur Joh.1,14 ein, dass dieses „Wort Fleisch [totes Lammfleisch, Hinterkeule?] geworden sei, und unter

uns wohnete, und wir sahen seine Herrlichkeit ...“ und zusätzlich zur Keule allerdings nicht biblisch sondern nur etymo-philo-logisch sich in der Nelke ‚inkarniert‘ und so wie die Hefepilze den Sauer-Mutter-Teig infiziert hätte. Es wundert einen (vgl. Paradoxia) doch, dass Aertsen nicht auch noch Lk. 13,21 auf den Teller gepinselt hat, da schon weit vor Louis Richeôme und damit nicht historisch fragwürdig geschrieben steht: „(das Reich Gottes) ist (wie das Senfkorn) einem Sauerteige gleich, welches ein Weib nahm und verbarg ihn unter drei Scheffel Mehls [eigentlich auch noch ein ganz neues Bildthema für Aertsen], bis dass es gar sauer wurde [also gewaltig aufgegangen ist]“. Was wird auch aus der Transsubstantiation, wenn man die (blass-) rote Nelke, die aus den vergossenen Tränen Marias im Zuge der Kreuzigung gewachsen sein soll, üblicherweise als Zeichen der Gottesliebe (Genitivus subjektivus und objectivus) und dessen Wort („Gott ist Liebe“ = 1. Joh.4,16 und „das Reich Gottes“ = Mk 1,15) sieht?. Die Botschaft des Bildes mehr oder auch an die unvergängliche geistige Nahrung in Voraussicht zu denken könnte von dem Küchenpersonal bis zur Frau des Hauses weniger von den Gästen eigentlich konträr zu einer protestantisch-kalvinistischen Arbeitsethik etwas missverstanden werden. Man sollte auch im Blick auf den als Abb.4, S.28 mit dem nichtssagenden Titel „Eine Holländerin bringt Fisch in ein Zimmer“ wiedergegebenen, aber nicht ausführlich kommentierten Stich von Jacob Matham (1571-1631) die allegorische Verklammerung von Vorder- und Hintergrund nicht übertreiben. Dieser 1603 im niederländischen Haarlem verlegte Stich gibt nicht die wohl gemalte, aber nicht erhaltene oder bekannte Vorlage (vermutlich Pieter Aertsen) an. Wegen der visionären Hinterzimmerszene mit Christus und seinen beiden Jüngern in Emmaus beim Abendmahl (Lk 24,30-31) erhielt das Blatt den (moralisch) legitimierenden Titel: „Jesus in fractione panis agnoscitur“ (Jesus wird beim oder am Brotbrechen erkannt), obwohl dominant eine Köchin an einem langen Tisch ‚Meeresfrüchte‘ erst zubereitet und ihr von einem Fischerjungen ein weiterer ‚kleiner‘ Fisch angeboten wird. Die verschiedenen biblischen Fischgeschichten von Jonas, Tobias und die Fischgalle, Petri Fischzug, wunderbare Brot- und Fischvermehrung oder allgemein der Fisch als eucharistisches und christliches Symbol waren sicher allen damals präsent. Das Primäre in dieser Sakral und Profan nicht so trennenden Zeit waren aber sicher auch das visuell Kuriose, Beeindruckende der Natur und ihre Wiedergabe in und durch die Kunst ob mit oder ohne ‚Meta‘. Den Grad der Symbolisierung und Allegorisierung müssen die Aertsen-Kenner ausloten, bevor man ins fast unendliche Spekulieren bei jedem Gegenstand gerät. Das ‚metapicturale‘ Motiv des ‚Bildes im Bild‘ findet sich übrigens spätestens seit den Fenster- oder Spiegelbildern Jan van Eycks über 100 Jahre früher.

Vielleicht sind Stoichiță's Meta-isierungsversuche im Sicht- und Denkbaren schon an diesem ersten Beispiel leicht nachjustiert.

Der Autor hat für das Wiener Aertsen-Gemälde einiges an Literatur in den Anmerkungen angefügt, aber v.a. bei seinen ikonographisch-hermeneutischen Erkenntnissen nicht mitgeteilt, welche ‚auf seinem eigenen Mist gewachsen‘ sind. Als Nachfolge in doch fast 70jährigem Abstand und Weiterführung der Doppel- oder ‚Bild-im-Bild‘-Bilder Aertsens erscheinen unter **„2. Die ‚bodegónes‘ von Velázquez und die intertextuelle Schwelle“** und hier vornehmlich eines mit dem nämlichen Christus-Maria-Martha-Motiv. Gegenüber der rein stillebenhaften Auffassung des Vordergrundes in Wien besitzt dieses frühe Velázquez-Gemälde in London wie Aertsens spätere ‚Fischköchin mit dem Emmausmahl‘ eine erzählerisch-szenische Genre-Stillebenmischung, was Stoichiță wegen der links hin- und einführenden Gestik, dem folgendem (auch schon längst geläufigen) Blick zum Betrachter und auch der Gestiken in der Hintergrundszene zugegebenermassen mit Rhetorik verbindet. Die ‚niederrangige‘, caravaggiesk-bambocciohafte Halbfigurenverwendung erklärt sich auch schon wie bei Aertsen aus der möglichst nahen Sicht, was im Vergleich mit der perspektivischen Hintergrundszene bei Aertsen den Autor von Fenster-Auffassung ‚à la Bamboccio‘ und ‚à la Alberti‘ reden oder schreiben lässt. Das führt zu der bis heute umstrittenen, für Stoichiță aber irrelevanten Frage, ob die dreiseitig dunkel gerahmte ‚Christusszene‘ als Gemälde, Spiegel oder Fenster (Durchbruch) anzusehen ist. Stoichiță stellt eine gewollte „Unentschiedenheit“ aber doch eher gemäldehaft inszeniert z.B. bei dem angeblichen Melancholiegustus fest. Dann versucht der Autor die beiden Ebenen des Bildes zu verbinden z.B. in der Handgestik der Alten und von Christus, sagt aber nichts über inhaltlich-ikonographische Bezüge und wundert sich noch, dass in der Kunsttheorie von 1600 das Problem der „Verdoppelung des Bildes“ ausser einer ausführlich zitierten Briefstelle über die allgemeinen Schwierigkeiten verschiedene Motive (Haupt- und Nebenhandlung) plausibel in einer Malerei vorzutragen weitgehend fehlt. Der Autor erkennt bei Velázquez eine Isolierung der beiden Bildebenen, z.B. weil die vorderen Personen das Bild-Fenster keines Blickes würdigen würden. Nur der Betrachter würde eine intertextuelle [= innerhalb des ‚Gewebes‘ des Bildes] Beziehung herstellen. Ikonographische Verbindungen zwischen diesen Bildebenen erkennt Stoichiță bei dem zweiten, fast als Pendant anzusehenden Velázquez-Gemälde ‚Mulattin als Küchenhelfer mit Emmausszene‘ in Dublin, wo er die rätselhafte Haltung und die ‚labilen‘ Küchenutensilien mit einem Zitat der Hl. Theresa verbindet, dass Gott auch inmitten der

Töpfe wandle und in inneren wie äusseren Dingen uns beistehen würde. Die ‚Szene im Hause Martha‘ stamme aus „Christi Erdenleben“, die spätere ‚Emmaus-Szene‘ sei ein „Fenster auf eine Erscheinung“. Bei beiden Gemälden sei „vielleicht zum ersten Mal in der Kunstgeschichte – offen nicht nur auf den moralischen Sinn der Darstellung (abgezielt), sondern auch auf die Probleme der Darstellung als solcher“. Diese Feststellung am Schluss scheint dem Verfasser dieser Zeilen nach der eher oberflächlichen Analyse zu tendenziell und voreilig.

Auf einem hölzernen Küchentisch stösst eine junge Küchenmagd mit zurückgeschobenen Ärmel in einem Messing-Mörser wohl Knoblauchzehen für ein einfaches Fischgericht (Suppe; nach Norbert Schneider, „Stilleben“, 1994, S.47: „Fastenspeise“). Dazu liegen auf einem schwarzengobierten Teller vier Heringe in Zweiergruppen, auf einem anderen zwei Eier (auch Christussymbol?) zusammen mit einem Löffel. Dahinter steht eine Glas-Karaffe (mit Öl?). Vorne liegen noch eine vertrocknete Chili-oder Paprikaschote (als Nelken-Analogie?) und zwei Knoblauchzehen, wovon eine schon aufgebrochen ist. Neben dem Mädchen steht eine ältere, weisshaarige Frau mit Kopftuch und einer Armkette mit rosafarbenen bzw. weissen Steinen oder Perlen. Die Frau weist mit ihrer rechten Hand bzw. ihrem leicht gekrümmten Zeigefinger mehr auf ihre Magd als auf die Szene im rechten Hintergrund mit Christus in einem Stuhl mit Armlehnen, während vor ihm eine junge, braungelockte Frau auf dem Boden oder einem niederen nicht sichtbaren Hocker kauert und sich ihren zu Christus geneigten Kopf mit ihrer linken Hand oder Arm abstützt. Rechts neben ihr steht eine weitere, etwas ältere Frau mit Kopftuch, die mit ihrer Rechten auf Christus und mit ihrer Linken wohl auf die Kauernde verweist. Christus hält seine linke aufgestützte Hand abwehrend hoch. Vorne rechts steht noch ein Tischchen mit einer kleinen Kanne auf einer Schale. Dieses Ganze spielt in einem kahlen Raum, zu dem im Hintergrund eine dunkle Türöffnung führt. Die Szenerie ist auf drei Seiten gleich breit (oben sehr viel schmaler) von einem dunkleren Rand eingerahmt. Aus perspektivischer und beleuchtungstechnischer Korrektheit kann es sich nicht um einen Blick durch einen Wanddurchbruch, eine Art Durchreiche, handeln, sondern nur um ein Gemälde oder einen Spiegel, der an dieser dunklen, sonst schmucklosen dunkelbraunen Wand des Vordergrundraumes hängt. Während die Stillebenelemente und die Figuren in ungefähr natürlicher Grösse recht überzeugend realistisch (illusionistisch) gemalt sind, wirkt die sicher stark verkleinerte, aber dennoch etwa 30 cm breite fiktive Christusszene wie von anderer, ungeübter Hand, was z.B. für die integrierte, bewusst kontrastierende

Wiedergabe eines noch viel früheren Jugendwerkes sprechen könnte. Im übrigen war Velázquez kein so exzellenter Maler aus der Vorstellung. Die denkbare Alternative wäre ein Spiegel an der Wand, in dem sich die Christusszene spiegelt, die sich quasi realiter im Vordergrund-Betrachterraum daneben oder dahinter abspielt. Die eigenartigen dilettantischen Höhungen v.a. in den Gewändern könnten etwas dafür sprechen. Wir hätten also eine Vorstufe oder Variante von ‚Las Meninas‘ vor uns. Wenn man das ganze Gemälde veristisch auffasst, würde sowohl bei einem Durchbruch wie einem Spiegel die Christusszene quasi wirklich mitablaufen, was für Velázquez eher ‚no muy verosímil‘ erscheint. Wir haben also eine bildliche, im Inhalt von Aertsen zuerst einmal nicht sehr abweichende Botschaft an oder von der Rückwand. Wahrscheinlich ist aber hier doch mehr die Rüge der Faulheit, die Arbeitsethik, an- oder ausgesprochen und nicht ‚Transsubstantiationen‘ oder geistige Ernährungsfragen. Aber es handelt sich nicht nur um ein formalästhetisches, kunstautonomes Experiment (z.B. kompositionelle Rhythmik) sondern auch um eine Art Bildwitz. Heutzutage könnte man ihn anders als Norbert Schneider momentan vielleicht so verstehen: die etwas missmutige, Verständnis erhoffende junge Magd mit dem Glasperlen-Ohrgehänge fühlt sich wie die Maria im Bild von der älteren Frau (= Martha) zur (ihr etwas knoblauchmässig ‚stinkenden‘) Arbeit gedrängt (vgl. Abb.25: Nicolas Maes: ‚Die faule Magd‘). Vielleicht erhofft sie vom Betrachter, wie von einem Christus, dass sie etwas anderes, Erlösendes (von der Alltagsarbeit) zu hören bekommt. Oder auch: der Versuch des Alters die Jugend von der Gottgefälligkeit der Zubereitung der (Fasten-) Speisen zu überzeugen, u.ä.. Velázquez, Schüler und Schwiegersohnes des Malers Francisco Pacheco, der in seinen religiösen Malereien solche erklärenden visionären Bild-Fenster-Nischen-Kästen selbst verwendete, hat hier offensichtlich den caravaggiesken vordergründigen Realismus der spanischen Tradition (z.B. F. Sánchez Cotán) mit einer gewissen geistigen Hintergründigkeit verbunden.

Was Stoichiță zu dem zweiten Velázquez-Gemälde uns mitteilte, ist als mögliches Korrektiv leider auch wenig ergiebig. Von diesem Gemälde in Dublin gibt es in Chicago sogar eine fast identische Wiederholung. Der frühe Velázquez-Biograph Palomino beschreibt uns dieses Gemälde oder ein ähnliches weiteres so, dass die religiöse Hintergrundszene mit einer allegorischen Tendenz überhaupt nicht erwähnt wird. Das etwas wie ein Gegenstück (als rechte Fortsetzung mit fast identischen Massen) zu dem Londoner Christus-Maria-Martha-Bild wirkende Gemälde zeigt eine bildparallele, etwa

gleich hohe Tischplatte. Auf ihr liegt eine Messing-Tiegel-Schüssel angelehnt an einen glasierten Krug mit Doppelhenkel. Es folgen ein zerknülltes Papier (zum Anzünden?) und ein undefinierbares, dunkles, einem Kerzenständer ähnliches Gebilde sowie mehrere umgedrehte, ineinander gestellte Schalen. Ganz rechts wieder ein Messing-Mörser und davor wieder eine Knoblauchzehe. Darüber hängt ein kleiner geflochtener Korb mit einer Serviette, Küchentuch an der Wand, die nach links in einem Knick (rechter Winkel?) undefiniert nach hinten weicht. An der Tischplatte hält ein etwas negroider Knabe oder Mädchen mit einem weissen Turban, einem dunklen dicken Wolloberteileil und einem braunen Rock seine Linke an eine bemalte Kanne, während er die Rechte an der Kante aufstützt. Er blickt leicht abwesend schräg nach unten und zur Seite. Aus seinem zusammengeschnürten Oberteileil scheint noch ein Unterhemd (mit Rüschen) zu blitzen. Die zeitweise übermalte Emmausszene mit einem weitgehend abgeschnittenen linken Jünger wirkt wie ein Holzkasten (mit oder ohne Glas), der an der nicht tiefen Rückwand hängt, und in dem eine Raum-Zimmer-Bühne mit modellierten Figuren in einer Emmaus-Szenerie aufgebaut ist, oder wie ein umrahmtes Bild mit einer Untermal-Skizze einer solchen Emmausszene. Ausser einem allgemeinen Mahl-Küchen-Zusammenhang (jedenfalls nicht Eucharistie oder Transsubstantiation, da sich ja nichts zum geistigen ‚Meta-Bolismus‘ anbietet) fällt einem nichts auf oder ein. Der sinnierende Eindruck des/der Küchengehilfen könnte bedeuten, dass er, als er im Begriff ist die Kanne zu ergreifen oder loszulassen um auf- oder abzutragen, sich bei oder nach dem Mahl an die biblische Geschichte visionär erinnert. Aber das sind wilde Spekulationen. Trotzdem ist hier noch mehr als reine Formalästhetik und auch noch keine grössere moderne ‚Metamalerei‘ im Bilde. Velázquez oder seine Klientel samt Schwiegervater wollten sicher noch eine weitere erzählerische, sakrale und räumliche Ebene für weitere auch offene Assoziationen ins Gesamtbild bringen.

Die Studie geht anspruchsvoll aber un-historisch-chronologisch weiter mit: **„II. Die Geburt des Stillebens als intertextueller Prozess“** und **„1. Parergon“**. Erst jetzt wird ohne Bildbeispiele auf das antike, ja fast schon modern-autonome (?) Stilleben unter der damaligen Bezeichnung ‚Rhyparo- und Rhopographie‘ (Zeichnung von Kleinigkeiten und Minderwertigem) und auf niederländische Stilleben-Vorstufen aus dem 15. Jahrhundert eingegangen. Bei der Entwicklung des Stillebens müssten drei Faktoren zusammenkommen: ein gewisser Illusionismus, eine Vanitas-Hinter-Gedanke und eine „Metapicturalität“ [= Reflektiertheit, Kunstbewusstheit?]. Ob Vanitas-Gedanken bei den

Paragone-Stilleben dieser antiken Künstler-Legenden überhaupt eine Rolle gespielt haben?. Interessant sind die beiden vorgestellten Doppelseitenbilder als einer Sonderform des Doppelbildes von Porträts auf der Vorderseite und Nischen mit Blumenvase bzw. Toten-Kerze-Kopf (Abb.6 u.8) auf der Rückseite. Wie diese Wechselbilder auf Holz verwendet wurden z.B. ähnlich im Sakralbereich die Fastentücher, darüber wird leider nichts gesagt, auch nichts in dem für Stoichiță's Unternehmen sicher anregenden Stilleben-Ausstellungskatalog „Stilleben in Europa“, Münster und Baden-Baden 1979/80.

In Abschnitt „**2. Das Para- als Ergon**“ – also vom Bei- zum Werk – darf natürlich Jacques Derrida nicht fehlen, wobei bei diesem das Rand-Rahmen-Phänomen und das Innen und Aussen hervorgehoben wird. Vielleicht wird von daher auch verständlich, dass Stoichiță gerne auf die Rahmen um das und im Bild zu sprechen kommt. Für die zunehmende bewusste Emanzipation des Stillebens erwähnt er die Schrift „De Pictura Sacra“ des Mailänder Erzbischofs Federico Borromeo, der 1624 eine saubere Trennung in sakrale und profane Bilder, aber vornehmlich die Reinigung des sakralen Bildes von profanen (Stilleben-) Elementen fordert. Hier kommt Stoichiță nochmals auf Velázquez und die beiden erwähnten Frühwerke zu sprechen, die er als „Extremstadium der metapicturalen Spannung [= Sakral-Profan?]“ und als „letzte mögliche Formulierung“ kurz vor der Einfassung der sakralen Szene durch die Profan-Methode des „Bilds im Bild“ ansieht. Das ist schon reichlich ‚intellektuelles La-Met(t)a‘. Zu einem verschollenen Georg-Flegel-Stilleben (Abb.11), das eine Nische mit Schmuckrahmen darstellt, der durch herausragende Gegenstände überschritten wird, heisst es, dass es „also die zum Bild gewordene Grenze“ sei. Am Schluss dieses Abschnitt findet sich die ikonokritische Äusserung Blaise Pascals mit seinem ‚esprit de finesse‘ über die Eitelkeit in der illusionistischen Malerei, wo man die dargestellten Dinge mehr als in Natura bewundere, die „ins Herz des Paradoxons“ (eindringen würden), dass Kleines, Minderwertiges gross, bedeutend dargestellt werden könne.

Das nächste Kapitel ist mit „**III. Ränder**“ betitelt, was in Unterabschnitten motivisch mit „**1. Nischen**“, „**2. Fenster**“, „**3. Türen**“ und – warum nicht logischerweise als erstes? – mit „**4. Rahmen**“ formal-motivisch verbunden wird. Stoichiță definiert das Bild als das (durch Rahmen, konturierender Rand) Um-Ein-Aus-Abgegrenzte. Er sieht das 17. Jahrhundert als „Blütezeit der Intertextualität“ und von der „ästhetischen Grenze“ eingenommen, wobei er die Habilitationsschrift von Ernst Michalski von 1932 (vornehmlich zwischen Real- und Bildraum) mit Jacques Derridas bekannten dekonstruktivistischen Rahmenvorstellungen

(Ergon-Parergon) zu kombinieren sucht. Der Rahmen „wird [so auch noch] als der Ort einer symbolischen Operation betrachtet“. Stoichiță möchte zeigen wie in der Malerei „das Problem der Rahmung als theoretisches Problem [von den Künstlern?] angegangen wurde“. Glücklicherweise wird uns in Unterabschnitt „**1. Nischen**“ durch Juan Sánchez Cotán auch nachvollziehbar ein praktischer Lösungsversuch angeboten. Die meisten heutigen Betrachter werden Cotáns ‚bodegones‘ als erstaunlich modern, vielleicht dem Idealbild eines „selbstbewussten“ [Kunst reflektierenden] Bildes (experimentell, individuell, subjektiv, autonom, eher profan, l’art pour l’art, intellektuell, sensualistisch, handelbar, ... ?) sehr nahe kommend einschätzen. Stoichiță teilt uns mit, dass das spanische Stilleben allgemein um 1590 in Toledo aufgekommen ist und v.a. von der intellektuellen Avantgarde gesammelt wurde. Nach dem Eintritt als Laienbruder 1603 in den strengen, schweigsamen, etwas solipsistischen Karthäuserorden zu Segovia, später Granada scheint Sánchez-Cotán derartige Bilder nicht mehr gemalt zu haben. Während Stoichiță die „bodegones“ (Abgelegtes, Gelagertes = Stilleben, wohl über/von ‚Apotheke‘ herkommend) vornehmlich als „künstlerische Experimente“ erachtet, sieht z.B. Norbert Schneider („Stilleben“ 1994, S.123/124) in der caravaggiesken „feierlichen Präsentation einfacher Alltagsgegenstände ... gewiß mystische(n) Vorstellungen aus dem Umkreis der Hl. Theresa von Avila (1515-1582) oder des Hl. Johannes vom Kreuz (1542-1591)“ als Anregung. Die parabelförmige Anordnung „... (sei) eine Huldigung an neuplatonische Proportions- und Harmonielehren (aber auch) in der Verbindung mit der Tradition mittelalterlich-christlicher Schönheitsauffassungen nach der apokryphen ‚Weisheit Salomonis,11,22“. Stoichiță begründet seine moderne formalästhetische Sicht damit, dass 1603 bei Cotáns ‚Entäusser(lich)ung‘ von seinen materiellen Gütern eine vorbereitete Leinwand für ein Fenster(-Bild) als ein solches [warum nicht gleich Nische?] inventarisiert worden wäre. Dieses nicht erhaltene, bis auf die Nische leere Bild könnte so etwas wie ein nochmals gewendeter Gijbrechts oder wie eine Art ‚Abschied von der Welt‘ sein. So wie Stoichiță schreibt, könnte man annehmen, dass selbst dieses Stück als voll- und endgültig signiert gewesen wäre und zwar wie üblich in der Mitte des unteren Nischenrahmens. Dass die Nische als quasi Hintergrund bei allen diesen Bildern als erstes angelegt wurde, ist ja selbstverständlich. Wenn man einmal selbst ein solches Nischenbild gemalt hat, ist es auch ohne Gegenstände schon ein Bild, halt das einer Nische. Und wenn man sich wie Stoichiță so kunstphilosophisch auf den Rahmen kapriziert, sollte das bekannte Gemälde in San Diego (Abb.14) wenigstens vollständig, also auch mit dem linken Nischenrahmen abgebildet werden. Dass „jedes Gemälde ... eine Negation der Wand [Wandverdeckung]

oder ein Hiatt [gähnende Wandunterbrechung] (sei)“, kann man als sehr allgemein so stehen lassen. Dass dabei das ‚Fenster (oder Tür-Bild) die Wand durchstösse, die Nische die Wand nur aushöhle, liegt einfach daran, dass die Nische mehr Gleitzonen und eine eventuell begrenzte Tiefe an-bietet. Nur wenn man wie der Autor von einer Nische traditionell mit einem (Würde-) Halbbogenabschluss ausgeht, kommt man zu dem Konflikt zwischen diesem und dem „modernen“ Rechteckformat, den Cotán dadurch gelöst habe, dass er keine „obere Grenze“ durch den oberen Nischenrahmen eingezogen habe, sodass im Ergebnis ein Ausschnitt mit der virtuellen Fortsetzung auch über bzw. hinter dem Realrahmen zu konstatieren ist. Im Vergleich mit Georg Flegels vielleicht gleichzeitig entstandener, allseits gleich gerahmter, statischer ‚Schrankfach‘-Nische (Abb.11) entsteht Spannung, ein momenthafter Ausdruck, ganz abgesehen von dem von Stoichiță nicht bemerkten Lichtelebnis. Der Autor erwähnt wohl die Berührungslosigkeit der Gegenstände, ganz zu schweigen von einer Überschneidung (wenigstens in Abb.14) ohne weiter bedeutungsmässig darauf einzugehen und er spricht vom Hintergrund der Nische als einem Raum mit einer „anikonischen“ Kraft [in der Ungegenständlichkeit]. Das „gerahmte Rechteck“ [= Nische] scheine das Hauptthema zu sein [ja warum nicht der ‚teilgerahmte Raum‘?]. Diese unkonventionellen Bilder von Cotán seien „pikturale Meditation(en)“ über die Beziehung zwischen dem Rahmen, dem Objekt [= Gegenstände] und der ‚gerahmten Leere‘ [der Nische], um es wieder in die für den Autor passende Matrix zu pressen. Leider erfahren wir so nichts, wie der in seinen mittelmässigen religiösen Bildern sehr konventionelle Maler Cotán zu dieser Bilderserie gekommen sein könnte. Dass es nicht nur malerische Experimente gewesen sind, sagen neben der perfekten Durchführung wohl schon die Signaturen. Die ‚Nische‘ ist ein altes und nahe liegendes Motiv ähnlich dem ‚Tisch‘ (an Rück- oder auch Seitenwand) um räumlich-plastische Wirkungen ohne oder mit Gegenständen auszuprobieren. Es sind also eine tonwertliche Abstimmung (Kontraste, Übergänge) und bei den Gegenständen noch die Zeichnung gefragt. Die von Stoichiță als Rahmenform betonten Nischenseitenwände geben noch die Möglichkeit einer interessanten, komplexeren Licht-Schattenbehandlung. Das Neue und Überraschende bei Cotán sind Auffassung und Verteilung der Gegenstände wie Figuren in einer pantomimischen Puppen-Marionetten-Theater-Bühnen-Szene. Im San-Diego-Bild hängen sie wie ‚ex machina‘ an ihren Schnüren herab: alles wie in einem Stand-Hänge-Liege-Bild fixiert. Ob die ‚Früchte der Natur‘ (Obst-Gemüse) als klein und füllend vor der grossen ‚Leere‘, als Körper im Raum zwischen sauer-süss, glatt-rauh, und Farbkontrasten von Grün- bzw. Gelb-Orange-Tönen, ob die liegende Halbparabelkomposition noch etwas

mitteilen sollen z.B. in der Richtung von Norbert Schneider (1994, S.123/124), und damit über moderne l'art-pour-l'art-Vorstellungen hinausgehen, ist leider unbekannt. Der Nischenrahmen hat wohl anders als Stoichiță nicht diese, schon gar nicht diese schein-selbstbewusste Rolle (eher nur ein ‚Rand-Phänomen‘) gespielt. Ein (heutiger) Realrahmen ist bei diesen leicht asymmetrischen Nischenbildern in der Tat ein Problem (auch durch die desillusionisierende teilweise Verdoppelung).

Im nächsten Abschnitt „**2.Fenster**“ stellt sich der Autor selbst die Frage, „welche Rolle für die neue Malerei, wenn sie ein Bewußtsein von sich selbst erlangt, das Fenster [vornehmlich als Bild-Motiv]“ gespielt haben könnte. „Die Nische (definiere) den <ontologischen[?]> Schnitt [ähnlich metakunstwissenschaftlich: „Symptom für die Besitzergreifung der <ästhetischen Grenze>“] des Stillebens“, sowie das Innen [auch das Reliefhaft-Projektive?], während das Fenster auf das Aussen, Jenseitige [Perspektivische] verweise. Bei der Entwicklung vom Genter-Altar zur Rolin-Madonna sieht er das anscheinend von André Gide eingeführte, zum heutigen Meta-Kunstwissenschafts-Jargon gehörende ‚Mise-en-abîme-Prinzip‘ – also eine verkleinerte Wiederkehr von Elementen im Bild – wobei aber bei der Rolin-Madonna Jan van Eycks oder der Lukas-Madonna von Roger van der Weiden der Betrachter vor dem Bild eine realistisch wirkende Szene mit Visionär-Überirdischem sieht, während die Betrachter im Bild die irdische Natur als Gottesgeschenk vor sich haben dürften. Bei einer Illustration zur Unterweisung im (autonomen?) Landschaftszeichnen von 1531 meint Stoichiță, dass „durch die Methode der Quadrierung ... es das Fenster selbst (sei), das dem <dahinter> gesehenen Naturfragment (erlaube), <gemalte Landschaft> zu werden“. Fensterartige Ausschnittsucher mit oder ohne Quadrierung sind nur Hilfsmittel für den Künstler seinen Seh-Bild-Eindruck in die Bild-Fläche umzusetzen. Etwa zeitgleich mit der Autonomie des Stillebens entwickle sich auch eine solche in der Landschaft: „das Problem der reinen Landschaftsmalerei (sei) aber ein zutiefst modernes Problem“. Ob diese Entwicklung Ausdruck von eingetretener Selbstreflexion ist, sei dahingestellt, vielleicht eher eine Folge anderer Auftraggeber (besser Käufer), des bürgerlichen Kunstmarktes und anderer soziokultureller Veränderungen einschliesslich der Religiosität. Der Autor sagt selber, dass „die selbstreflexive Seite von Vermeers Werk [wohl nur die Ansicht Delfts gemeint?] nur erkennbar (werde), wenn man die Vorgeschichte der Landschaft als Gattung (kenne)“. Stoichiță geht auf Vermeer weiter nicht ein, auch kaum auf das interessante ‚Porträt des Malers Anders van Ertfeld‘, 1632 von Anton van Dyck, das den Maler vor der Staffelei mit

einer ‚Marine‘ vor einem grossen visionären Fenster oder grossen Bild zeigt, um sich v.a. Jan Porcellis kleinem Münchner Nischen-Fensterbild mit ‚Sturm und Seenot‘ ausführlich zu widmen. Statt den Betrachter einfach als Zeuge eines Sturmes (‚im Wasserglas‘ oder Glas-Guckkasten) sehen zu lassen, kommt der Autor über Fensterausblick eines Hauses am Meeresufer [oder einer Kajüte eines Nachbarschiffes?] recht allgemein zu „Bild eines Fensters“ und zu einer „Inszenierung der Genese einer Landschaft“ ... [ja sogar] der Landschaft“. Der (gemalte) Rahmen sei ein „autobiographisches Element der Landschaft“, ein „Vermittler“ zwischen dem „wirklichen Sturm“ [= Betrachter Erlebnis, Erinnerung?] und der „Landschaft mit Sturm“ [= Bild-Raum der „Genese der Landschaft“?]. Zu der mit Sánchez-Cotán etwas vergleichbaren „Signatur“ auf dem Rahmen, hier als gemalter ‚cartellino‘, schreibt Stoichiță: „Der Zettel dokumentier(e) den Augenblick, in welchem sich die Aussicht durchs Fenster zum [Verkaufs-?] Bild wandel(e)“. Es sei die Markierung einer Präsenz in Absenz. Zumindest abseitig wird es, wenn der Autor das eindeutige „1629 / Joannis. porrc<e>ll<i>“ in ein Van Eyck’sches „1629 / Joannes Porcellis fuit hic“ mutwillig ändert unter dem Einfluss Louis Marins um den „autobiographischen“ Charakter der Darstellung zu beweisen. Mit einer verwegenen Etymologie bzw. ‚Assimilation‘ von „procella“ (= Sturm, eigentlich zu Boden schlagen, werfen, umblasen) und „Porcellis“ ergäbe sich für dieses Bild dann als Essenz: „1629 war Joannes Porcellis dies: dieser Abgrund [? = Herabhängen des Zettels?], dieser Sturm“. Aber wie ist es eigentlich, da der Maler nie ‚procell(os)us‘ sondern immer nur ‚porcellis‘ (Varianten: Pourcellis, Percelles, Parselles u.ä.) genannt wurde, ihn einfach mit ‚porcellus‘ [= Schweinchen, Ferkelchen, Frischling] zu verbinden: ‚1629 war Joannes Porcellis dies: dieses Mal-Schweinchen, dieses Ferkel hat es, hat diesen Sau-Sturm gemacht‘?.

In Abschnitt **„4.Rahmen“** tauchen neben den bildinternen, virtuellen oder gemalten Rahmen wie Tür und Fenster vor allem auch die faktischen, realen Rahmen-Leisten auf. „Durch die Umwandlung des Kontextes ... in Malerei [= gemalter Rahmen] (hätten) die Künstler des 17. Jahrhunderts ihre Fragestellungen hinsichtlich der Bildgrenzen und deren Beziehung zur wirklichen Welt zum Thema (gemacht)“, statt um es einfach auszudrücken: schlicht Versuche zur Steigerung der Illusionswirkung. Neben „Meditation über die strukturelle Konsubstantialität [= von gemaltem und realem Rahmen?] ist auch noch zu lesen, dass „in den Gemälden mit vorgetäuschten Bilderrahmen ... es der Maler (sei), der sich verdoppel(e), indem er sich selbst (und sein Werk) in die Rezeptionssituation versetz(e)“ [= Illusion einer Illusion?]. Den ‚modernen‘ faktischen, realen Rahmen (auch

des 17. Jahrhunderts) kennzeichne die Austauschbarkeit. Das Zitat von Poussin an Chantelou aus dem Jahre 1639 über die Isolation der Malerei in seiner Umgebung durch den Rahmen zeigt auch noch die Aufgabe des Zusammenhaltens der Komposition neben der ‚Aura‘. Stoichiță bringt auch des weiteren die kritische Sonderlösung durch Memling und Gossaert eines Bild(nis)es vor einem Hintergrund mit gemaltem Rahmen und die von der Antike her bekannten gemalten Vorhänge (einschliesslich Rahmen) von Rembrandt und seiner Schule, denen er z.T. den „Wert eines Selbstzitates“ [echter Rembrandt?] zubilligt. Bei Nicolas Maes sieht er in der zum Betrachter blickenden Magd und dem Vorhang zum Aufziehen „Termini einer kraftvollen Appellstruktur“ im Sinne von Wolfgang Kemp, die die „Darstellung und das Selbstbewußtsein der Darstellung ins Spiel (bringe)“. Am Schluss lässt er noch Roger de Piles nach 1675 zu Wort kommen, dass „die wahre Malerei ... (überrasche), als ob sie etwas zu sagen hätte“, wohl um auch den Titel „Das überraschte Auge“ dieses ersten Teils etwas zu rechtfertigen.

Der Teil II **„Das neugierige Auge“** beginnt mit **„IV. Die Assemblage (oder wie man mit einem alten Bild ein neues Gemälde macht)“** und unter **„1. Verdoppelung, Verschachtelung, Einfügung“** u.a. mit „wie ist die Ikone im Kontext einer metapikturalen Meditation neu zu denken(?)“. Hier spürt man wieder von dem Anspruch einen neuen Weg zu finden oder gefunden zu haben, ein Kunstwerk gedanklich (s)einer ‚wahren Bestimmung‘ zuführen zu können. Die eingesetzte Ikone oder „Einsatzbild“ (vgl. Martin Warnke) sei der Grenzfall des „Bildes im Bilde“ und ein „Extremphänomen des Bilderkultes“. Als Beispiel wählt der Autor wie schon Hans Belting (1990, S.541-545) unter **„2. Das widerständige Ppropfreis: die Schicksale der Madonna della Vallicella“** den Auftrag an Rubens, ein Altarbild („quadro“) zu malen, das ein Gnadenbild („sacra immagine“) in Gestalt eines abgelösten Freskenfragmentes als Ikone oder eher wundertätige Reliquie zu integrieren hatte. Ob damit „Christi Epiphanie“ oder „Christi-Leib“ dar- oder ausgestellt werden soll, ist hier doch sehr fraglich. Die stilistische Diskrepanz zwischen einer wohl überarbeiteten byzantisierenden Nikopoia-Darstellung auf der Mondsichel und der umgebenden, das Medaillon tragenden Engelsglorie von Rubens interessiert den Autor weniger als die „syntagmatische Intertextualität von Bild (Objekt der Verehrung) und Gemälde (Mittel der Präsentation)“. Durch ein modernes, von Rubens gemaltes, verdeckendes, schützendes Madonnenbild (allerdings ohne die apokalyptische Mondsichel) ist dieses Problem im wahrsten Sinne des Wortes verdeckt. Es gab oder gibt

nur gewisse Schauzeiten, Ausstellungen des dahinter angebrachten, zumindest 1534 einmal ‚blutenden‘ Gnadenbildes. Das von Stoichiță herausgestellte Zeige-Versteck-Spiel (Präsenz-Absenz) erinnert doch wieder stark an Michel Foucaults ‚Las Meninas‘-Exegese. Als Schlussfolgerung scheinen sich für den Autor „seit Rubens ... Ikone [= nicht illusionistisch, symbolisch] und Gemälde [= illusionistisch, allegorisch] wechselseitig aus(zuschliessen)“. Für den Rezensenten sind sowohl die Präsentation einer Ikone, Reliquie, wundertätigen Gnadenbildes oder einer moderneren Ikonen-Imitation weitgehend austauschbar. Die wohl faktische, aber praktisch nur mentale Verdoppelung, Einfügung ist kein echtes Problem wie wahrscheinlich auch nicht für Rubens, zumal wenn man es illusionistisch als gerahmtes Bild oder Gemälde vielleicht aber vielleicht für die Rubens-Putten, die wegen des faktischen Rahmens ‚etwas ihren Kopf her halten‘ müssen.

Beim Abschnitt „**3. Assemblage und Sammlung: die >>Blumenkranzmadonna<< in den Liebhaber-Kabinetten**“ kann der Leser fast den Eindruck gewinnen, dass das ‚Kunst-Gebilde‘ der Blumenkranzmadonna die logische Folge des ‚Vallicella-Projektes‘ gewesen ist, v.a. wenn auch die Kooperation der flämischen Werkstätten von Rubens und Jan Brueghel d.Ä. genannt wird, wenn aber nicht auch noch der Name Federico Borromeo, jüngerer Vetter des bekannten Filippo-Neri-Freundes Carlo Borromeo, gefallen wäre, und damit auch die ‚katholische Reform‘ und der v.a. nach dem Seesieg von Lepanto wieder aufgeflamnte Marienkult. In einer privat-individualisierten Form war dieser dekorativ wie religiös für die eigenen Wände und Kunstsammlungen geeignet. Für den Autor stellt sich die Frage, wie man ein „Einsatzbild“ als „geheiligt Bild“ [aber keine Ikonen-Imitate sondern eher szenische, erlebnis-stimmungsmässige Andachtsbilder z.B. als Miniatur-Medaillon] in einem solchen Kontext-Rahmen [illusionistischer Rahmen von visionärer Hintergrundsszene] integrieren kann, und er sieht diese „Assemblage“ [= ‚Anähnung‘] v.a. wieder als „pictoraler Diskurs über die Idee des Rahmens selbst“. Die Anfänge dieser Bildgattung der Blumenkranzmadonna dürften in auch heute noch im ländlichen Bereich üblichen Bekränzung mit (Stroh-)Blumen von Kreuz, Heiligenbildern u.ä. liegen. Dazu kommt noch der Ritus des Rosenkranz-Gebetes. Dass der neue Verbund-Typus in Galerien, Liebhaber-Kabinetten und auch in Galerieansichten in den katholischen Gebieten auftaucht, ist auch nicht überraschend. Wenn auf S.104 in einem Madrider Galeriebild „Allegorie des Sehens“ (Abb.47) eine relativ fast lebensgrosse Blumenkranzmadonna ein seltenes „Bild im Bild im Bild“ [Madonna-Bild im Blumenkranz-Madonna-Bild im Galeriebild] abgibt, ist dies eher eine selektive übergewichtende

Wahrnehmung wie die angebliche Balance durch ‚echte‘ Blumensträuße. Formal wie inhaltlich zeigen Abb.49,52 u.53, dass das „Binom“: Blumenstrauß-Blumenkranzmadonna kein Grundprinzip innerhalb der Gattung Galeriebild darstellt (interextuell wie kontextuell). Wenn eine gemalte (Madonnen-) Statue neben einem gemalten Madonnen-Bild auftritt, ist es auch problematisch, sich gleich auf ‚paragone‘ zu verlegen. Der „skulptierte Rahmen“ um die Blumenkranzmadonna von Abb.52 sollte wohl eher einen vergoldeten, metallgetriebenen Rahmen darstellen oder vielleicht nur einen schein-toreutischen. Stoichiță sieht wie Belting die Ikone als noch nicht (oder nicht mehr?) „selbstbewusst“ [vielleicht bezüglich der Kunst, des Künstlerischen, aber sicher nicht des Spirituellen]. Erst in dem ‚Metabolimus‘ in der „selbstreflexiven Meditation“ einer Blumenkranzmadonna hätte diese als „ihrer Bildlichkeit bewusstes Bild“ Zugang zu Liebhaber-Kabinetten und letztlich auch in Galeriebildern. Dazu ist anzumerken, dass zumal wundertätige Ikonen kaum Handelsware selbst in ikonoklastischen Zeiten waren und als quasi Reliquien sicher besser in ein sakrales Ambiente gehörend empfunden wurden, obwohl diese nach Alter wie als Kuriosum in einer doch primär von zeitgenössischer Kunst geprägten Galerie oder besser Wunderkammer auch ihren Platz gefunden hätten. Vielleicht war es auch die religiöse Scheu, aber sicher nicht das mangelnde „Selbstbewusstsein“ der Ikone, das sie sich in diesen Galeriebildern vermissen lässt.

Der nächste Schritt „**V. Das Bild am Wendepunkt**“ hätte man sich eigentlich als Einstieg, also ganz am Anfang vorstellen können. Wahrscheinlich wäre aber damit die Schein-Dialog von Bild und Autor nicht so leicht in Gang gekommen, wenn zuerst die äusseren (?) Faktoren ‚auf’s Tapet‘ gebracht worden wären. In der erwähnten, von Andreas Bodenstein von Karlstadt 1522 in und nicht nur für Wittenberg verfassten Flugschrift „Von Abtuhung der Bylder ...“ heisst es nur „... die betriglichen bilder und olgetzen ... wegnehmen und abthun“ aber nicht „hybsch wyss(e Wand)“ wie bei Zwingli oder foucaulthaft „abwesende Mauer“ bzw. „Bloß Mauer“. Bei Stoichiță’s nicht origineller, wohl Ausgangsthese, dass „die Bewußtwerdung des Bildes als Bild ein Prozess (sei/gewesen sei), der stark von der Reformation gefördert (worden sei)“ – also eine Bewusstmachung über das v.a. plastische Bild, seine Entidolisierung, Säkularisierung – und gleichzeitig die persuasiven und propagandistischen Potentiale des Bildes bei den Katholiken bewusst gemacht habe – hätte doch auch das südliche, gegenreformatorisch-jesuitische Bild in die Untersuchung stärker einbezogen werden müssen. Die Darstellung der v.a. von alttestamentlichen Vorstellungen geprägten Positionen der Reformatoren Luther, Zwingli und Calvin bringt

auch nichts Überraschendes bis vielleicht auf das Zitat des späteren Calvin, dass man keine ‚unsichtbaren‘, geistigen Dinge malen sollte, allenfalls Historien, die belehren würden, oder die ‚Wirklichen‘ ohne Bedeutung für das Vergnügen. Dass Luther ähnlich von „Spiegelbildern“ bei Historien und Realien spricht, veranlasst Stoichiță im Anschluss an Sergiusz Michalski übertreibend zu sagen, dass „ein Großteil der künftigen Kunstprodukte ... ihm [also: Luther] direkt oder indirekt verpflichtet (sei) [vgl. Ausst. Kat.: ‚Luther und die Folgen für die Kunst‘, Hamburg 1984]. Ob der Humanismus und die Renaissance zur Entwicklung des modernen, säkularisierten, auch gattungsmässig differenzierten Bildes nicht doch noch mehr oder grundlegend beigetragen haben?. – In dem Abschnitt **„2. Sakramente und Rhetorik“** wird auf das Rhetorisch-Zeichenhafte z.B. von Calvins Abendmahlsverständnis hingewiesen. Stoichiță zitiert wieder den Jesuiten und Hugenotten-Gegner Louis Richeôme, dass nach deren Auffassung man mit und unter den verschiedensten festen und flüssigen Materialien das Abendmahl feiern könne, was man als Schlüssel [z.B. für Aertsen] für die nordischen Stilleben nehmen könnte. Vielleicht sollte hier eher zuerst an die Vorstellung von Natur als Geschenk Gottes o.ä. gedacht werden. Zu Aertsens Bildern merkt er an, dass sie wohl die reformative Bilderkritik spüren lassen, dass aber letztlich der Ursprung „im Inneren der künstlerischen Praxis“ [? = oder doch wieder eher Kunsttheorie?] und „im Inneren des Bildes selbst“ [? = innere formale Bildgesetze, -struktur?] liegen würden. Die kalvinistische „weiß(e) Wand“ (als absolute Negation) und der lutherische Spiegel (als absolute Affirmation) wären die Eckpunkte für das Bild; seine Möglichkeiten müssten „da capo [noch einmal, wieder ab 1522?] gedacht werden“. - Zu Beginn des fast hegelianisch anmutenden Abschnittes **„3. Ende des Bildes und der Kunst“** steht wieder die alte Nord-Süd-Dichotomie jetzt mit „Theorie des Bildes“ im Norden gegenüber generalisierender „Kunsttheorie“ im Süden [trotz z.B. Dürer?] namentlich mit Vasari, Lomazzo und schliesslich Zuccari. Die ausführliche Darstellung des von dem erblindeten Gian Paolo Lomazzo im Rückgriff auf Giulio Camillos „Theater des Gedächtnisses“ errichteten „Tempel(s) [nicht Theater!] der Malerei“ [„Idea del tempio della pittura“, 1590] mag für die versammelnden Galeriebilder, Wunderkammern u.ä. relevant sein, aber nicht im Hinblick auf ein vollkommenes Werk, ein Ideal. Ob eine Idealvorstellung vom absoluten Kunstwerk (eine Art Kunstbewusstheit) gerade bei den hier angesprochenen niederländischen und spanischen Kunstwerken mitschwingt, ist doch zweifelhaft (vielleicht bei Vermeers ‚Malkunst‘, aber nicht einmal bei Velázquez ‚Las Meninas‘). Aus der ‚Idea de‘ Pittori, Scultori et Architetti‘, 1607 des Federico Zuccari (1542-1609), dem Präsidenten der römischen Akademie, wird S.121 eine ‚Spiegelgeschichte‘ zu

dem ‚Disegno‘ erzählt. Nach unserem Verständnis geht es dabei um den inneren Spiegel des Künstlers bzw. darum, dass sein innerer, eklektisch synthetisierender Spiegelfundus den ‚Disegno‘ steuert bzw. optimiert bewusst aber auch unbewusst. Stoichiță sieht den synthetisierenden Spiegel Zuccaris und den mnemotechnischen Tempel Lomazzos als absolute Antithesen zu Luthers realistisch einfachem Spiegel. Wie sich der „innere Ikonoklasmus“ eines 1572 als Hugenotte in Paris zu Tode gebrachten Philosophen Pierre de la Ramée in der Kunstwirklichkeit ausgewirkt hat [= totale Elimination der inneren und äusseren Bilder?], wird nicht gesagt, nur dass die cartesische Methode dem Enzyklopädisch-Pansophischen nach 1600 den „Gnadenstoß“ gegeben habe. Soweit der Versuch Stoichițăs: die Entwicklung des „Selbstbewussten Bildes“ in Galeriebildern und Wunderkammern zu begründen.

Das Kapitel **„VI. Die intertextuelle Verzahnung“** scheint wieder begrifflich mit der poststrukturalistischen Linguistik (z.B. Julia Kristeva) verbunden zu sein, wobei etwas vom Üblichen abweichend intertextuell eher innerhalb eines Bildes und kontextuell mit anderen (nicht nur) Bildern gemeint zu sein. Unter **„1. Kataloge/Gemälde“** wird die „super-(ge)rahmte“ Assemblage von Bildern zur Galerie, Kabinett und Museum, in dem von ihm „kontextuell“ genannten Beziehungsnetz der Bilder [in der realen Sammlung oder ein Bild der Sammlung?] verstanden, die fast durch den Vergleich die selbstreflexive Situation erst ermöglichen oder sogar provozieren. In einem Bild der Galerie würde daraus eine intertextuelle Beziehung. Die Transformation der faktischen Sammlung zum faktischen Bild der Sammlung sei „eine paradoxe Operation, ... die am Paradox jeder Selbstreflexion (teilhabe)“. Dieses Bild sei so etwas wie ein bildlicher Text-Katalog, der einer Sammlung „letzten Endes das Selbstbewusstsein“ verleihe. Die Unterscheidungswut von ‚Kata-Logos‘ und Inventar (Find-Buch-Bild) ist fast schon ebenfalls ‚paradox‘ zu nennen. Das Inventar spielt im weiteren Verlauf ja auch keine Rolle. Bei der Abb.54 eines kaiserlich-habsburgischen vorläufigen Gemäldekataloges oder -inventars ist der Zeichner und Stecher Anton von Brenner ein gebürtiger Schwabe und kein Niederländer wie Frans van Stampart. Wenn man den untenstehenden Beiztext liest, kommt man nicht unbedingt bei der Venus-Toilette mit obligatorischem Spiegel als „direkte selbstreflexive“ Thematisierung des Sehens (eher ihrer Schönheit, Eitelkeit). Etwas weiter unten spricht Stoichiță vom „rein visuellen Charakter“ der erst um 1600 beginnenden Kabinettbilder.

Der Abschnitt **„2. Die Bilderwand“** führt das frühere Assemblage-Kapitel weiter. Dass die Bilderwand ab 1600 in Antwerpen thematisiert wurde und nicht z.B. in den nördlichen

Niederlanden, erklärt der Autor mit der bildlichen Sättigung und der gleichzeitigen Abwesenheit in den kahlen Kircheninterieurs, aber nicht mit einer anderen Herrschaftsstruktur. Stoichiță arbeitet wieder mit seinen Kategorien Wand und Rahmen und sieht die Bilderwand als „mobile Stellwand“ also vor der Wand an. Über die Merkmale, Ingredienzien wie Statuettenstück, Liebhaber, Curieux, Konversation kommt er bei Hieronymus II Franckens ‚Liebhaber-Kabinett‘ von 1621 (Abb.49) in Brüssel auch auf ein allerdings nicht ganz korrektes „Mise en abyme“.

Im nächsten Abschnitt **„3. Gedächtnis und Vergessen in den >>Liebhaber-Kabinetten<<“** tauchen für den weniger Vertrauten interessante Beispiele der Bilder-Frage-Streites auf. Der Titel deutet wohl daraufhin wieder einen Kontext zu Lomazzo u.a. herzustellen, während die Bestimmung des Bildthemas relativ klassisch-ikono-graphologisch ganz ohne ‚Meta-Brimborium‘ aber mit problematischem Fazit erfolgt. Das erste, älteste Beispiel stammt von dem hugenottischen François Bunel II (ca. 1552-1595/99), Hofmaler Heinrichs IV von Frankreich, um 1590 jetzt in Den Haag: „Beschlagnahme einer Sammlung“. Bis jetzt scheint man sich bei dem recht kleinen Bild von 28 x 47 cm in Öl auf Holz nicht einigen können, ob es sich um einen Schauraum eines Kunst-Händlers oder um ein Maleratelier handelt. Trotz der zumindest zwei Staffeleien und zwei Paletten dürfte wegen der Offenheit (in einem grösseren Gebäude?) und den ungünstigen Lichtverhältnissen kein Atelier dargestellt sein. Es fehlen Malerattribute wie Pinsel u.ä.. Bis auf den Gehilfen an der Staffelei macht kein Anwesender den Eindruck eines Malers. Die ordentliche Aufbewahrung und die Verschiedenartigkeit der Gegenstände (Gefässe, Mörser für Malmittel, Pigmente?) wirken auch nicht nach Atelier. Die Gemälde sind sehr unterschiedlich, soweit erkennbar nicht sakral und nicht von einer Hand. Das einzig Sichere ist bislang, dass wegen des Lothringer Kreuzes an den Hutkrempe mindestens zwei der Konfiskateure der französischen katholischen Liga angehören. Stoichiță meint nun, dass auch „die Katholiken die Arbeit des Künstlers verachten und beinträchtigen“ würden. Die sieben Metallstatuetten der Planetengötter hält er für die bislang unangesagte „Präsenz der sieben Regenten der Kunst“ und verknüpft sie mit dem Tempel und Theater von Lomazzo bzw. Camillo (und das bei einem französischen Maler!) als Beraubung eines „Tempels der Malerei“ (warum nicht der Kunst?) und als mögliche letzte Aussage des Bildes. „François Bunels Bild (sei) eine solche [Quelle für das Eindringen der Kunst des Gedächtnisses wie bei Camillo und Lomazzo]“. Trotz aller Gedankenakrobatik: das macht nur wenig Sinn. Auf den Rezensenten wirkt das Gemälde spekulativ so, als ob ein

ehrbares (hugenottisches?) Kunsthändlerpaar (der Mann ist erblindet?, die Frau trägt ein Windlicht, Glas?, oder sind beide auch nur ‚Kunden, Gläubiger‘?) finanziell oder durch Denunziation (Stoichiță) in Not (Zwangsauflösung?) geraten ist und die Gläubiger sich schadlos zu halten versuchen oder den Laden stürmen, wobei auch von katholischer Seite der Laden ohne ‚caritas romana‘ (vgl. das ‚Cimon- Pero-Bild an der Wand) quasi geplündert wird, aber die Kunstwerke nicht zerstört werden. Die antiken Blei-Zinn-Silber-Götter, an denen man sich bisher nicht ‚vergriffen‘ hat, ‚greifen nicht ein‘. Ob damit ein entschuldigender Vergleich zu den hugenottischen Bilderstürmen beabsichtigt ist, bleibt das Geheimnis dieses ungewöhnlichen Bildes. Eine eindeutige Position – und somit ist Stoichiță nicht zu widersprechen – gegenüber dem Ikonoklasmus nehmen dagegen die „Liebhaber-Kabinette mit ikonoklastischen Eseln“ (Abb.50,57,58,61-65) ein. Die längere Passage zu der rhetorischen Memotechnik bringt in der Bildsache leider wieder nicht weiter. Neben der Doublette Abb.57/58 (eigentlich nur Austausch des zentralen sakralen Bildes) zeigt Stoichiță unter Abb.61 (Madrid Prado) und 63 (Baltimore) ebenfalls aus dem Atelier Francken Varianten, die sich in den Figuren (-Staffage?) unterscheiden. Das auf beiden Gemälden identisch auftauchende Zentralbild mit Vorhang wohl wegen der ‚Freibrüstigkeit‘ zeigt statt einem religiösen Bild eine Allegorie in einer Landschaft, die nach Stoichiță die ‚Malerei‘ zur Hauptfigur hat und zwar wegen der Maske der Täuschung, Illusion, die an der rechten Achsel der üppigen, sinnlichen, etwas ‚aufgetakelt an die ‚Frau Welt‘ erinnernde Figur hängt, während eine andere Figur mit Eselsohren (Dummheit, Unwissenheit) sie herunterzuziehen versucht. Wenn der verdeckte rechte Arm noch Palette und Pinsel halten würde, wäre die reizend-nährende ‚Malkunst‘ eindeutig. So aber erinnert es auch etwas an eine Entscheidung zwischen Tugend und Laster. Die recht männlich im Gesicht wirkende Minerva als Weisheit, Klugheit, Können versucht mit dem schützenden Schild und ihrem Speer diese Eselsfigur niederzuhalten, während die geflügelte Fama oder der Ruhm der ‚Malerei‘ (oder auch der ‚natürlichen‘ Ars, Kunst allgemein?) am Arm wieder aufzuhelfen versucht. Stoichiță verbindet damit auch noch den als Statuette darunter stehenden Herkules als Held von Tugend und Tüchtigkeit, sodass der Autor die Betrachter im Bild vermeint sagen, zumindest flüstern zu hören: „Das ist es, was hätte passieren können, wenn die Unwissenheit die Malerei besiegt hätte“. Also die Weisheit/Tugend hat den Feind der Malkunst, oder die Dummheit, Unwissenheit (auch der Ikonoklasten) besiegt und die Malkunst wird zu neuem Ruhm geführt – etwas eine Verdoppelung auch zu dem schräg liegenden „Liebhaber-Kabinett mit ikonoklastischen [eher Kultur schändenden] Eseln“. Zur Entstehungszeit des Gemäldes war der

ikonoklastische Furor schon eher Geschichte. Den in beiden Bildern auftauchenden Herkules sollte man in der Variante mit dem Erzherzogspaar nicht zu sehr dynastisch sehen. Ob die Erzherzogin Isabella mit ihrer Hundeschar auch für eine ‚Minerva rediviva‘ erhalten kann?. Im Schlusssatz sieht Stoichiță die genannten Beispiele als „sichtbare Manifestationen eines Diskurses über die Kunst, der das dramatische Szenario der Bilderfrage“ und [übertrieben] das rhetorische Szenario der Kunst des Gedächtnisses, um schliesslich [allenfalls am letzten Beispiel in Baltimore] in die politische Allegorie einzumünden. Die ganze ‚Metapictorialität‘ steht und fällt hier mit der richtigen ikonographischen Bestimmung.

In Abschnitt **„4. Rhetorik und Sammlung“** wird nochmals auf das Brueghel-Rubens-Gemeinschaftswerk in Madrid, Prado (Abb.47) zurückgegriffen, das zu einer ursprünglich im Besitz des Herzogs Leopold Wilhelm von Pfalz-Neuburg befindlichen Fünf-Sinne-Serie gehört und zwar als ‚Sehen‘ oder ‚Visus‘. Stoichiță übernimmt ziemlich ‚unbesehen‘ die Bestimmung der weiblichen Hauptgestalt als „Juno optica“ nach oder von Justus Müller-Hofstede primär wegen der beiden ‚argusäugigen‘ Pfauen in der Terrassenaussicht, obwohl ihre ungewöhnliche Nacktheit, wie wenn sie mal wieder den unsichtbaren Schönheitsgürtel der Venus ausgeliehen hätte, eher auf ‚sichtbare Schönheit‘ deuten und auch die Personifikationen in den anderen ‚Sinnen‘ nicht mit Gottheiten verknüpft zu sein scheinen. Obwohl die Stützung des Kopfes ganz anders ausgeführt ist und kein sinnender Fernblick zu erkennen ist, sondern ein gezielter Nahblick auf ein von einem geflügelten Putto wie von einer Amorette (‚Liebreiz der Malerei‘, ‚Augenlust‘, u.ä.) gehaltenes Gemälde auszumachen ist, muss wie so oft Dürers ‚Melancholia‘ als Vorbild erhalten. Ob auf dem dargebotenen Gemälde „Die Blindenheilung durch Christus“ dargestellt ist, lässt sich aus dem dem Rezensenten zur Verfügung stehenden Bildmaterial nicht eindeutig heraus- oder hineinsehen. Für den Autor ergibt sich aber wieder die Gelegenheit zur Antithese: ‚Sehen‘ und ‚Nichtsehen‘ [oder ‚Wieder-Sehen‘]. Manche wieder vorgebrachte politische Bezüge sind vertretbar, andere aber sind übertrieben (z.B. Herkules) wie auch die optisch-semantische Klammer des Doppelporträts mit dem Reiterbildnis fälschlich links (2015: korrigiert) oder schon weiter oben die der ‚Natur‘-Blumen-Vase und die ‚Malerei‘-Blumenkranz-Madonna. Obwohl eindeutig eine Allegorie intendiert ist, meint der Autor, dass wegen des „artistischen Universums“ (Theatron, Musaion, u.ä.) eher ein rhetorischer Sinn vorherrsche nach dem Prinzip: ‚Varietas (placet)‘ auch wegen einer Zugehörigkeit Brueghels zur Rhetorik-Kammer in Antwerpen. Stoichiță befragt nun sinnvollerweise unter

dem Stichwort ‚Collection / colliger‘ wieder zeitgenössische Lexika und weitere Literatur und kommt logischerweise zu „Florilegium“ [Anthologie], Zitat u.ä. und wieder zu der Blumenvase und der Blumenkranz-Madonna zurück und auch zu einem Rubensgemälde diesmal allerdings nicht in Kooperation mit Jan Brueghel d.Ä. nach der Plinius-Anekdote vom Maler Pausias und seiner geliebten, ‚süssen‘ Kranzflechterin Glykera (Abb.65; leider brutal rechts beschnitten; 2015: korrigiert), die beide wohl auf das nicht sichtbare Porträt (wäre vielleicht auch etwas für Foucault gewesen) vor ihnen blicken. Stoichiță tut sich schwer für die ‚Liebhaber-Kabinette‘ („picturales Florilegium“, hier eigentlich eine Vision davon) literarische Entsprechungen zu finden wie z.B. Michel de Montaigne: „centon“ oder ‚Flickenteppich‘.

Der letzte Abschnitt des II. Teils **„5. Kunstgeschichte und Bildersystem“** bringt von Willem van Haecht, „Die Galerie des Cornelis van der Geest“, 1628, Antwerpen, Rubenshaus (Abb.76,68,70), in der wieder das Regentenpaar zu Besuch auftaucht und im Gegensatz zu Abb.63 ein Ereignisbild mit Kunstdiskussion und keine Allegorie darstellen soll. Obwohl gegenläufig sieht er in dem Kind [Page?] mit Cupido [vgl. ‚Augenlust‘?] wieder sein ‚incipit‘. Bei dem recht unscheinbaren Blatt ‚Alexander, Apelles und Campaspe‘ auf dem Tisch macht der Autor ebenfalls schematisch wieder eine Verbindung zu dem Erzherzog auf. Die Plastiken seien eine „Huldigung an die Antike“ auch im kunstgeschichtlich unvermeidlichen Paragone mit der Malerei, eine Huldigung an Flamen und besonders an Antwerpen. Während Stoichiță in vielem nur eine zufällige Anordnung und damit keine besondere Botschaft ausmachen kann, meint er, dass das frontale ‚Jüngste Gericht‘ von Rottenhammer am rechten Ende im Vordergrund doch etwas zu bedeuten habe. Zusammen mit der französischen Devise über der Eingangstür: „VIVE L’ESPRIT“, wobei ‚Esprit‘ dem flämischen ‚Geest‘ entspricht, und letztlich auch „Triumph des Geistes über den Tod“ beinhalten soll, sei dies eine „Feier des geistigen Triumphes über den Tod“ sein. Von hier ist es auch nicht weit zu Seneca, einem Lieblingsphilosophen des 17. Jahrhunderts nicht nur von Justus Lipsius und des Neo-Stoizismus in Antwerpen. Von dem alles ‚verkettenden‘ Lipsius gelangt Stoichiță zu den Allegationen von Garten, seiner Verschiedenartigkeit wie ein Flickenteppich, der wieder einen ‚Text‘ und dann wieder einen ‚neuen Text‘ bilde. Er verweist hier schon auf eine zweite Fassung des Kabinetts von van Geest, jetzt „Apelles in der Galerie“ (Abb.112) aber ohne den sinnvollen Vergleich. Von Lipsius stammt bekanntermassen auch die Devise des ganzen II. Teils: „das neugierige Auge“ und auch das „ermüdete Auge“. Wie wahr ist doch Stoichițăs

Erkenntnis, dass „das neugierige Auge der Betrachters oder des Schöpfers [?] ... jedoch bedroht von dem Exzess seines eigenen Enthusiasmus (werde)“. Die ‚ermüdeten Augen‘ haben sich satt gesehen an der „Kultur der Gelehrsamkeit“ in den Liebhaber-Kabinetten, und so seien in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts diese „kumulativen Universen“, „Weltdarstellungen“, „Gedächtnissysteme“, die „totalisierenden Texte“ und natürlich die Liebhaber-Kabinette „in voller Krise“, die – so sein Übergang – von Descartes ‚Methode‘ des Zweifels, Klarheit und Einfachheit verursacht bzw. überwunden wäre. Ein nicht genannter Vorläufer vom neuen Wissen nicht als Systematisierung vorgefasster, summierter Begriffe (Stichwort: Aristotelismus) wäre übrigens Francis Bacon, der allerdings nicht wie Descartes sich längere Zeit auch noch in den Niederlanden aufgehalten hat. Den ‚inter-kon-textuellen‘ Spagat von Descartes zur Malerei und wieder zurück werden wir ja im III. Teil erleben, sehen und beurteilen können.

Der **III. Teil „Das methodische Auge“** ist nach den flämischen Kabinettbildern zeitlich ungefähr der letzten Phase der niederländischen Malerei bis zu Cornelis Gijsbrechts oder 1675 gewidmet und trägt ein Motto, das man unbedarft so verstehen kann, dass die vorhergehenden Maler oder Malereien keine oder wenig Methode gehabt hätten. Am Beginn des Kapitells **„VII. Gemälde, Karten, Spiegel“** steht der Abschnitt **„1. Die weisse Leinwand“**. Mit diesem Begriff soll auf die nicht sehr innovative Nebenschrift „über die Optik“ von Descartes mit dem Auge als „Darstellungs- und Repräsentationsmaschine“ eines seitenverkehrten und auf dem Kopf stehenden Ab-Bildes (Ab-Malung, Photon-Pictura) auf der Netzhaut oder (transparente) Rückwand des Auges in Analogie zur ‚Camera obscura‘ und deren Anwendung (quasi Methode, Regel, Hilfsmittel) in der holländischen Malerei hingewiesen werden, wobei gesagt sein muss, dass diese Erfindung und Handhabung schon weit vor Descartes erfolgt ist. Eine weitere Aussage Descartes in der Ablehnung des Eklektizismus und der Kollaboration wird als die logische Ablehnung des additiven und mehr der Neugier und Vielfältigkeit verhafteten ‚Liebhaber-Kabinetts‘ zu möglichst originalen (und originellen?), fast geniehaften Einzelleistung von einer ‚Tabula rasa‘ ausgehend. Stoichiță nützt Anleihen, Parallelisierungen, Vergleiche Descartes‘ mit der Malerei, um diese Malerei quasi aus Descartes ab- oder herzuleiten. Seine einfache(n) Methode(n), Regeln würden für die Malerei unter Umständen die Gefahr eines schematischen Akademismus bedeuten, wenn nicht das andere Prinzip des Eigenschöpferischen dagegen stehen würde. Nach dem Autor würde die Revolution

Descartes nicht nur das Denken sondern auch das Sehen betreffen, also auch die Infragestellung [video, ergo sum?] (= „wie kann man das Sehen sehen?“). Die Holzschnitt-Illustration zu einem Toten-Augen-Objekt-Gerät und dem Beobachter zeige das „gesehene Sehen“. Die ‚tabula rasa‘ wäre ein Gemälde, das seinen Untergrund die „jungfräuliche Leinwand [oder Holz, Blech u.a.m.] entblö(ss)e“. Nach Stoichiță ist der Wechsel von der „ars combinandi et inveniendi“ (Neugier) zur „ars vivendi“ [Sehmaschinen] ein Paradigma- oder ‚Episteme‘-Wechsel, der „den Akt der picturalen Perzeption als selbstreflexives Wahrnehmen zu thematisieren wußte“. Der holländische Maler (nehme) vor dem Malgrund [= vor der leeren, grundierten Leinwand] Platz, um zu sehen, „was die Malerei ist“ [= eine Fläche mit anzubringenden Formen und Farben?]. Diese Methode Stoichițăs unter/hinter der Philosophie Descartes die kommende holländische (nicht mehr flämische!) Malerei zu sehen, zu zeigen bzw. hinter dieser Malerei die Philosophie Descartes zu sehen, könnte man wahrlich ‚metaphilosophisch‘ bzw. ‚metapictural‘ oder einfach eine Form von ‚Geistes-Seherei‘ nicht mal -Geschichte‘ nennen.

Auch der nächste Abschnitt **„2. Gemälde“** besitzt zuerst wieder eine theoretisierende Einleitung, dass die Malerei nach der Mitte des 17. Jahrhunderts [= warum gerade jetzt?, Westfälischer Friede?, u.a.?] den Gegensatz von ‚Neugier‘ und ‚Methode‘ oder die Verflechtung von Überraschung (verdoppeltes Bild) mit Methode innerhalb der „metafictionalen Malerei“ zeige. Das Interieur als Nachfolge der flämischen Galerie-Kabinett-Bilder sei betont bürgerlich, für den bürgerlichen, häuslichen Raum und als ‚mise en abyme‘ dort als ‚operantes‘ Element [vgl. Bildakt] oft eine „Konsubstantialität zwischen Bild und [Real-] Raum“. Sein erstes praktisch-faktisches, konkretes Beispiel ist Vermeers ‚Frau mit der Waage‘, Washington, um 1662/63. Angesichts der „interpretativen Zwei-[oder Mehr-?] Deutigkeit“ fragt sich der Autor, ob das dem „konstitutiven Grundübel der Kunstgeschichte“ zuzuschreiben sei, oder ob das Bild auch schon für die Zeitgenossen [vom Künstler so gewollt?] rätselhaft gewesen sei. Statt einer „richtigen“ und „wahren“ Interpretation möchte er wenigstens „Zweck“ [Funktion?] und die „Publikumserwartungen“ bestimmen können. So stellt er fest, dass die Frau „gefangen ... überrascht ... dreifach eingerahmt“ sei, dass sie „projiziert“ [Hintergrund, Wand], „reflektiert“ [Spiegel] und „repräsentiert“ [durch Rahmen] sei. Die Dame habe eine „Indifferenz“ [?] in der Haltung nach dem arrangierenden Willen des Malers. Bei der „Konstruktion des [möglichen] Sinns“ kommt Stoichiță das „Emblem“ gegen die Allegorie des ‚disguised symbolism‘ in den Sinn aber letztlich unklar auch ins Spiel. Es bringe „Neuheit, ... Grazie und Reiz ... zum

Dechiffrieren“. Emblematische Objekte seien z.B. Perlen, Waage und Spiegel. Sie seien sinnstiftend und zum Nachdenken anregend, auch ähnlich der [halbbewussten] „Traumarbeit“ bei Descartes. Es folgt dann sogar noch aber wieder nicht konkret Freuds „Verdichtung“ [Ähnlichkeit, Metonymie?] und „Verschiebung“ [Kontiguität, Metapher?]. Am Ende von Stoichițăș „Imaginations [in emblematischer Lektüre]- und Seh-Leistung“ steht die „Andersheit der Wand“, ihre „Anikonizität“ [Abbildlosigkeit?] und „Picturalität“ [das Malerische?]. Das Gemälde sei 1696 bei der Versteigerung in einem Kasten [Schutz- und Guckkasten?] gewesen und es hätte „metapicturale Qualitäten“ durch die Verdoppelung der Wand. Bei Pieter de Hoochs Vergleichsbeispiel fänden sich dagegen nur eine Wand-Tapete mit Türdurchbruch [und Landkarte], statt dem Spiegel ein Fenster, statt des Tuches ein Teppich mit geometrischen Zeichen. Das ‚selbstbewusste Bild‘, sein Urheber Vermeer, aber sicher V. I. Stoichițăș hat sich wohl um eine klare Aussage ‚metapictural‘ herumgedrückt. Ganz einfach ‚intra-endo-pictural‘ scheint die junge Dame des Hauses bei de Hooch als gute und vorsichtige Haushälterin auf einer Gold-Hand-Waage ihr Geldvermögen (Gold-Silbermünzen) auf ihr Gewicht (und indirekt auch Echtheit) bei gutem Licht am Fenster nachzuprüfen. In dem Kästchen auf dem Tisch werden wohl die (geeichten) Gewichte aufbewahrt. Warum der sicher wertvolle Teppich auf dem relativ kleinen Tisch als zurückgeschlagenes Tisch-Tuch-Teppich noch aufliegt ist ausser einer Vermögensdemonstration und einer malerischen Bereicherung nicht richtig ersichtlich. Eine künstlerisch-koloristisch-räumliche Schwäche des de-Hooch-Bildes ist die nach vorne drängende, orangefarbene dominante Tapeten-Wand. Bei Vermeer ist es die kühle, gräuliche Wand mit dem Gemälde des Jüngsten Gerichts, das zweifelsohne eine religiös-allegorisch-moralische Note hereinbringt. Die etwas mehr zum Betrachter gedrehte junge Frau hat auf einem ähnlich grossen oder kleinen Tisch mit zurückgeschlagen-geschobenem, etwas dünnerem, dunkelblauem Seiden- oder Samt-Tuch als Tisch Tuch (?) einige Schmuckkassetten aufgebaut, aus der eine Gold- und eine Perlenkette herausragen. Auf dem Tisch scheinen wohl noch eine Goldmünze, eine goldene Handkette, ein Halsband und getriebene Silbergefässe zu liegen. Die junge, weniger puppenhafte Frau hält versonnen mit niedergeschlagenem Blick in ihrer Rechten ebenfalls eine Fein-Gold-Waage, wobei aus der Abbildung nicht ganz ersichtlich ist, ob in den Waagschalen überhaupt sich etwas befindet. Zumindest ist alles in Balance. Unter dem modischen, glockenförmigen, pelzbesetzten (Umstands-?) Jäckchen scheint die Dame ‚guter Hoffnung‘ zu sein. Der kleine Gesichtsspiegel unter dem Lichtgaden ist emblematisch oder symbolisch ein Zeichen für Eitelkeit, aber auch Klugheit und

Selbsterkenntnis. Kurzum: es geht um Schätzung, Gewichtung vor der letzten Schätzung, dem Jüngsten Gericht, wo nicht die äusseren Werte („kein Reicher kommt ins Himmelreich“ u.ä.) sondern andere, „innere (noch verborgene) Werte“, wie möglicherweise auch die Mutterschaft, die ‚Zucht-Perlen‘ (vgl. F.A. Maulbertsch im Habsburger-Schloss Halbturn 1765). Auch wenn nicht direkt bildlich angedeutet stand sicher den damaligen Betrachtern die vorbildliche Mutter (der Gracchen) Cornelia vor Augen: ‚Haec ornamenta sunt mea‘ (Valerius Maximus, Mirabilia 4,4). Übrigens hatte Vermeer mit seiner Frau Cathrin Bolens 15 Kinder, darunter eine 1659 geborene, aber schon 1660 verstorbene Tochter Cornelia.

Als nächstes muss sich die Leistungsfähigkeit der ‚metapicturalen‘ Analyse bei einem „erotischen Bilddiskurs“ bewähren. Dazu wählt der Autor zwei jetzt in Dublin befindliche Gemälde von Gabriel Metsu (1629-1667) mit identischen Massen aus, die er nicht nur als Pendants sondern auch als zusammenhängendes, nicht ‚zusammengefaltetes‘ Diptychon auffasst. Statt nur einen ‚Schreiber‘ (links?) und eine ‚Leserin‘ (rechts?) zu sehen, wird versucht zwischen den beiden Bildern auch eine erotische Verbindung herzustellen: der junge Mann links sitzt und schreibt am offenen Fenster im „Süden“ [zum Süden hin?, Südholland?, Italien?] an einem Tisch mit Teppich-Tuch-Überhang als weicher Unterlage [eigentlich wenig sinnvoll?], während sein Hut an der Stuhlrückenlehne hängt, weil er ja angeblich „auf der Durchreise“ sei. An der Wand hängt eine bukolische Landschaft mit Bergen und Tieren in einem Gold-Prunk-Rahmen. Hinter dem Fenster steht noch ein Globus. Im zweiten Bild sitzt eine angeblich ebenfalls so junge Frau etwas erhöht auf einem einfachen hölzernen Podest beim biedereren, züchtigen Nähen (Näh-Kissen-Korb) von Weisszeug bzw. beim Lesen eines ins Licht gehaltenen Briefes, den ihr ihre Magd mit einem auffällig mit zwei Pfeilen (des gegenseitigen Eros?) markierten Melkeimer unter dem Arm gebracht hat. Die Magd hält in ihrer Linken den Briefumschlag, mit ihrer Rechten lüftet sie den Vorhang vor einer stürmischen (nordischen) „Marine“. Das Bologneser-Schosshündchen wartet eher auf etwas Essbares als den ungeniessbaren Umschlag. Am Boden sind ein (erotisch-symbolisch?) abgestreifter Schuh mit niedrigem Absatz und ein vor lauter Erwartung, Überraschung herabgefallener Fingerhut zu entdecken. Der Autor meint, dass die Dienerin auf Antwort wartet, und dass das ganze „Interieur von der Ankunft der Botschaft [üblicherweise Liebesbrief] erschüttert [? eher angenehm überrascht?]“ sei. Er sieht beide wohl momenthafte, aber nicht simultane, sondern sukzessive Bilder in einem gemeinsamen „Kommunikationsprozess“, wobei wieder ganz foucaulthaft die

„Absenz“ und Unzugänglichkeit eines Textes oder Briefes ihn herausfordert. Der fehlende Text werde durch die Verdoppelung des Bildes (sicht-) lesbar: ein „Kommunikations-Dispositiv in bildlicher Form“. Da Stoichiță immer von einer Liebesbeziehung ausgeht, greift er auf Mustertexte von Liebesbriefen zurück, in denen Versatzstücke mit Bezug v.a. zu den erläuternden Gemälden auftauchen: bei der ‚Pastorale‘ der [nicht sichtbare?] Schäfer als Liebhaber, bei der ‚Marine‘ der Sturm der Leidenschaft, das aufgewühlte Meer als gefährliche erotische Verbindung, der Geliebte als treibendes Schiff, die Geliebte als sich zu denkender Hafen u.ä. Die Darstellungen seien ein „picturaler Text“. Am Schluss weist er noch auf die Signaturen hin: einmal in der oberen rechten Ecke an der Wand, ein andermal auf dem Briefumschlag im Zentrum als Zeichen für den Urheber dieser Kommunikation. Der linke Schreiber hätte ja eigentlich auch sein Kuvert mit dem Adressaten bereitlegen oder es z.B. an der Metall-Schreibgarnitur sicht- und lesbar hinstellen oder anlehnen können. Bei längerer Betrachtung ergeben sich aber doch gewisse Zweifel und andere ‚Lesarten‘: der ‚junge Herr‘ wirkt doch sehr jung, knabenhaft (15jährig, seine erste Liebe und der erste Liebesbrief?), während die ‚Näherin‘ auf ärmlichen Podest und mit ‚fürstlichem‘ Hermelin-Besatz mit ihrer hohen Stirn samt Locke (angeblich Zeichen des Verlöbnisses) und dem Kopftuch nicht mehr ganz so jugendlich, mindestens 5 Jahre älter erscheint. Es ist also doch etwas fraglich, ob sich da eine Liebesromanze [mütterliche ‚Freundin‘?] vor unseren Augen sich abspielt. Der junge Mann scheint sich noch im niederländischen Wohnbereich aufzuhalten. Sucht er erst das Abenteuer?, ist er auf Kavaliertour?, macht er sich flügge? (vgl. Fliesen mit Vögeln). Erstaunlicherweise geht der Autor beim anderen Gemälde auf den geneigt in der Zimmerecke aufgehängten Spiegel mit dem Spiegelbild eines vergitterten Fensters (der Treue?) nicht ein. Wenn man dem kaum lesbaren Briefabsender (oder -empfänger) den Rang eines ‚clou‘ einräumt, hätte man sogar vermuten können, dass Herr Metsu an seine Geliebte, Braut, Frau (seit 1658) Isabella de Wolff (Tochter eines Töpfers und einer bekannten Malerin) einen lieben Brief (Liebes-Brief) schreibt (geschrieben hat), wenn nicht ein angebliches Doppelporträt das Ehepaar Metsu ganz anders aussehen liesse. Um hier nicht weiter zu phantasieren, was der Maler vielleicht eigentlich gerade beabsichtigt haben könnte, würde der Rezensent es bei beiden Gemälde einfach bei ‚Brief-Schreiber‘ und ‚Brief-Leserin‘ belassen.

Der nächste Abschnitt „**3. Landkarten**“ wird von der aus dem jansenistischen Umkreis von Blaise Pascal stammenden anonymen Schrift ‚La Logique, où l’art de penser‘

legitimierend eingeleitet, die den Zeichencharakter von „Karte“ (und auch Gemälde und Spiegel) betont. Mit diesem philosophisch-semiotischem Hinter-Untergrund tritt Stoichiță wieder in die Fussstapfen von Louis Marin oder Michel Foucault. Mit dem Zeichencharakter sei auch die (gewünschte) „Selbstreflexivität“ verbunden. Die Kategorie ‚Karte‘ werde emblematisch-attributiv von der ‚Frau Welt‘ sowie als Historienbildersatz verwendet, oder sei nach Svetlana Alpers eine Art von Gemälde aus einem „kartographischem Impuls“. Stoichiță versucht den Unterschied von ‚Karte‘ und ‚Gemälde‘ herauszuarbeiten zuerst am Beispiel von El Grecos allegorischem Toledo-Panorama von 1610/14 auch im Vergleich von El Grecos früherer reiner Stadtvedute von ca. 1595 jetzt in New York. Der Autor wundert sich, dass die Kathedrale und der Alcazar seitenvertauscht seien, der Tajo jetzt als konventionelle Flusspersonifikation gegeben sei, das Ildephons-Wunder über der Stadt und das Hospital Tavera auf Wolken vor der Stadt schweben würden, und dass ein junger bleicher Mann [statt eines Engels oder einem Genius Toldeos] ein grosses Tuch [Papierbogen?] aufgerollt halten würde. Stoichiță erwähnt wohl den vermutlichen Auftraggeber und Anreger, den El-Greco-Freund und Hospital-Vorstand, aber er erwägt nicht, dass mit dem Genannten ein stichartiges offizielles Porträt von Toledo und der Spitalstiftung samt Stadtplan intendiert sein könnte und vielleicht auch eine Vorlage für eine (nicht ausgeführte) graphische Umsetzung. Er ergeht sich dafür etwas angestrengt in einer „bifokalen Betrachtung“ von Stadt-Ansicht (Gemälde, Perspektive, Sehen) und ‚Karte‘ (Triangulation, Messkunst, Entziffern). Allerdings sei die integrierte Karte bei El Greco kein „Kontext“ sondern „Intertext“ als „Trompe L’oeil“. Der erläuternde und begründende Text El Grecos auf der ‚Karte‘ ist auch in der besseren Abbildung von 2015 kaum erkennbar. Der Autor erwähnt weiterhin die „Blütezeit der Kartographie“ nicht verwunderlich im Zeitalter der grossen Seefahrten und Entdeckungen. Eine allgemeine lateinische Definition hält er für teilweise unübersetzbar, er versucht aber eine Etymologie bzw. Semiologie des ursprünglich punischen Wortes „Mappa“: gefaltetes, gerolltes Tischtuch, Serviette [Karte ausbreiten], „Tischtuch mit Zeichen“ und „panoramatisches Sehen“ [besser Vogelschau]. Die Karte sei eine Verbindung von Bild und Text oder Legende zumindest des Masstabes [und der Himmelsrichtung?]. Als konkrete Beispiele wird die Haarlemer Spezialität z.B. von Willem van Buytewech (1610/20) mit der Karte als Wand bzw. bei Dirk Hals perspektivisch gesehen genannt, um auf den Mischtyp von Karte und Vedute in Vermeers „De Schilderkerst“ zu kommen. Dadurch, dass sich mittlerweile diese Mischung nicht als Erfindung Vermeers sondern als einfache Übernahme herausgestellt hat, dürfte die ganze

angestrenzte kategoriale Diskussion weitgehend sich als akademisch herausstellen, wie auch die Personifikation in der Ansicht bei El Greco gegenüber der Personifikation in der Karte bei Vermeer keine tiefere Bedeutung, allenfalls die der unterschiedlichen Gewichtung der Karte gehabt haben dürfte. Bei der Betrachtung der Kartuschen geht Stoichiță von der frühen Ausgabe von 1594 und nicht von der Vermeer Vorgelegenen von 1636 aus. Dass eine Karte eine Kooperation der Messkunst (Karto-Geo-Meter) und der Darstellung (Karto-Graph, Karten-Maler) ist, ist doch wohl eine Binsenweisheit. Dem ‚metapicturalen Auge‘, bzw. Denken Stoichițăs ist die ‚gewichtige‘ Schlusserkenntnis zu verdanken, dass sich in der ‚Ansicht von Delft‘ Vermeers die Veduten von der Karte der ‚Schilderkonst‘ (wozu auch die Kartenmaler gehören) „vom Marginalen zum Picturalen befreit“ hätten. Das klingt fast so, wie Äpfel vom fernen Baum mit dem Einzigen in der Hand zu vergleichen.

Auch im Abschnitt „**4. Spiegel**“ taucht nochmals die ‚Logik von Port-Royal‘ als zeitgeschichtlicher philosophischer Epilog für das „Trinom“ von ‚Karte, Gemälde, Spiegel‘ auf: die ‚Karte‘ sei mehr Zeichen als Bild, das Gemälde bilde in etwa die Mitte, und der ‚Spiegel‘ sei wieder mehr Bild als Zeichen v.a. in der „Kopräsenz von Gespiegeltem und Sich-Spiegelndem“. Bei Abwesenheit des Letzteren würde der ‚Spiegel‘ (Spiegel-Bild) wieder zum Zeichen. Mit diesem semiotischen und mimetischen Ansatz geht Stoichiță an schon bekannte wie neue Bilder mit einem Spiegel-Bild heran. Bei Abb.48 Rubens/Brueghel ‚Allegorie des Sehens und des Geruchs‘ und Abb.84 Franz Mieris ‚Frau vor dem Spiegel‘, um 1670, München fragt er sich, ob es sich dabei nicht eher um ein Porträt handeln könnte. Bei Abb.84 deutet er aber die Handhaltung nicht richtig. Auch bei Abb.85: Vermeer ‚Dame am Spinett‘, um 1660, London hat er Schwierigkeiten die Kopfdrehung nachzuvollziehen. Stoichiță sieht eine „Konsubstantialität von Spiegel und Gemälde und eine Polysemie des Spiegels“ in klassisch-allegorischer Manier (prudencia, sapientia, imitatio, vanitas u.ä.). Ausserdem bietet der ‚Spiegel‘ für ihn natürlich eine Möglichkeit der „metapicturalen Meditation“. Als neues, seltsames Bild bringt er von dem Spanier Juan de Arcellanos, ‚Floreros‘, von 1665, Cordoba (Abb.86) mit zwei ähnlichen (‚realen‘) Blumensträussen, wovon der Obere in einem schräg gesehenen Spiegel gespiegelt wird, allerdings weniger um z.B. die Rückseite zu zeigen. Bei dem Rundbild mit ‚Nüssen‘ (Abb.88) und den ‚Schädelschalen mit Uhr‘ (Abb.89) ebenfalls von Antonio de Perceda fragt man sich: wo ausser in dem Uhrdeckel ist der Spiegel?. Dass es dieselbe Nuss in verschiedener Lage und Zustand sein soll, ist eher ein falscher Eindruck des

Autors. Auch bei der Abb.89 ‚Selbstporträt des Blumenmalers Mario Nuzzi‘ von 1660 handelt es sich um eine Pseudo-Spiegelung besser: Wiederholung, Abbildung eines Blumenstrausses in und durch Malerei. Wenn Stilleben „para-erga“ seien, dann seien die Spiegel-Bilder im Bild „para-para-erga“ und „Instrument und Zeichen der Metamalerei“. Stoichiță spricht die konvex- bzw. kugelförmigen Spiegel an als eine Integration eines sonst nicht sichtbaren Wirklichkeit (z.B. van Eyck, sogenanntes Arnolfini-Hochzeitsbild) oder als ein Bild der ganzen Welt [vgl. Willem van Hees/Hesius]. Bei dem Vanitasstilleben (Abb.91) von Simon Luttichuys, London sei durch die gespiegelte Staffelei allerdings ohne den Maler selbst der Malakt veranschaulicht. ‚Spiegel‘ würden auch den Gemäldecharakter bewusstmachen. Ansonsten weist gerade dieses Beispiel auf das nächste Kapitel voraus zusammen mit Vermeers ‚Dame am Spinett‘, (Abb.85) oder auch Nicolas Maes ‚Der ungezogene Trommler‘, ca. 1655, Madrid (Abb.92). Letzteres sei ein „Extremdiskurs“ über die Künstler-Selbstporträt-Dialektik von „Präsenz und Absenz“ [Foucault lässt grüssen!]. In dem Maes-Gemälde sieht er alle drei (Motiv-) Kategorien versammelt: in der Rückwand das Kartographische, im Spiegel das Spiegelbildliche und im Gesamtbild das Picturale. Kein verstecktes Porträt wie bei van Eyck, kein spurreduziertes Porträt wie bei Vermeer, das Spiegelbild sei ein „Stempel des Absenders selbst im Herzen seines Diskurses“[!?!]. So wie nach der Abbildung das kleine Bild oder Spiegel fast nur in dunklen Ocker-Grautönen ‚gerade‘, ‚flach‘ (fälschlich parallel zur Wandkarte trotz geneigtem Schatten) und recht hoch an der Wand hängt, dürfte es eigentlich gar kein Spiegel-Bild mit dem ebenfalls sitzenden Maler nach der Augenhöhe (unterhalb der Hand der strafenden Mutter!) im Gemälde sein, sondern eher ein gerahmtes Selbstbildnis, das den ‚Herrn des Hauses‘ als beobachtenden Zeichner (und wohl auch Vater) zeigt.

Nun beim achten ‚musischen‘ Kapitel angelangt, heisst es 2015 etwas ausführlicher: „**Two Images: The Painter/The Act of Painting**“ und 1998 nur: „**Bilder vom Maler/Bilder vom Malen**“. Um wieder das bestätigende philosophische Fundament (oder die Turmkrone) zu zeigen, beginnt der Abschnitt „**1. Das Bild des Autors**“ etwas willkürlich wie Stoichiță selbst bekennt mit Descartes‘ ‚Geist-Luftbeschreibung‘ mit dem anderen Ende der Rohrfeder, um ähnlich noch weitere ‚Philosophen‘ u.a. wie Montaigne, Apelles/Plinius und Gassendi zur Selbst-Beobachtung-Erkenntnis herbei zu zitieren, aber letztlich doch um von dem philosophischen Ich auf das „gemalte Ich hinab(zu)steigen“ und „die Größen Maler/Werk/Spiegelbild/Betrachter ... zu bestimmen“.

Im Abschnitt „**2. Die kontextuelle Selbstprojektion**“ hält Stoichiță zumindest das isolierte Selbstporträt für eine späte Erfindung; vor dem 17. Jahrhundert sei die Selbstthematization fast immer kontextgebunden [und bei Dürers Selbstbildnissen?] und er versucht die kontextuelle Selbstprojektion in vier Schubladen zu sortieren: 1. [kon-?] textualisierter Autor, z.B. innerhalb einer mittelalterlichen Miniaturmalerei; 2. maskierter Autor, z.B. Caravaggio als Goliath oder Michelangelo als Bartholomäus; 3. Autor als Besucher, z.B. in Dürers ‚Marter der Zehntausend‘ oder ‚Anbetung der Dreifaltigkeit‘; und 4. Autor als eingebautes Selbstporträt, z.B. Perugino, wohl durch einen Mitarbeiter, zumindest die Inschrift nur durch den Auftraggeber denkbar. Bei den beiden Dürer-Beispielen übersetzt Stoichiță die lateinische Signatur von 1508 und die ebenfalls lateinische Kartusche von 1511 falsch: bei „iste faciebat anno Domini 1508 / Albertus Dürer alemannus /“ bezieht sich das „iste“ nicht auf das Werk (istam tabulam, istud opus) sondern ganz passend auf den sich unter die Menge gemischten Künstler: ‚dieser, der da (in der Mitte), der Deutsche Albrecht Dürer hat (es) gemacht‘ bzw. „Albertus Durer / noricus facie / bat. Anno a Vir / ginis partu / 1511“: Albrecht Dürer aus Nürnberg (der Nürnberger) hat (es) gemacht im Jahre der Geburt (Christi) von der Jungfrau (Maria) 1511‘, wo das „iste“ fehlt und allenfalls ein ‚istam tabulam, istud opus‘ zu denken wäre. Dass das kontextualisierte Selbstbildnis einen figurativen Signaturcharakter annimmt, ist so selbstverständlich wie ein unabhängiges, autonomes Selbstporträt ein (höheres?) Selbstbewusstsein als Person und Künstler verrät. Allerdings sollte man die mittelalterlichen ‚Selbstbezüge‘ gerade bei einer reinen Auftragskunst (ad maiorem Dei gloriam?) gerade nicht unterbewerten. Dass das Selbstporträt keine Kundschaft gehabt habe, ist ein Irrtum, wenn man die Verehrung, ja fast den Geniekult der berühmten Frauen und Männer, natürlich auch der Künstler seit dem Humanismus sich vor Augen hält.

Zu Beginn des Abschnittes „**3. Das Selbstporträt**“ wird jetzt auch die „selbstreflexive Darstellung“ bei Dürers Selbstbildnissen erwähnt, um aber gleich auf die (Weiter-)Entwicklung im 17. Jahrhundert einzugehen zuvörderst am Beispiel des bekannten Selbstbildnisses von Nicolas Poussin, Paris, Louvre allerdings schon von 1650. Der Sammlerfreund Paul Fréart de Chantelou wollte ein Poussin-Porträt in Auftrag geben ursprünglich nicht bei Poussin selbst sondern bei einem billigeren und schnelleren Porträtspezialisten wie Pierre Mignard. Die Ausführung durch den Maler selbst als (natürlich spiegelverkehrtes?) Selbstporträt erklärt der Maler in seinem Begleitbrief (Vermeidung von Kälte, Kleinlichkeit, Schönung und des Fehlens von Leichtigkeit und

Kraft). Den Rezensenten wundert, dass ein kurz zuvor 1649 datiertes Selbstporträt Poussins bei der Analyse nicht mit herangezogen wurde. Den übergeworfenen Mantel sieht Stoichiță „all'antica“ [vgl. auch Rubens]. Poussin sei mit Buch [„pictor doctus“?, oder eher Skizzenbuch = Disegno, Idee?] dargestellt. Den Autor interessieren aber vor allem wieder die ‚Rahmen-Motive‘ durch die Leinwände im Hintergrund. Poussins Rumpf werde auf die Leinwand dahinter projiziert [eigentlich: verdeckt er die Leinwand; der Schatten v.a. des Kopfes wird Butades-artig auf die Leinwand projiziert]. Als mögliches Vorbild für die Überlagerung bringt Stoichiță das Porträt eines jungen Herzogs von Sachsen vor einem gemalten Rahmen (Abb.100) und ein Freundschafts-Familien-Bildnis (Abb.101) aus dem Jahre 1596 des Malers Joseph Heintz d.Ä. mit seinem Bruder, der dessen Porträttafel der gemeinsamen [und wegen des verstorbenen Vaters trauernden] Schwester hält. Vielleicht hätte man hier besser den Motiv-Stein-ähnlichen Hintergrund im früheren Poussin-Selbst-Porträt zum Vergleich heranziehen sollen. Stoichiță sieht Poussin aus dem Bild herausgetreten [oder besser: vor das Bild getreten]. Das Leinwand-Rahmen-Ambiente sei ein „Kontext im Porträt“. Der „Kontext“ auch später in der Ausstellung, Sammlung werde zum „Intertext“. Es herrsche im Bild ein „geometrischer Geist“ [vgl. Descartes] durch die Rechteckformen [?], die für Zustände der Malerei sprächen: präpariert (1. Bild mit Namen des Malers und Schatten); bemalt (Bild mit Zeichen der Freundschaft); Rahmung (nur Bordure); umgedreht (nur Rückseite). Die vier angeschnittenen Bildelemente sieht er unter der „Einwirkung einer zentrifugalen Kraft, die an den Rand des ‚Gemäldes‘ (ziehe)“. Fixpunkt sei das Antlitz des Malers. Mehr künstlerisch gesehen ist damit die Offenheit des Hintergrundes (ohne z.B. durchgehende stoppende Senkrechte) zu sehen, um die organische Form des Stehenden, sich selbst Porträtierenden kontrastiv abzuheben. Die Waagrechten in Augenhöhe und die Senkrechte („absolute Antithese“) fixieren („festgenagelt“) auf den dargestellten Kopf. Eigentlich nur aus dem Begleitbrief sieht Stoichiță nun einen „Mechanismus der Paradoxie“ am und im Werk: „Dies ist kein Selbstporträt. Was ihr seht, ist Poussin, der auf jemand wartet, der fähig wäre, ihn seines Namens würdig darzustellen“. Glücklicherweise nur im Kopf des Kunstwissenschaftlers. Gerade das Gegenteil ist zu entnehmen: ‚Dies ist ein Selbstporträt. Was ihr seht, ist Poussin, der auf niemanden als Porträtisten wartet, da kaum jemand ausser ihm selbst fähig ist, ihn würdig darzustellen‘. Interessant ist der Vergleich mit einem Murillo-Selbstbildnis, ca. 1670, London, National Gallery (Abb.102) v.a. im Spiel mit der Fiktion aus dem Rahmen („Altar der Kunst“, [vgl. Rembrandt-Radierung, Porträt des Jan Cornelisz Sylvius, 1646]) ‚leibhaftig‘ herauszutreten auch wegen seiner lateinischen Beischrift „Barth:

Murillo se ipsum depin / gens pro filiorum votis ac preci / bus explendis“, wobei Stoichiță bei „filiorum“ zwischen die „Söhne“ und der „Nachwelt“ schwankt, und dem „depingens“ einen „unvollendeten Charakter“ zuschreibt. Normalerweise würde man es mit: ‚Murillo malt gegenwärtig (wie wenn er noch dabei wäre) sich selbst um die Wünsche und Bitten seiner [eigenen] Söhne zu erfüllen‘. Stoichiță nennt es ein „Pseudogemälde“. Es soll die ‚leibhaftige Gegenwart‘ demonstrieren durch ‚Kunst‘ (Zeichnung: Papier, Stift, Lineal; Malerei: Palette, Pinsel; Plastik/Bildhauerei: Rahmen; insgesamt: Leben, Lebendigkeit).

Als Gegenpol, quasi ein Hinein-Schlüpfen in ein kleines Ab-Bild bringt Stoichiță ein Annibale Carracci zugewiesenes, auch physiognomisch zuweisbares Bild, Öl auf Holz, um 1604 in St. Petersburg, Eremitage (Abb.104). Eigentlich ist es mehr ein Atelierbild mit einem Selbst-Bildnis [aber ohne einen Spiegel] auf der Staffelei, das ungerahmt und auf Leinwand (! nicht Holz) gemalt ist. Ganz im Sinne von Foucault betont Stoichiță das „Verschwinden des Künstlers“ [zum Austreten?]. Die reduzierte Palette sieht der Autor als ohne Ordnung an, obwohl sie ungefähr die verwendeten Farben zeigt. Dann wartet Stoichiță mit zwei Informationen auf. Das Bild sei ein „Palimpsest“ eines einst grösseren

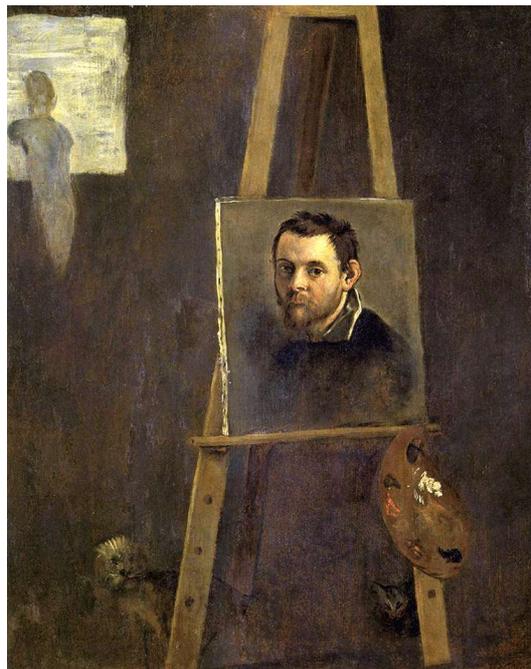


Fig.2: Annibale Carracci, Selbstporträt, um 1604, 36,5 x 29,8 cm, Öl/Holz. Florenz, Galleria degli Uffizi

Porträts und es gebe dazu eine Entwurfsfederzeichnung (Abb.103), wobei er darauf die zufällige Studienfigur einer Männerbüste im Profil an der rechten Seite als zugehöriger Betrachter sich denkt. Es ist ein erstaunlicher Glücksfall, dass eine solche Zeichnung, die

Stoichiță noch weiter als Entwicklungsstufen ausdeutet, sich überhaupt erhalten hat. In der Zusammenfassung erkennt er ein „Schauspiel zum echten Spektakel“, „ein leeres Excerptum, bloßes Zeichen der Spekulation, der Spiegel-Arbeit“. In diesem kleinen Bild zeige sich wieder ganz foucaulthaft die „Absenz des Malers“ und die „Präsenz seines Wesens, die bloß bildlich (sei)“. Nicht nur der zum Betrachter (?) blickende, neugierig-aggressiv die Haare aufstellende Hund und die Katze als symbolisches Beiwerk (für Kontrast? nach Cesare Ripa) machen das Ganze etwas zu einer Parodie eines Selbstbildnisses. Das erstaunliche Vorhandensein einer Wiederholung in Florenz, Uffizien (Fig.2) hätte doch ausdrücklich erwähnt werden sollen.

Der Abschnitt **„4. Spiegel und die auktoriale Einfügung“** kommt noch einmal und kurz auf die Carracci-Zeichnung zurück, wobei er das obere Rund als Spiegel und das untere Rechteck als Gemälde interpretiert. Es geht aber im folgenden um das Problem des gemalten ‚reflektierten‘ Bildes von einem offensichtlichen, natürlichen, physikalischen, ‚reflektierenden‘ Spiegel unter Einbeziehung des mitgespiegelten Malers. Als erstes wird dabei das von Vasari schon erwähnte kuriose Parmigianino Werk ‚Selbstbildnis im Konvexspiegel‘ oder nach Stoichiță: ‚Konvexspiegel mit Parmigiano-Selbst‘ von 1524, Wien (Abb.105) angesprochen. Der Autor sucht vergeblich nach der Darstellung der Produktion, also des Malvorgangs. Er hätte sich seine vielen Worte und Gedanken weitgehend sparen können, wenn er sich klar gemacht hätte, dass der Rechtshänder Parmigianino seine linke (gespiegelt: als Rechte erscheinende) Hand hinhält, während er mit seiner nicht sichtbaren rechten (gespiegelt: natürlich linken) Hand die nötigen Zeichnungs- bzw. Malvorgänge absolvieren kann. Während der Verfasser im schon sogenannten Arnolfini-Hochzeitsbild auch in der Unterhaltung mit Hans Belting keine richtige auktoriale Einfügung entdecken kann im Gegensatz zum Meister von Flémalle, scheint er beim anderen Van Eyck-Gemälde mit dem Kanonikus Paele (Abb.106) in der spiegelnden Rüstung den stehenden [nicht sitzenden!] Maler mit rotem Turban ausmachen zu können. Leider ist auch die neuere Abbildung von 2015 nicht detailliert genug. Die Position ziemlich rechts im Bild und in Schildnähe nährt wieder Stoichițăs ‚ikonisches‘ Schema vom Endpunkt und eine Verbindung zur Antike (Phidias) auch wegen der Belesenheit Van Eycks. Völlig zu Recht fragt sich der Autor, wie und wozu das 17. Jahrhundert wieder dieses Motiv wieder aufgenommen habe. Dabei sei v.a. eine „Kristallisierung“ bzw. „Polarisierung“ von Selbst-Porträt und Machen zu bemerken. Bei dem schon genannten Simon van Luttichuys wäre das Thema der Spiegelreflexion sogar „Thema des Werks“ und

nicht Vanitas. Das erscheint wieder übertrieben und von Interesse geleitet. Der Autor stösst weiter wie so oft auf Paradoxien: erstens die von Malerei und Wirklichkeit mit dem Malakt im Spiegel als Demonstration der ‚Techne‘ und zweitens von „Gefäss und Inhalt“ oder der gleichzeitigen Darstellung der Vorder- und Rückseite. Pieter Claesz‘ Stilleben in Nürnberg, (Abb.109) sei auch eine Vanitas-Darstellung des Tuns. Der Maler-Autor sei (kon-inter-?) textualisiert durch das Drumherum. Zum Schluss lässt er den Maler Claesz im Sinne von Blaise Pascal (Pensées 134?) weniger Goethes [‚Bilde Künstler!, Rede nicht!‘] oder Annibale Carraccis [‚noialtri dipintori habbiamo da parlare con le mani‘] sogar sprechen: „Das ist die Kunst, ist meine Kunst, und das bin ich [kaum erkennbar], der sie malt, wie eitel ist doch die Malerei!“. Zum Ende hin kommt noch ein 2015 den Umschlag zierendes, um 1630 (!) datiertes Gemälde von dem anscheinend aber erst um 1645 geborenen und 1688 in Kopenhagen verstorbenen Anton van Steenwinkel, jetzt in Antwerpen (Abb.110), zum Zuge oder ins Bild, das kein reines Spiegelbild wie bei Parmigianino, auch kein Produktions-Akt wie bei Claesz sei. Es sei der Moment der Spiegelung auch in der Position des heutigen Betrachters. Nach der ‚ikonischen‘, obligaten ‚Rahmen-Diskussion‘ wird die Distanz durch die Gegenstände, der Abgrund der Schublade, die ästhetische Grenze zwischen Leben und Tod angesprochen, aber nicht Kunstwissenschaftlich-Grundsätzliches wie z.B. die Bestimmung des und der Dargestellten. Die ebenfalls nicht erwähnte dänische Beischrift ist schon wegen der Störung des Illusionismus später zu datieren und lautet: ‚Steenwinkel / og / hústrú / Jpse pinxit‘, also: ‚Steenwinkel / und / seine Frau / er hat (es) selbst gemalt‘ [aber nicht: se ipsum pinxit oder: er hat sich selbst gemalt]. Das kann so wohl nicht stimmen, weil der Halter des Spiegels eher ein jüngerer Mann ist. Der Gespiegelte, Sich-Spiegelnde ist trotz des irrsinnigen Helmes, Hutes, Schüssel, Topf ein eher noch vitaler, in der Lebensmitte stehender, (demokritisch?) lächelnder Herr eher der besseren und vielleicht gebildeten Gesellschaft, der aber gar keine Anzeichen eines Malers an sich hat bis auf die Selbstporträtpose (Kamera-Spiegel-Blick). Das Ganze bekommt vielleicht mehr Sinn, wenn man in dem jüngeren, etwas un- (für eine Frau ungehörig nachlässig) gekämmten, auch lächelnden Mann den Maler (oder Gehilfen?) sieht, der dem Dargestellten Unbekannten (Auftraggeber, Jedermann?) ‚den Spiegel vorhält‘ [inspice et cautus eris; Lob der Torheit?]. Die Sanduhr ist noch nicht abgelaufen. Die Bücher des Wissens (oder des Geldes?) bringen anscheinend auch nichts, der Tod ist nah (media in morte ...), ‚man hat auch nichts mehr in der Schublade‘, in Reserve ... das Ganze fast eine Ironie der Vanitas?. Übrigens heiratete Steenwinkel 1678 eine Christine Brinck und 1687 eine Maria

de Groot. In: H-ArtHist, 27.06.2006 rezensiert Sylvaine Hänsel das Buch „Die Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart“, Stuttgart 2005 und kritisiert dabei „Christiane Kruse, die etwa in ihrem [uns unbekanntem] Text zu Steenwinkel mit Federico Zuccaros Idee schweres kunsttheoretisches Geschütz auffährt und sich offenbar nicht vorstellen kann, dass ein Maler kein Intellektueller sein muss, um geistreich zu sein“. Der Autor lässt sich zum Schluss wieder über die Paradoxie aus, dass das Gemälde als Kunstwerk abgeschlossen sei, während bei der „auktorialen Einfügung“ die Genese, der Prozess, das Werk unabgeschlossen gezeigt werde. Um diese bemühte Paradoxie wenigstens etwas aufzuheben wäre es eigentlich doch möglich und denkbar, dass der Maler sich zufrieden von der Staffelei etwas zurücklehnt, sein fertiges Werk betrachtet.

Der Abschnitt „**5. Das ausgestellte Maler**“ – oder das demonstrierte Malen – beginnt wieder mit einer sehr theoretischen Einleitung und (Über-) Differenzierung mittels einer sehr eigenen Begrifflichkeit für oft einfache Sachverhalte: „poietisches oder Produktions-Szenario“ ist schlicht die bildliche Darstellung des Malvorganges, der künstlerischen Praxis. Bei „auktoriale Thematisierung“ handelt es sich um ein Selbstporträt oder der Schwerpunkt liegt auf dem Maler. Die weitere Differenzierung in Selbstporträt (Beschreibung seiner selbst) und Selbstbiographie (Leben als Erzählung?) klingt und ist sehr ‚sophisticated‘. Ein Selbstporträt sei ein „Diskurs in der ersten Person“. Bei Claesz handele es sich um ein „implizites Produktionsszenario“, bei Apelles bzw. Lukas um ein „mythisches Produktionsszenario“ der 3. Person [das wir ja von ihnen nichts bildlich Konkretes haben] oder gar um ein „acheiropoietisches Szenario“. Am Ende steht etwas wieder abgehoben „die Entdeckung des „cogito“ (oder Descartes) und seine Bedeutung für jede „selbstreflexive Arbeit“. Bei den zum Nachvollzug unerlässlichen Beispielen steht noch einmal Willem van Haechts „Liebhaberkabinett“ aus der an Foucaults Episteme-Paradigmenwechsel erinnernden „Kultur der Neugier“ an, wo eigentlich der Autor [= Urheber, Maler] geblieben sei: auf der Treppe?, als Signatur mit und durch sein integriertes Danae-Bild? oder als „Intertext“ als Apelles per „Antonomasie“?. Auch bei Hieronymus Francks „Kuriositäten-Kabinett“ (Abb.49 u.111) würde der Autor bzw. der Maler nur in dem kleinen ‚Wiederholungsbild‘ (mise en abyme) und in einer anderen schräggestellt gemalten Allegorie der ‚Guten Herrschaft‘ in Bezug auf Antwerpen und Flamen sinnfällig werden. Auf der leider auch 2015 sehr unscharfen Detailabbildung (Abb.111) soll in der Mitte eine nackte Figur auf einer Weltkugel die „Occasio“ [eher die ‚Fortuna‘] stehen,

rechts befänden sich die Künste darunter die Malerei mit Aktstudium [= Akademie], ein Ruhmestempel. Links sind Wissenschaften [Weltweisheit mit Globus], die alle einem Herrscher auf dem Thron huldigen und von ihm Förderung erfahren. „Konsubstantialität“ gäbe es in den genannten Beispielen von Franck und Teniers, wobei der Maler bzw. der Malakt das Gemälde als Ganzes sei; bei Claesz wäre der Maler auch „Stilleben“, ein „inkorporiertes Produktionsszenario“. Bei van Haechts „Atelier des Apelles“, um 1630, Den Haag (Abb.112) gäbe es einen „flagranten Anachronismus“: Apelles sei „auferstanden“ [wiedergeboren?]. Die [fiktionale] Utopie der Galerie sei durch eine „Uchronie [oder: Ouchronie, Zeitlosigkeit] des piktoralen Aktes“ in „kombinatorischer De[-]montage der Kunstgeschichte“ verdoppelt. Wenigstens allgemein kommt man dem Maler näher in einem Stich von Abraham Bosse von 1667 (Abb.113) mit dem unten klein integrierten Titel: „Le noble Peintre“. Leider betrachtet Stoichiță dieses interessante Stück zu sehr unter seinen Aspekten (Modell fehlt, Maler malt nicht), sodass er etwas nach dem leider nicht vollständig wiedergegebenen Gedicht in dem Jüngling mit einer Grafik einer ‚vulgären‘, einfachen Atelierszene „in malo“, in dem einer Apelles-Szene ähnlichen Gemälde im Hintergrund „in bono“ und im zum Betrachter blickenden stehenden Kavalier (?) auf der linken ‚Incipit‘-Seite den Interpreten des Gedichts und des Bildes sieht. Der Rezensent würde das ganze Blatt viel stärker selbstreflektiv-ironisch und so sehen: Der aufgeputzte vornehme, blasierte Maler, der gerade an einem (akademisch: nur zweitrangigen) Porträt eines bedeutenden Mannes ohne Modell arbeitet, bedeutet dem Jüngling, der vielleicht als nur Kupferstecher dazu noch etwas Volkstümliches, im niederen Stil/Modus in der Brower-Ostade-Richtung vorweist, sich auf die hohe Malkunst (Palette, Pinsel, Malstock thronend auf dem Modellstuhl) zu verlegen. An der Wand hängen rangmässig oben eine Historie und eine Allegorie, darunter eine Seelandschaft, und ganz unten zwei Porträts eines weltlichen und geistlichen Fürsten. Biographisch-soziologisch sollte man noch erwähnen, dass Abraham Bosse 1661 die französische Akademie im Streit mit Charles LeBrun verlassen hat.

Anschliessend stellt sich Stoichiță etwas wie Roland Barthes' ‚Tod des Autors‘ ein Zerschneiden des „auktorialen Spiegels“ (z.B. die Kugel bei Claesz) vor, und damit das Verschwinden des Autors aus dem Bild. Das Beispiel stammt wieder aus dem Grafikbereich, ein Stich von Hendrick Hondius (Abb.114) aus dem Jahre 1626: in einem engen Atelier-Raum ist auf dem Tisch ein Vanitas-Stilleben aufgebaut, hinter dem eine Staffelei mit einer Holztafel(-bild) steht. Auf einer Zwischenwand oder Bord liegen

Utensilien der Künste (von links: Stecherei, Zeichnung, Malerei und der Plastik, Gusstechnik). Kein Maler weit und breit und Stoichiță fragt sich, ob er durch die offene Tür und Treppe ge- oder durch Tod ganz ab-gegangen („Absenz“) ist?, oder auf die andere Seite des Raumes, also des Betrachters („Präsenz“) sich geschlichen hat?. Weiteres Interesse erwecken in ihm nicht nur die oben und unten quasi ‚supra‘- und ‚infra‘- und ‚intratextuell angebrachten Schriftelemente. Unten wird palimpsest-artig [von einem alten Zustand?] ein früheres ‚MEMENTO MORI‘ vom dem Lateinischen: ‚FINIS CORONAT OPUS‘ überlagert. ‚Das Ende krönt das Werk‘ taucht Niederländisch nicht nur oben sondern noch einmal im Bild auf einem Buchzeichen auf. Das ‚Hh‘ und ein ‚Herkules mit Keule‘ auf einer im Bild dargestellten kleinen Kupferplatte mit Signatur verbindet Stoichiță etwas fraglich miteinander. Abgesehen von der Alliteration würde der Rezensent meinen, dass sich Hendrick Hondius im Gesamtsinn den am Lebensende zur Belohnung vergöttlichten bzw. verstirnten mühseligen Arbeiter Herkules als Vorbild/Motto wohl ganz ‚selbst-bewusst‘ ausgewählt hat. Die niedergelegte Palette und Pinsel lässt Stoichiță an die „verlassene pikurale Arbeit“ und als Meditation über die Malkunst denken. Dann schlägt er auch vor, das aufgebaute Stilleben von der Staffeleiseite aus zu sehen, aber auch so wäre die Schrift des aufgeschlagenen Buches nicht ohne Verrenkung lesbar. Für den Betrachter hat er am Schluss den weisen Rat, dass „wenn er eingetreten ist, er auch wieder her[-]austreten (müsse)“.

Wieder theoretisierend sieht der Verfasser eine Autonomie-Entwicklung des ‚Künstlers am und im Werk‘ in der „Kultur der Methode“ mit dem „Apell an den Spiegel“ bzw. der Spaltung der Person des Schöpfers in Ich (1. Person) und der Andere (3. Person), während es in der „Kultur der Neugier“ immer den Rekurs auf den „Intertext“ gäbe oder gegeben habe. Das folgende Samuel-van-Hoogstraaten-Zitat vom Maler als Akteur in/an seinem Bild und als reflektierenden Zuschauer seiner Darstellung gilt wohl für jedes künstlerische, produzierend-reflektierende Arbeiten. Als Beispiel für die genannte ‚Autonomie‘ bringt Stoichiță ein kleines Frühwerk Rembrandts auf Holz, ‚Atelierszene‘ um 1628 jetzt in Boston (Abb.115), wobei er darin einen ungleichen Kampf eines winzigen Malers [David?] und „verwirrten, gebrechlichen, gedrückten Diener an der Kunst“ mit einer ungeheuer grossen (Holz-) Tafel [Goliath?] und einer „mysteriösen, gigantischen, niederdrückenden Kunst“ glaubt erkennen zu können. Es sei und ist wahrscheinlich ein Selbstbildnis Rembrandts mit dem „typischen Blick in die Kamera“, den Spiegel mit seinem Modell. Dieses Bild sei das „erste vollgültige Produktionsszenario in der ersten Person“,

aber mit „Unzugänglichkeit des Bildes zum Thema Pause“. Wieder stark foucaulthafte spekuliert er, ob der Maler aus der „[selbst-] bestimmten Position sich dem Bild noch gar nicht angenähert (habe) [also: erst im Begriffe ist mit dem Malen zu beginnen?]“ wahrscheinlich nicht vor der leeren grossen Tafel (aber fraglich, ob Rembrandt das gleiche Bild nur einmal ‚ganz gross‘ herausbringen wollte?). Diese sieht er [natürlich von der beschatteten Rückseite] als „groß, drohend und dunkel“, als „Anti-Gemälde, Antimalerei, aber mit plastischen Qualitäten“, als ein hohes malerisches aber anikonisches Bravourstück. Das Ganze gehört sicher wieder in die Rubrik Versuch eines malerischen Bildwitzes einschliesslich des malertypischen, aber wegen des unbeheizten Ateliers dicken Mantels und des vor ungünstigen Lichtverhältnissen abschirmenden breitkrepigen Hutes. Im O-Ton liest sich das bei Stoichiță: „Das Szenario der Produktion in der ersten Person ist da mit all seiner Spannung, all seinen Problemen, all seiner Dramatik“. Als ein Beispiel für ein „Produktionsszenario in der dritten Instanz [Person]“ oder mit dem Maler von hinten und dem Werk von vorne bringt das Buch Joos van Craesbecks ‚Atelierszene‘, um 1630, jetzt in Paris (Abb.116). Das Gemälde auf Holz ist eine genreartige Szene der „Schöpfung einer Allegorie der fünf Sinne“. Der „endotopische [= im Bild dargestellte, anwesende] Maler agiert ungewöhnlicher Weise als Vorzeichner mit einer weissen Kreide direkt auf die grundierte Tafel und vor der positionierten, arrangierten Gruppe. Dem Verfasser fällt wieder eine Links-Rechts-Klammer (Künstler/Staffelei – Palette, Pinsel rechts) zum „klaren [oder besseren] Verständnis der Darstellung“ ein, aber nicht, dass Letzteres ein Stilleben-Arrangement mit der Malerei und der Vanitas ist. Und es fällt ihm auch nicht die repoussoirartige Stellwand/Türflügel auf, die auch auf dem Boden eine leicht schräge Schattenzone hinterlässt. Bei der nächsten Atelierszene von Jan Miense Molenaer. 1631 in Berlin (Abb.117) spricht der Verfasser von einem „exotopischen“ [warum nicht para-topischen?] Maler, weil er seines Platz an der Staffelei verlassen hat, aber immer noch mit einer Palette in seiner Linken sich an einem Randtisch zu stärken scheint oder Farbe, Malmittel holt inmitten der jahrmarktähnlichen Tanzszene mit Leierkastenmann, einem mit einem schwarzen Hund tanzenden Zwerg vor einem Modell-Stuhl, der eher für ein Studium des Faltenwurfs drapiert ist. Daneben steht wohl die Frau des Hauses, die zu dem lustig-ausgelassenen Treiben etwas warnend den Finger hebt. Nicht richtig erkannt hat Stoichiță, dass ein etwas kleinwüchsiger, verwachsen-behinderter, clownesk Gekleideter als Maler mit Pinsel und Palette bzw. dem Malstock vor der weit geöffneten Tür an der Rückwand zu einem Raum auftaucht, in dem eine Staffelei mit einer Bildtafel von hinten zu sehen ist. Stoichiță hebt auf die seitenverkehrte, ausschnitthafte

Wiederholung auf einer in einem Spannrahmen provisorisch aufgespannten Leinwand auf der Staffelei ab ohne Klarheit in die Verhältnisse zu bringen: 1. das Gemälde im Ganzen ist kein abgemaltes Spiegelbild, da die meisten Akteure die ‚richtige‘ rechte Hand bemühen. Der Maler des grossen Bildes hat diesseits des Bildes an einer weiteren Staffelei gesessen. Selbst seinen anderen ‚Kollegen‘ hat er entweder über ein Double, aus der Vorstellung oder über eine Spiegelstudie gemalt. Das unfertige, aufgespannte Bild wirkt, wie wenn es von der anderen Seite, also von der rückwärtigen Staffelei gemalt worden sei; oder ist es doch eher Spiegelbild eines Spiegels, der auf der diesseitigen virtuellen Staffelei sich befindet? Die mittanzende Figur auf der rechten Seite des Bildes im Bild wäre der pausierende, mitmachende Maler. Der hinzugekommene kleine Maler scheint es ja nicht zu sein. Stoichiță nennt das Ganze eine „Komödie“ [das lustige, feiernde Malerdasein?]. Gewisse unlogische künstlerische Freiheiten eines eidetischen, imaginierenden und nicht nur sklavisch-rational-physikalisch-optisch-korrekt abzeichnenden Maler sollte man doch miteinbeziehen. Wieder mehr ‚reflektierend‘ lässt Stoichiță (S.275) „Poussin noch immer [wohl vergeblich] (darauf warten), daß jemand aus ihm ein >Gemälde< macht“ und das selbstreflexive Produktionsszenario mit fiktivem Autor: „jemand sieht (und malt) mich, während ich mich male bzw. ich male mich, indem ich mich male, als ob es ein anderer wäre, den ich male“. Als Beispiel wählt er ein zur Selbst-Porträtgalerie in den Uffizien gehöriges Rundbild in einem alten (?) quadratischen Rahmen (Abb.118), das 1646 entstanden ist „Entstehung eines Selbstporträt(s)“: Der vom Rücken gesehene Maler malt mit Blick in einen kleinen rechteckigen Spiegel auf einer hochrechteckigen Tafel (eher als Leinwand?) sein natürlich auch seitenverkehrtes Konterfait. In der eher unauffälligen Rückenfigur versucht Stoichiță den fiktiven Autor zu erkennen, angeblich „ein Gump, der erklärt ein anderer zu sein“ anstatt ganz zu sagen: der junge Johannes Gump versucht sich an einem besonderen Selbstporträt, indem er sich mit dem doppelten Spiegel oder aus der Vorstellung erst von hinten zeigt, um dann aber nicht ein Profil- oder Enface-Bildnis hinzuzufügen, sondern sein Halbprofil im Spiegel abzumalen. Das Spiegelbild zeigt ihn im Blick auf sein Gemälde, während er auf dem Staffeleibild wie in einem Blick in den Spiegel jetzt natürlich mit Blick zum Betrachter sich darstellt. Interessanter ist die Feststellung Stoichițăs, dass die Rund-Kreisform des Bildes den polygonalen Spiegel und die Rechtecktafel symbolisch, formal [?] zu umfassen [einzukreisen] versuche. Allerdings hätte der Maler alles auch in einer quereckigen Komposition unterbringen können. So gibt es denn auch eine hochrechteckige Fassung in Pöcking (Fig.3), wobei das gemalte Spiegelbild und das gemalte Tafelbild jetzt vereinfacht



Fig.3: Johannes Gump, Selbstporträt,
1646, Masse unbekannt. Öl/Lwd.?,
Pöcking, Schloss Schönburg, Galerie.

identisch sind. Von Carracci (Abb.103; vgl. Fig.2) bekannt ist das Katz-Hund-Tiergenre – symbolisch-allegorisch-emblematisch (nach Cesare Ripa: Kontrast, Gefahr des sich ‚Beissens‘ der Farben) – und dazu als (jugendliche) Demonstration der Vielseitigkeit. Die anderen Gegenstände wie Muschelschale für Malmittel oder Mischvorgänge, das kleine runde Gefäß für Mohnöl (?), links eine Flasche mit gelbem, ölhaltigen Inhalt erscheinen ganz Maler gemäss. Auf dem cartellino vermisst der Verfasser ein ‚fecit‘ o.ä., aber es reicht doch die heute übliche Kurzform der Signatur. Der Dargestellte ist unseres Erachtens eindeutig als Gump identifiziert: es ist der am 14.8.1626 in Innsbruck geborene Sohn des Architekten Christoph Gump. Nach Sylvaine Hänsel, in: H-ArtHist, 27.06.2006 hat sich anscheinend auch „Nicole Hegener ... beim Versuch, Johannes Gump auf die Schliche zu kommen (verheddert)“.

Der nächste Abschnitt „**6. Das poetische Szenario als aporetisches Szenario**“ zeigt ganz deutlich die Grenzen, die Sackgasse von Stoichiță's ‚Metamalerei‘ am einzelnen Werk und in der Systematisierung. Die Erfindung des fiktiven Autors und die Thematisierung des Malaktes, des Bildes im Werden („in fieri“) sei – so einmal mehr auf einer historischen Schiene – ab 1620/30 erfolgt. Für die weitere Entwicklung nach 1650 hat Stoichiță zwei weltweit berühmte und diskutierte Beispiele ausgesucht: Velázquez' ‚Las Meninas‘ von 1656, Madrid, Prado (Abb.119) und Jan Vermeers ‚De Schilderkerst‘, ca. 10

Jahre später, jetzt in Wien (Abb.123), die er als Gipfel des Themas der Produktion und auch als sehr unorthodox ansieht. Übrigens hatte der Rezensent die erste, nicht sehr ergiebige Begegnung mit Stoichiță's Denken gerade im Zusammenhang mit der Interpretation von Las Meninas'. Die Referenzliteratur reicht erst bis 1995 und in der jetzigen Fassung von 2015 auch nur bis zu dem Sammelband von Thierry Greub von 2002. Stoichiță beginnt nicht überraschend im Stile von Foucaults Las-Meninas-Analyse besser -Exegese, ob es sich um eine Darstellung einer Modell-Pause oder um den Eintritt des ‚Hofstaates‘ der Prinzessin handele. Letzteres weitgehend auszuschliessen hätte ein einfacher dahingehender Blick genügt: das Aufwecken des liegenden Hundes, die Erfrischung der Prinzessin (mitten auf dem Weg?) wie auch die Aufstellung der Gruppe deuten auf eine Unterbrechung des nicht sehr angenehmen Modell-Stehens hin. Das nächste Problem ist, auf wenn die meisten Dargestellten blicken: auf die Modelle des Malers?, das königliche Paar wegen des Reflexes im Spiegel? Oder reflektiert der Spiegel Teile des unsichtbaren Gemäldes auf der Staffelei?. Der Autor schliesst ersteres nach geometrisch-optischen Experimenten aus, um das Spiegel-Bild als Fragment des grossen Staffeleibildes zu betonen, also ein Reflex von Malerei [eigentlich Bild-Wirklichkeit] und nicht von (ungemalter) Wirklichkeit. Der Spiegel stehe aber weder konzeptionell noch geometrisch im Zentrum. Ob der Platz des Modells [heutiger Betrachter] vom königlichen Paar eingenommen wird (worden war), trage „letztlich zum Verständnis des Bildes nichts Neues“ bei. Trotzdem spricht Stoichiță von der Schwierigkeit im letztlich unlösbaren Charakter der internen Darstellung von Leinwand [Gemälde] bis Spiegel und dem virtuellen Diesseits des Tableaus [Modell, Betrachter]. Einen Versuch die [alle] Rätsel lösen zu wollen, halte er für riskant, ja sogar überflüssig, weil er wohl meint, dass das Klären des „Produktionsszenarios [-ien]“ [Inszenierung der Arbeit(en) am und im Bild] im Blick auf das „Trinom Leinwand-Spiegel-Wirklichkeit“ schon einiges an Erkenntnis über das Bild erbrächte. Nach einer kurzen mehr ikonographischen Lesung des dargestellten Raumes als Kunstkabinett erscheint – eigentlich eher künstlerisch empfunden – wieder das formale, strukturele Element „Rahmen“ mit „Manifestation der Rahmenform [mehr Rechteckflächenform] als Gemälde“. Der Verfasser erkennt auch die (kompositionelle) Bedeutung der Tür als „Loch“ und weniger verständlich als „Verursacher eines existentiellen Schnittes“ [eine dahinterliegende, andersartige Ebene, Lichtraum?]. Den Keilrahmen des grossen Staffeleibildes nennt er das/ein „Negativ jedes (eines jeden) Gemäldes“ wie er die Gemälderückseite als ein Anti-Gemälde zu sehen pflegt. Da er wieder in seiner Richtung das Gemälde als „Inszenierung der künstlerischen Arbeit“

auffasst, interessiert ihn (wie Foucault) die Geste des Malers und die Palette in seinen Händen. Warum er dabei von „ungeordneten Farben“ auf ihr spricht, ist völlig unverständlich. Abrupt wird mehr soziologisch zur „höfischen Szene“ und der unangemessenen, unkonventionellen, hochmütigen Integration des Selbstporträts des Malers als „operative Instanz“ in der ersten Person, also [wenigstens] beim Malakt übergegangen. Stoichiță meint ihn wie andere das Gras wachsen immerhin sprechen zu hören: „Ich, Velázquez, bin es, den ihr beim Malen seht“. Das gilt vielleicht für die späteren Betrachter, aber sicher nicht für den mit dem Maler sehr vertrauten König, der ja nach der Legende sogar eigenhändig das Ordenskreuz auf die Malerbrust nach dem Tode des Malers ‚hinzugepinselt‘ haben soll. Bei einem historisch nicht zu fundierenden Vergleich mit dem genannten Rembrandt-Bild erkennt er Gemeinsamkeiten (Leinwand im Vordergrund, das Zurücktreten, Leinwand von hinten, kurz zuvor im Bild abwesend oder verdeckt) und Unterschiede (Rückseite „noch aggressiver und beunruhigender“, die Leinwandgrösse, ostentativ gegen persönlich oder intim, Bildersaal gegen einfaches Atelier). Der „Umsturz“ bei/durch Velázquez innerhalb der Tradition zeige sich auch im eher berechtigten Vergleich mit Van Eycks sogenanntes Arnolfini-Hochzeitsbild einst in der Sammlung des spanischen Königs: während van Eyck im Spiegel die Wirklichkeit spiegele (zeige, male), spiegele sich in Velázquez‘ Spiegel ein Bild, weil Stoichiță ja oben eine Spiegelung des ‚realen‘, ‚wirklichen‘ Königspaares ausgeschlossen hatte. Der „Spiegel (sei) ein Schlüsselobjekt eines jeden Selbstbildnisses“, aber nicht bei Velázquez [wohl weil der sich in einem anderen, gegenüberliegenden Spiegel gespiegelt haben müsste?]. Statt z.B. den Rücken im Rückwandspiegel eventuell gespiegelt sich vorzustellen, fällt Stoichiță zu dem nur Kunst widerspiegelnden Spiegel nur wieder Federico Zuccaris nach unserer Meinung falsch verstandenes, hier noch einmal wörtlich von S. 121 wiederholtes Zitat zum ‚Spiegel‘ [Bilderfassung] und ‚Disegno‘ ein. Anscheinend hat ihm 1986 bei seinem Vortrag in Rom nicht widersprochen. Das nicht nur faktische Widerspiegeln der vermeintlichen Gemäldevorderseite sondern auch ein ‚mystisch-visionäres „Erscheinen“ nicht nur des Königs [ja, auch der Königin!] in einem anderen Aufsatz Stoichițăs über die „Imago regis“ nach der Idee von Ernst Kantorowicz über die beiden Körper, die doppelte ‚Natur‘ des Herrschers, der „alles erst [un-?] verständlich“ machen würde, hat er dem Leser freundlicherweise hier erspart. Und so bleibt er weiterhin bei Zuccaris ‚L’Idea de’ scultori, pittori e architetti‘ mit der ‚reflektierten“ [nur wiedergespiegelten oder durchdachten?] Malerei als höchste geistige Form, aber auch der materiellen Basis [Material, Technik u.ä.], die er in dem bildsynthetisierenden Spiegel [der Gelehrsamkeit] wie in der rohen

Gemälderückseite quasi durch Velázquez ‚methodisch‘ verbildlicht sieht. Diese beiden Pole oder Grenzbereiche (Rückseite des Gemäldes und der Spiegel an der Raumrückseite) versucht der Autor noch mit Literaturzitaten von Lope de Vega („Schleier von menschlicher Leinwand“, der das wahre Bild verbirgt [wie ein Spiegel?]) und Gongora (Leinwand als Nichts des Bildes, seine Asche, sein Grab) zu untermauern [oder baut er darauf sein Bild von ‚Las Meninas‘?]. Nach Meinung des Rezensenten hat eher erst die Nachwelt Velázquez (‚vero, troppo vero‘) das Spekulative nachgesagt. Anscheinend habe erst Picasso (Abb.120) seine Landsleute richtig verstanden, indem er in eine seiner Las-Meninas-Variationen die Leinwand in einen Sarg für den [darin?] entschwundenen Maler verwandelt habe. Nach diesem anachronistischen Ausflug in die Enge eines nur mit grosser Phantasie erkennbaren Sarges schreibt Stoichiță vom offenen, unendlich interpretierbaren, auch räumlich offenen, „passierbaren“ Bild, um auf den Zuschauer und Dirigenten im Hintergrund den im ‚vorausseilenden Gehorsam‘ wartenden Velázquez-Namensvetter Nieto im Dienste der Königin sehr fraglich als „Inkarnation des überraschten Auges“ (mit Verweis auf Wolfgang Kemp) zu kommen. Seiner Diktion gemäss bedeutet Nieto eine „Szenerie (ohne Produktion) in der dritten Person“ mit dem Privileg die ganze Sache von der Rückseite bzw. die Vorderseite des Gemäldes anzusehen. Nieto sei das „Zeichen des Erscheinens“, der „Epiphanie“, „Manipulator des Szenarios der Repräsentation“ (vgl. Foucault), ein zweiter Velázquez, ein alter Ego. Während bei der möglichen Anregung durch die Perspektive des Architekten Jan Vredeman de Vries sich die Konstruktionslinien im Auge trafen, ist es hier die erhobene Hand Nietos. Die Wiedergabe eines ‚De-Konstruktions-Versuches‘ durch Hubert Damisch mittels Vergleich von Van Eyck (Tür im Spiegel vereint) und Velázquez (Tür und Spiegel getrennt) sowie Nieto als Mischfigur von Betrachter und Autor bringt auch nicht mehr Licht ins Spiel. Die Abb.122 mit Goyas ‚Selbstporträt an der Staffelei‘, Madrid, etwas im Profil und vor hellem Hintergrund wird von Stoichiță wieder als ganz reizvolles Aperçu, als Kombination von Velázquez und Nieto gesehen. In der Zusammenfassung wird erwähnt, dass Las Meninas als „Malerei über die Malerei“ [vgl. ‚Theologie der Malerei‘ - fast Apotheose der Malerei - nach Luca Giordano?] auf angemessene Weise (nur) mit den Mitteln der Malerei selbst [?, also z.B. Picasso?] interpretiert worden wäre, also nicht durch oder über die Kunstgeschichte?]. Das Gemälde ‚Las Meninas‘ hätte einen aporetischen Charakter [1986: „gemalt ... , um das Problem der Interpretation zu stellen.“(!)], und damit seinen Sinn und seine Faszination, verbunden mit einer offensichtlichen „Freiheit“ für den Betrachter [vgl. ‚offenes Kunstwerk‘], die diesen aber doch zu einer „Meditation über das

Paradox der Repräsentation (zwänge)“. Nun das sind oder waren alles schöne Worte und im Ergebnis Aporie, selbst-reflektierte Aporie. Die ganzen projektiv-narzistischen, intellektuellen ‚Spiegeleien‘ erster und dritter Person haben für den Rezensenten so gut wie nichts erbracht. Eine einfache, vielleicht enttäuschende Lösung im Fall ‚Las Meninas‘ findet der Leser hier und etwas weiter unten.

Es folgt nun Jan Vermeers ‚De Schilderkonst‘ erwartungsgemäss als „Produktionsszenario in der dritten – endotopischen – Person“ anfänglich in einer knappen herkömmlichen Bildbestandsaufnahme. Auf einige erwähnte Details wie der Leuchter, die Maske wird aber im späteren nicht mehr rekuriert. Wenigstens wird die weibliches Hauptfigur (neben dem Maler), das Modell als Personifizierung von Ruhm (wegen auch „Gloria“, besser: ‚Fama‘; eigentlich eine Mischung von Klio und Fama) kurz angesprochen. Im Vergleich mit den oben genannten Beispielen von Craesbeck (Abb.116) und Molenaar (Abb.117) bringt der Verfasser mehr physiognomisch-anmutend wegen des gesenkten, versunkenen Blicks einen aus seinem üblichen Schema herausfallenden Grundgedanken der „Schamhaftigkeit des Bildes“, einer gewissen Distanz-, Schamgrenze. Wobei er aber nicht auf ‚camera-obscura-mässige flächige Abtasten einer eingefrorenen Szene durch Vermeer – auch ein Zeichen von Reflexivität – eingeht. Er redet dafür lieber von dem „Künstlergeheimnis, einer „Inszenierung der skopischen Versuchung“ [einschliesslich einer Maler-Modell-Erotik?], „Selbstdenotation des Bildes als Bild [?] u.a. und hebt auf den ver-ent-schleiernden Vorhang ab, den er durch einen unsichtbaren Dritten [nicht vorher der Maler?] schwungvoll weggezogen und irgendwo eingehängt sich vorstellt. Aus einem Vergleich mit der verwandten ‚Allegorie des Glaubens‘, ca. 1670, New York (Abb.124) ergäbe sich für das ‚Atelier-Bild‘ ein hineinprojizierter Autor (ohne Autor wäre es nur eine Allegorie = begonnenes Bild), für die ‚Glaubens-Allegorie‘ ein zurückgezogener Autor (mit Autor wäre es wie das ‚Atelier-Bild‘, wofür er als Abb.125 von Gabriel Metsu das genrehaft-allegorische ‚Atelier-Bild mit Maler und Modell als Musik‘ wählt). Als die wichtigsten Unterschiede erkennt er die verschiedenen Blickwinkel (grössere Distanz in der Glaubensallegorie) und die grössere Bewegung des Vorhangs im ‚Atelier‘. Der ‚endotopische‘ Maler im ‚Atelier‘ werde ‚exotopisch‘ aufgespalten in einen Vorhanghalter ähnlich dem Mann am Vorhang (Nieto) und dem ausserhalb des Bildes befindlichen eigentlichen Maler [Vermeer]. Es ergäbe sich so eine „paradoxe Trias“: 1. Manipulator am Vorhang, 2. Maler als Person [= anonym im Bild], 3. Maler als faktischer Autor [= Vermeer]. Die komplexe „metaartistische Charakter (stehe) ganz ausser Zweifel“ und man wäre bei

der „Geburt eines Bildes“ [besser: Embryonalentwicklung, Larvenstadium, etc.] dabei. Es folgt wieder eine praxisferne, hyperästhetisierende, etwas qualvoll zu lesende und nachzuvollziehende Auslassung über Rahmen, Flächen und Grenzen, Grenzzustände, wobei Karte und Vorhang die hintere und vordere (Bild-) Grenze bilden. Die literarische Legitimation erfährt der Vorhang wieder durch Zeuxis und Parrhasios, allerdings sei es nahezu unmöglich die Metaphorik des Tapiserie-Motivs von Vermeers [eigenen] Intentionen auseinander zu halten, „jedoch (sei) der durch das Bild selbst geführte Nachweis [von genau?] vorerst ausreichend“. Wie die Karte sei der ver- und entdeckende Vorhang ein grosses „malerisches Bravourstück“, das „durch die Malerei und für die Malerei in Malerei übersetzt (sei)“: kompliziert und banal zugleich. Die Malerei Vermeers (sei) imstande die „Darstellung des pikturalen Akts und seine metaphorisch [auch motivischen?] Grenzen, die Karte und die Tapiserie zu umfassen“. Die Kartographie und die Webkunst werden oder sind so durch den „Code der Perspektive“ „besiegt“ oder unterworfen. Genetische [= faktische?], nicht metaphorische Grenzflächen seien die leere Leinwand und die gekalkte Wand, die miteinander im [raum-?] tiefen Dialog stehen bzw. miteinander gesehen werden könnten. Der grösste Kontrast zwischen hinten und vorne sei die Wand und die Tapiserie. Die Malerei entwickle sich zwischen der „Buntheit“ des Vorhangs und dem Weiss“ [da ist kein unbuntes, reines Weiss oder ein reines ‚Grau‘ am/im Werk]. Das ist natürlich schon eine Überleitung zum nächsten und letzten Kapitel. Von einer gewissen ‚reflexiven‘ Einsicht zeugt, dass das bisher Gesagte über eine Malerei als Diskurs aus theoretischen Impulsen problematisch sei. Es ist kein Traktat über Malerei, aber auch nicht primär ein „Bild vom Entstehen eines Gemäldes“. Die wieder festgestellte „Aporie“ werde unterschiedlich zu einer Lösung zu bringen versucht. Bei Velázquez gäbe es die „Präsenz des operanten Künstlers“, ein Zeichen des „auktorialen Ichs“ [= Ich, Velázquez] bei Vermeer ein Zeichen des „operanten Anderen“ [= Künstler allgemein]. Die Unterschiede seien: Velázquez (Antlitz, kein Werk, Pinsel in der Luft, Leinwand = Metonym des Vorhangs, Negativ der Darstellung), bei Vermeer (kein Antlitz, zeigt das Werk, Pinsel auf Leinwand, Vorhang). Die Grenzen der Darstellung seien bei Velázquez Spiegel und Rahmen, bei Vermeer Karte und Vorhang. Es gehe (wieder foucaulthaft) um „Präsenz und Absenz“ des Bildes. Das Nichtbild sei bei Velázquez die Rückseite, bei Vermeer die [fiktive?] weisse Wand. Ausser einigen formalistischen und szenisch-aktivistischen Spitzfindigkeiten neben Selbstverständlichkeiten bleibt vieles einfach ungesagt, wie: das kleinere ausschnittshafte Gemälde im Gemälde markiert eine reine Personifikation des Ruhms, wer ist das Modell?, Vermeers Vorliebe für junge Mädchen,

Frauen, warum ist die malende Hand so Botero-haft?, der wohl auch aus kompositionell-verdeckenden Gründen fast abgleitende Malstock; das faktische Produktionsszenario (Einsatz der Camera obscura?); die Maske (= Plastik, Bildhauerei?), der Leuchter (aus Mecheln); die Tracht des Malers; Vorhang als Kompositions-Repoussoir-Element?; ... Fragen nichts als Fragen.

Das letzte Kapitel „**IX. Das umgedrehte** [nicht etwa auf den Kopf gestellte] **Gemälde**“ beginnt mit der Feststellung, dass „die Thematisierung des Produktionsszenarios [also: wer stellt dar, was wird dargestellt, leider weniger wie?] ... den Abschluß der selbstreflexiven Bemühungen der Malerei (bezeichnen würden)“ und weiter: „Wenn das Bild ein Bewußtsein seiner selbst erlangt (habe), [sei das] die Geburt des Gemäldes als Objekt [nicht Subjekt?] wie auch der ‚Kunst‘ im modernen Sinne: diese Studie zum Verhältnis von ‚Kunst‘ [was ist Kunst?] und Gemälde [was ist ein Gemälde, was ein Bild? - oder: „Meditation über die Kunst auf metapikturaler Ebene“?] (sei) ausserhalb der traditionellen chronologischen Stilgeschichte wie Renaissance-Manierismus-Barock erfolgt, die wohl ihre „Meriten“ allerdings mehr aus „Bequemlichkeit“ [statt: geistig-innovativer Schwerstarbeit?] (gehabt) habe und auch nicht zufällig [welche Absicht, Begründung?] der italienischen, sondern der von da aus peripheren niederländischen und spanischen Malerei [warum eigentlich nur anhand der Malerei?, gibt es keine ‚selbstbewusste‘ Plastik?] erfolgt. Wenn es darunter z.B. heisst, die „Anstrengungen des Bildes sich selbst zu verstehen“, ist das wieder ein klassischer Fall eines heute leider weit verbreiteten ‚projektiven Animismus‘ in Teilen der Kunst-Wissenschaft – besser: Kunst-Esoterik. Die folgenden aufgezählten Stichworte eines „metaartistischen [? oder metapikturalen?] Mechanismus“ wie Verdoppelung, Opposition, Rück-Vorder-Seite, Sättigung [?] und Negation, innere und ästhetische Grenze, eigene kommunikative Möglichkeiten, Absorption des Betrachters, Spuren des Autors, Reformation-Ikonoklasmus, Arbeit am Bild (Zerschneidung, Umkehr), Intertexte, Liebhaber-Kabinette, Mise en abyme hätten besser in der Einleitung gebracht und sauber und klar definiert werden müssen. Über die „Wände“ bei Saenredam und Vermeer finden sich dann solche Sprüche wie: „Meditationen über die Oberflächen der Darstellungsweise als ihr Negativ [Rück-Wand, Hinter-Unter-Grund]“, während bei Velázquez und Rembrandt die „reine Materialität der Leinwand“ zum Ausdruck komme. Die grosse „metartistische Epoche“ von 1522 bis ca. 1670/80 ende damit, dass das „Denken der Kunst über ihr eigenes Nichts ans Ziel komm(e)“, fast an ein hegelianisches Ende der Kunst?.

Der prosaische Abschnitt „**1. Leinwand und Lumpen**“ mutiert shakespeare-poietisch 2015 in „**Something is rotten in the State of Denmark**“, wohl auch weil die Vanitas-Stilleben des des flämisch-protestantischen, späteren dänischen Hofmalers Cornelis Norbertus Gijsbrechts (um 1610 – nach 1678) im Focus stehen oder hängen werden. Es beginnt mit einem 1669 datierten Stilleben (Abb.126) in Schweizer Privatbesitz, das aber sonst noch ganz in der Nachfolge (oder ‚Umdrehung‘) z.B. von J. De Gheyn als Bild als Wirklichkeitsausschnitt, aber angeblich auch als eine „Meditation über die pikturale Darstellung selbst“ da-steht oder -hängt, womit wahrscheinlich schon mehr das zweite vorgestellte Beispiel von Gijsbrechts in Boston (Abb.127) gemeint sein dürfte. Über dessen Datierung wird nichts mitgeteilt. Es müsste eine (spätere) Weiterentwicklung sein, da jetzt das Bild durch die rechts etwas gelöste Leinwand mit Blick auf den jetzt sichtbaren Keilrahmen auch die Vergänglichkeit, eine Verdoppelung der Meditation über Vanitas (vanitatum) und gleichzeitig eine weitere Des-Illusionisierungsebene ein-gezogen-gemalt ist. Dass der schräg schwebende – im nächsten Bild ‚an den Nagel‘ nicht ‚gehängte‘ aber zumindest an-gelehnte und ab-gelegte – farbig abgeblätterte (?) Malstock noch die Präsenz [eher Absenz?] des Malers und damit insgesamt die Arbeit des Malers in Frage gestellt werde, ist nochmals zu hinterfragen. Das dritte herangezogene Beispiel (Abb.128) in Kopenhagen wird als „Atelierecke mit Vanitas“ bezeichnet und stellt eine Erweiterung des Bostoner Bildes (Abb.127) dar: Staffelei-ähnlich hängt an einer Bretterwand ein rahmenloses Gemälde einer Vanitas-Nische, dessen rechte Ecke sich von einem zu grossen Blindrahmen gelöst hat, während es unten provisorisch mit einem Faden gespannt wird. Dem Verfasser kommt es so vor, als ob die Palette mit der herabgelaufenen erstarrten Farbe am weitesten nach vorne käme oder hinge, und als ob mit dem jetzt wirklich oder sichtbar ‚an den Nagel gehängten‘ bzw. gelehnten Malstock und das Malmittelfläschchen etwas ponderiert würde. Der beihängenden Farbpalette als ‚Mutter aller Farben im Bild‘ wird die Potenz für das farbige Bild etwas zu sehr zugesprochen. Die Bedeutung von Gijsbrechts Bildern werde erst aus der Tradition nicht so sehr der Malerei sondern angeblich des „metapikturalen Denkens“ [also die Entwicklung von de Gheyn bis Gijsbrechts?] sowie der Technik der poietisch-rhetorisch codifizierten [festgelegten?] Paradoxie [Umgang mit Überraschungseffekten?] verständlich.

In Abschnitt „**2. Paradoxien**“ - in 2015: „**Paradox lost**“ [wohl etwas nach: Miltons ‚Paradise lost‘?] werden diese herkömmlich (unparadox) bestimmt: Aussagen gegen die

allgemeine Meinung, den gesunden Menschenverstand, als Anregung zum Überlegen: z.B. Rückseite als Sujet, Thema, Motiv?, Kabinett-Bild als Katalog seines eigenen Inhalts?, ein Gemälde für ein anderes?, wie ein Autor im Werk sich selbst mit darstellt?. Als Beispiel erscheint der Gijsbrechts-Nachahmer Jean François de la Motte ebenfalls mit einer, nur leicht veränderten „Atelier-Ecke“ in Dijon (Abb.129) leider gleichfalls undatiert. Eine angekündigte Signatur auf der Farbpalette lässt sich leider nicht erkennen. Eine solche befindet sich dagegen auf dem integrierten Vanitas-Bild in der linken unteren Ecke. Mit der aufgehängt gemalten ‚Zwicker‘-Brille meint der Autor das Sehen angesprochen sehen zu müssen, dass selbst das Sehvermögen vergänglich und täuschend sein kann. Vielleicht ist mit der Sehhilfe eher das genauere Hinsehen oder der Rat sich die Brille doch mal aufzusetzen, verbunden. Von der „Eitelkeit [Nichtigkeit] der Malerei“, des Sehens kommt Stoichiță zur „Eitelkeit der Wissenschaften und der Kunst“ von Cornelius Agrippa von Nettesheim und zu einer anonymen Schrift „Paradoxe contre les lettres“ ebenfalls schon aus dem 16. Jahrhundert, die der „Wissenschaft von der Kunst“ [? = theoretische Kunstwissenschaft? Oder praktische Perfektionierung des Illusionismus?] sogar Unheil vorausgesagt. Das Super-Paradox wäre dann: (nur) das Nichts (als ‚etwas‘)].

Schon 1998 trägt der folgende Abschnitt für vieles hier passend den Titel nach der Shakespeare-Komödie „**3. Viel Lärm um nichts**“. Dieses „Nichts“ ist das „umgedrehte Gemälde“ um 1670/75 in Kopenhagen (Abb.131) ebenfalls von Gijsbrechts. Es ist ohne Nachfolge, ein Sonderfall, ein Unikum, ein Unikat. Ein Gemälde eines umgedrehten Gemäldes, stellt natürlich nicht nichts dar, sondern ist Darstellung [einer Rückseite auf der Vorderseite] und nach Stoichiță's Terminologie oder eher Ideologie: „(sein) eigenes Negativ“. Ein gewisser Witz (in der Realität) wäre es, wenn das Gemälde mit seiner realen, faktischen Rückseite (fast) also vorne und hinten genauso aussehen würde. Das von Stoichiță im folgenden angestellte Gedanken-Spiel-Szenario ist ziemlich realitätsfern: das Gemälde stand so gut wie nie auf dem Boden ohne Rahmen, allenfalls übergangsweise in einem Kunst-Kabinett oder in einer -Galerie der schon vergangenen Epoche, Phase, Periode der „Neugier“. An der Wand und im Rahmen war es ein ganz normales Bild und auch kein Gemälde (nur) als „Ding“. Die bekannte hier zu stellende Frage: ‚und wo ist das Bild?‘, ist nicht die Folge seines angeblichen ‚Nichts‘ sondern seiner Vor-Täuschungskraft des Wirklichen, aber nicht ‚alles‘ oder totale Wirklichkeit. Der Verfasser merkt es gerade noch, dass er die Spekulation nicht zu weit treiben sollte, als er den mit Siegelack angeheftet gemalten Zettel mit der Nummer 36 über die Anzeige als

Teil einer Sammlung (Kataloges) hinaus mit Symmetrie“ [?], Anspielung auf Umkehrung [36 > 63, 93?] oder Verdoppelung [3 x 2 = 6?] gedanklich zu verbinden suchte. Trotzdem will der Autor das Bild in einer quasi genealogischen Ordnung der Kunstgeschichte natürlich nicht als Nr. 36 sondern wie eine ‚0‘, als ein „eingekreistes Nichts“ [aber ein nicht Nichts] sehen. Wenn man diese unnütze Rechnung doch aufmacht, müsste man für heutige Verhältnisse wohl dem Suprematismus von Kasimir Malewitsch nicht einmal der reinen Concept-Art die ‚0‘ zuweisen. Stoichiță betrachtet dieses Gemälde des Protestanten Gijsbrechts als „ikonoklasmus sui generis“. Diese (nur) umgedrehte Leinwand bilde den Prolog oder den Epilog [= Grenzen?] des „Intertextes“ [zwischen den Bildern der Kunstgeschichte?] und mit dem Erbe der Meditation über die Eitelkeit der Dinge“ [sprich: Vanitas], aber doch zuvorderst mit einem Bemühen den Illusionismus zu steigern. Den Vanitas-Gedanken z.B. in der Kunst versucht der Autor noch durch literarisch-philosophische Diskussionen über das ‚Nichts‘ v.a. des 16. Jahrhunderts zu verankern. Als Fazit lesen wir: „das negative Nichts [nihil negativum] des Bildes (wäre) die Absenz des Bildes. Vom ‚Nichts zu handeln (oder zu malen) [wie Gijsbrechts], ist (sei) eine Kunst“.

In der Schlussbemerkung sieht Stoichiță Gijsbrechts als Abschluss einer Epoche „mit dem Problem der Geburt der [reflektierten, bewussten?] Kunst“. Letztes Paradox wie bei Gijsbrechts sei der Endpunkt eines „inauguralen [ein-geführt-gesetzten] Aktes [des Nichts]. „Das Gemälde (habe) ein volles Bewusstsein von sich selbst erlangt: von seinem Sein, von seinem Nichts“, um mit Jean-Paul Sartre und nicht mit Shakespeare [All's well that ends well] zu enden.

Das Buch zumindest der Titel suggeriert, dass die Niederländer und Spanier (aber kaum Italiener) im Verlauf vom 16. bis zum 17. Jahrhundert das „selbstbewusste Bild“ erfunden hätten. Dass also Jan van Eyck (15.Jahrhundert) noch naiv, unbewusst, unreflektiert gearbeitet und keine künstlerische Nabelschau betrieben habe, um hier den Ausdruck ‚metapictural-artistisch-intellektuell‘ u.ä. zu vermeiden. Es ist zu fragen, ob erst die Ausdifferenzierung bzw. Autonomie der bei van Eyck noch kombinierten Gattungselemente als Zeichen von Selbst-Reflexivität angesehen, angesprochen werden sollte. Das grösste schon genannte Manko dieser Arbeit ist das Fehlen einer Definition von (relativ) ‚modern‘, ‚selbstbewusst‘, ‚conditio der Moderne‘. Wäre Gijsbrechts ‚umgedrehtes Bild‘ (‚Rückseite von Gemälde Nr.39‘) quasi die erreichte und erreichbare Endstufe, das

Télos (Kruse: „Kulminationspunkt“)? Oder sind das nach heutigem Massstab die abstrakte bzw. konkrete, minimalistische Malerei?. Schon die folgende Malerei des Spätbarock und Rokoko wäre so etwas wie ein ‚metapicturaler Rückschritt‘. Wenn man eine der ausserkünstlerischen Phänomene wie den Wittenberger und vielleicht noch den hugenottischen Ikonoklasmus als Ausgangspunkt her nimmt, ist doch erstaunlich ja geradezu ‚paradox‘, dass das soziokulturelle Milieu weitgehend unbehandelt bleibt, um ‚ikonisch-hermeneutisch‘, mehr formalistisch-werkimmanent die Sache, das Bild anzugehen. Wenn man das ‚Meta-Istische‘ abzieht, bleiben einige ungewöhnliche und anregende Sicht-Denkweisen und Bewusstmachungen, die aber auf das einzelne Bild bezogen leider meist keinen erkennbaren Mehrwert bringen, ja manches auch schlicht fehlinterpretieren. Die sicher material- und geistreiche Studie passt gut in die nachfoucaultsche Kunst-Philosophie-Wissenschafts-Landschaft wie Louis Marin, Daniel Arasse, Georges Didi-Hubermann ähnlich der Imdahlschen Ikonik oder Oskar Bätschmanns Versuch einer ‚kunstgeschichtlichen Hermeneutik‘. Die Gefahr jeder Interpretation von Kunstwerken ist die Projektion neben dem hermeneutischen Zirkel. Es werden auch hier von Stoichiță Dinge hineingesehen oder übertrieben gewichtet, damit es in ein System in der Belting-Nachfolge quasi ‚Das Bild im Zeitalter der sogar selbstbewussten Kunst‘ passt. Das Ganze hat etwas von einer Tendenzschrift und es fehlt ihr die historische Korrektur, Präzision und Relativität. Selbst wenn man die Kritik von Christiane Kruse liest, gewinnt man den Eindruck, dass auch durch diese Terminologie nicht nur des ‚Meta‘ ein Paradigmenwechsel stattgefunden hätte und eine vorbildhafte (neue?) methodische Bildanalyse Einzug gehalten hätte, die „jeder ikonographischen Bildbetrachtung weit überlegen (sei), da „das Bild als Text analysiert (werde), und der „Beweis der Malerintention mitgeliefert (würde)“. - Schön wärs, wie unsere kritische Hinterfragung der Einzelanalysen wohl gezeigt hat. Man kann natürlich ein Bild – ein Aus- und Ab-Gegrenztes gegenüber dem Nicht-Bild – als ‚Text‘ (gedanklich-schriftlich-sprachlich Gewobenes, Verflochtenes) ansehen oder lesen (versuchen), aber primär ist es v.a. als Malerei ein visuell-sinnliches ‚Gewebe‘ (vgl. Mal-Haut u.ä.) mit sekundärer symbolisch-allegorischer Botschaft oder Mitteilung, das man in ‚Ana-Lyse und Syn-These‘ optisch wie gedanklich ‚auftrennen‘ und wieder ‚zusammensetzen‘ kann, natürlich auch schriftlich-textlich-verbal durch Para-Graphe oder -Phrase. Die Gefahr besteht aber wie gesagt durch Projektion ein (falsches) ‚Gespinst‘ um die Malerei zu legen oder sich von ihr weitgehend in andere Ebenen ‚ab-hoch-zuseilen‘, und sie ganz aus den Augen zu verlieren. Dass das ganze Projekt Stoichițăs weitgehend ohne definitorisches Fundament dasteht, ja in der

dünnen Luft eines konstruierten ‚Meta‘ hängt, erkannte schon Christiane Kruse, als sie den Titel des Buches irreführend fand, da eigentlich jede Malerei selbstreferentiell sei, „jeder Künstler ein Bewusstsein für seine Tätigkeit (habe) oder „Metamalerei, Metabildlichkeit ... bildimmanent (sei)“. Trotzdem ist die Kritikerin von dem „derart hohen Niveau“ des von Stoichiță initiierten „metaartistischen Diskurses“ als vorbildhaft letztlich überzeugt. Wir leider nicht so sehr.

Ohne dieses Buch Stoichiță's direkt zu erwähnen findet sich z.B. zumindest in einer anklingenden Nachfolge von dem Philosophen Wolfram Bergande der Aufsatz „Das Bild als Selbstbewusstsein [= Reflexion des Bewusstseins]“, in: Die Arbeit der Bilder, hg. von Soldt/Nitzschmann, Giessen 2009, S.156-179, worin ‚Las Meninas‘ ganz auf Lacan und Hegel ‚gebürstet‘ werden. Deswegen nach einer früheren [ausführlichen und etwas unübersichtlichen Darstellung](#) hier also noch einmal ein einfaches, denkbare Produktionszenario‘ (auch ein ‚Metá‘, ein Inmitten) für ‚Las Meninas‘, um das Bild zu entmystifizieren und um die Kunst-Philosophen doch etwas zu enttäuschen: nach oder neben einem offiziellen Porträt seiner kleinen Lieblingstochter und damaligen Kronprinzessin wünschte der Vater König Philipp IV von Spanien ein Weiteres, Grösseres, Inoffizielles, Familiäres für seine Privaträume. Vielleicht schlug ihm Velázquez bei der Absprache etwas in der Art des verstorbenen Kronprinzen ‚Balthasar Carlos als kleiner Turnierreiter‘ bzw. die ‚kleine‘ ‚Hofgesellschaft mit Hofnarr‘ vor, wobei eigentlich bei der Prinzessin nur ihr etwas grösserer begleitender und unterhaltender Hofstaat in Frage kommen konnte, so wie es sich bei den früheren Porträt-Sitzungen-Stellungen auch abgespielt haben dürfte. Das festgelegte Ambiente war das Quartier des verstorbenen Kronprinzen, an das das jüngst Velázquez zugewiesene Atelier anstiess. In diesem vom Maler wohl mitbenützten Saal mit Durchgang von den Räumen des Königs zur Königin begegneten sich alle Akteure. Die asymmetrische und angeschnittene Bild-Anlage bot die Möglichkeit die Komposition sowohl in die Breite wie in die Tiefe und dynamisch-momenthaft zu entwickeln. Der Maler nahm die Position und den Blick des ankommenden Königs (und der Königin) ein und fertigte als erstes eine perspektivische Aufnahme an. Eigentlich unumgängliche Kompositions- und Einzelstudien haben sich leider nicht erhalten. Die meisten Dargestellten einschliesslich des vorausgehenden und regulierenden Hofmeisters der Königin im Hintergrund am Aufgang zu deren Räumen wenden sich (überrascht?) den Ankommenden zu, die vielleicht optisch nicht ganz korrekt wenigstens in einem eindeutigen, mittigen Spiegel der Saalrückwand sichtbar werden.

Links auf dem Gemälde bzw. in der Realsituation steht bzw. stand die Staffelei mit einem (ähnlich) grossen Bild von der Rückseite. Es scheint, als ob von der anderen Seite der kleine, jetzt pausierende Hofstaat gerade gemalt wird, sodass eventuell das Königspaar wie im Turnierbild im Hintergrund mit aufgetaucht wäre. Aber es könnte auch etwas anderes Grösseres sein und letztlich ist es sekundär, was der ‚phlegmatische‘ und irgendwie auch sonst der ‚königlichen Familie‘ zugehörige Hofmaler gerade in Arbeit hat. Sich noch selbst als vielleicht ebenfalls etwas Überraschter recht summarisch hinzu zu malen, ist wahrlich das geringste Problem, notfalls reicht ein Blick in einen Spiegel. Wo also bleibt das Geheimnis, abgesehen vom ‚Offenen‘ und ‚Offensichtlichen‘ der Malerei (‚Technik‘)? Die von Velázquez „gewollte Ambivalenz“ ist eher eine Wunschvorstellung von Sergiusz Michalski (2015, S.91), der auch die „ausserordentlich prägnante Analyse“ Foucaults hervorhebt. In einer jüngeren Studie (Zeitschrift für Kunstgeschichte, Jahrgang 78, Heft 3/4 2015, S.441-487) hat der Las-Meninas-Spezialist Thierry Greub versucht das Gemälde in den Privaträumen des Königs und dort als Teil eines in Bildern gespiegelten Kosmos besser zu verorten. Die dabei wiederholte angebliche dynastische Funktion mag allenfalls mitschwingen. Dazu dienten aber eher die offiziellen Einzel-Porträts der damaligen Erbtochter, die vorsorglich ihrem habsburgisch-österreichischen leiblichen Onkel schon versprochen war.

Mehr oder weniger zufällig bemerkte der Rezensent kurz vor Ende seiner Lektüre und Kritik, dass 2015 nun eine Überarbeitung von Stoichițăș englischer Ausgabe „The Self-aware Image – An Insight into early modern Metapainting“, gleichsam eine dritte Version erschienen ist. So macht es auch von daher Sinn, den Sinn dieses Werkes nochmals zu beleuchten. Es verwundert, dass der Text in dieser dritten Auflage über 20 Jahre nach der Erstfassung fast unverändert, quasi kanonisch geblieben ist. Der Autor hat(te) demnach fast nichts hinzuzufügen, wegzunehmen oder sich zu korrigieren, selbst nicht in einem etwaigen Nachwort auch als Antwort auf das längere, teilweise kritische Vorwort von Lorenzo Pericolo: „What ist Metapainting? The Self-Aware Image Twenty Years later“. In Verbindung damit wurde im gleichen Jahr 2013 von der englischen Universität Warwick in Venedig eine eintägige Tagung [„The Metapictorial East and West“](#) abgehalten, auf der Pericolo etwas verkürzt dieses Vorwort und Stoichițăș selbst über den Hitchcock-Film „Rear Window“ vortrugen. Das unsere Rezension fast Erübrigende, Interessanteste dieser im Netz nachzuverfolgenden Veranstaltung war aber die Schlussdiskussion. Soweit auch

akustisch verständlich wurde dabei das „Metapictorial“ oder „Metapainting“ schon in unserem hier ausgebreiteten Sinne auf einen Teilaspekt, eine Facette des Kunstwerks ‚zurechtgestutzt‘, die auch nicht sauber von dem Illusionismus zumindest von ca. 1300 bis 1900 abgegrenzt werden kann. Letzten Endes geht es nur um das bewusste Zeigen des (auch virtuoson) Kunstcharakters, des ‚Kunstmässigen‘ seitens des Künstlers über und in seinem Werk. Und dieses ist schlechthin bei einem Kunst- gegenüber einem Natur-Werk mehr oder weniger stark immanent, bild-immanent (Kruse). Statt ‚Meta-‘ wäre eigentlich eher ein ‚Intra-Endo-Painting‘-Begriff anzuraten. Selbst Viktor Stoichiță ‚ruderte‘ gewaltig zurück: Metapainting sei „not essential“ für die Malerei meinte er und nannte noch einmal seine ‚Vordenker‘ Louis Marin und Hubert Damisch (aber nicht Hans Belting) und v.a den Linguisten Roman Jakobson direkt beim Namen. Für Stoichiță wäre die ‚Metamalerei‘ zwischen 1522 und 1675 richtig „exploded [exploded]“. Die begierige, für den Rezensenten teilweise unverständliche Aufnahme der Begriffe ‚Self-Awareness‘ oder ‚Selbstbewusstsein‘, ‚Meta-Painting‘ oder ‚Metamalerei‘ seitens der Kunstwissenschaft der letzten Jahre zeugt noch einmal von deren Abhängigkeit von Philosophie, Semiotik und Linguistik. Wenn wenigstens Stoichiță diese beiden Termini mit dem bewusst gewählten, entwickelten Individualstil, der künstlerischen Handschrift, das ‚Wie‘ u.ä. auch noch verbunden hätte, hätte man vielleicht streiten können, ob diese beiden Begriffe ausser Rhetorik etwas gebracht haben oder noch bringen könnten. Allerdings gerät damit das primäre Visuell-Sinnliche, Ästhetische der angeführten Kunstwerke dann auch in das Scheinreich der ‚Metamalerei‘. Pericolo weist also in seiner Einleitung auf das Fehlen einer Definition von ‚Metapainting‘ seitens Stoichiță hin, um aber dann wie der Rezensent auf die grundlegende, z.T. höchst theoretische Bild-Theorie-Debatte wie bei Louis Marin oder in eine andere Richtung wie bei W.T. Mitchell (1994; vgl. auch die interessante Sammlung der Ansichten: ‚Was ist ein Bild?, hg. von Gottfried Boehm, München ebenfalls 1994) nicht mehr gesondert weiter einzugehen. Aber Pericolo versucht doch zwei Definitionen: 1. Metapainting sei die Selbstinszenierung der Malerei in der Malerei und 2. Metapainting sei der ganze Bereich von malerischer Erfindungen, durch welche die Malerei ihre Fiktionalität inszeniere. Dann bringt Lorenzo Pericolo den ergänzenden Blick nach Italien und zurück zu Giotto als zentraler, hier nicht weiter behandelter Gegenstand seines Vorworts. Also weit vor 1522 und der Reformation oder des Ikonoklasmus gab es Tendenzen zu „Metapikturalität“ oder um es einfacher zu sagen: der Illusionismus als Ausdruck einer neuen Sicht der Dinge. Erst danach kommt er wieder auf Stoichiță's, initiiertes und grundlegendes Werk zurück. Zu dem Element des ‚Rahmens‘ weist er auf den Einfluss

des ‚sehr philosophischen und manchmal „extremely abstract“ [= unverständlich] argumentierenden‘ Louis Marin hin. Als weiteres Echo erwähnt er Beltings ‚Bild und Kult‘ und die darin exzessive Spaltung von Religiös und Ästhetisch, die einer weiteren Diskussion bedürfe. Die ‚drei Kulturen‘ Stoichițăs möchte Pericolo eher als „convergence“ (einander zugeneigt) sehen und er betont die zeitweilige Koexistenz, also ein Parallelgeschehen. Die Formulierung der ersten Phase, ‚das überraschte Auge‘ findet er „little more delicate“, weil Stoichiță keine umfassende Definition (ausser trompe-l’oeil) gegeben habe. Trompe-l’oeil gebe es (wieder) seit 1300 und Überraschung sei schon immer ein wichtiges Anliegen der Kunst, der Malerei gewesen. Pericolo weist auf die Mannigfaltigkeit und Widersprüchlichkeit in der von Stoichiță so genannten ‚Kultur der Überraschung‘ hin. Er empfiehlt wie wir auch eher den älteren Begriff des Manierismus. Als Italiener kommt er auf die wichtige Rolle von Vasari z.B. ‚Libri de‘ disegni‘, die voller ‚metapikturaler Tricks‘ seien. Bei den beiden Texten im Zusammenhang mit dem ‚überraschten Auge‘ erkennt er ebenfalls Problematisches z.B. ob Absorption (Michael Fried) oder Selbstbewusstsein zur Debatte stehe. Illusionismus und Selbstinszenierung seien nicht das Gleiche. Das Gemälde ziele nicht auf das Auge sondern die ‚Imagination‘. Das angeführte De-Piles-Zitat thematisiere Befreiung und Provokation. Stoichițăs ‚Kultur der Neugier‘ erscheine ihm als Kultur einer umfassenden Bildung. Die ‚Kabinet-Bilder‘ sieht er ebenfalls als Folge des protestantischen Ikonoklasmus, wobei die religiösen Bilder eine ‚Aura‘ bekommen hätten. An der Darstellung von Rubens und den Kabinetbildern findet Pericolo nichts auszusetzen, auch nichts an Descartes Zitat aus ‚La Dioptrique‘ von 1637. Stoichițăs Auffassung vom semantischen und funktionalen Unterschied zwischen Malerei und Karte verteidigt er ebenfalls gegenüber Svetlana Alpers. Gijbrechts ‚umgedrehte Leinwand‘ meint er nicht nur als Vanitas-Darstellung sondern richtigerweise auch als Demonstration der Allmacht der Malerei sehen zu können, ja zu müssen. Zusammenfassend fragt er sich, in welchem Masse die ‚Metamalerei‘ für das 17. Jahrhundert ent- und unter-scheidend gewesen ist. Ist also die Barockkunst in erster Linie ‚Metamalerei‘? bzw. die ‚Kultur der Methode‘ repräsentativ für diese Zeit?. Er kritisiert etwas die geographische Beschränkung, da Italien, Frankreich und Deutschland hinzugenommen sicher ein anderes Bild von ‚Metamalerei‘ ergeben hätten. Dann kommt er auch länger auf einen Konflikt von Abraham Bosse (mit eher akademisch, klassizistischer, pozzesker Vorstellung) mit Charles Lebrun (verschiedene Betrachterstand-blick-punkte) bei der Perspektive und Ausführung von Deckengemälden zu sprechen, trotzdem diese beide dem Zeitalter der Methode zuzurechnen seien. Hier

erwähnt Pericolo auch eine wirkliche und längst bekannte Verbindung von Descartes zur Malerei (LeBrun) bei dem Thema des menschlichen Ausdrucks. Ist also die ‚Metamalerei‘ ein übergeordnetes Merkmal der Barockmalerei? fragt er sich selber wieder mehr im Umfeld des alten Stilbegriffs. Seine Antwort lautet: ja und nein. Nach Stoichiță lägen paradoxerweise [erstaunlicherweise] diese Merkmale ausserhalb des Akademischen, das doch eher der ‚Methode‘ verwandt sein müsste. Die Akademie und das ‚methodische Auge‘ würden im Gegensatz enden. Die ‚Metamalerei‘ sei oft das Produkt von einer Kulturrebellion gegen das Akademische, das schärfste Beispiel sei ‚Las Meninas‘: eine weite, monumentale Reflexion über das Kunstmachen und die Illusion oder Fiktion inszeniert in dem eingeschlossenen und protokollierten Platz des spanischen Hofes. Wenn Barock-Malerei nicht nach der Definition [direkte] ‚Metamalerei‘ sei, so sei sie doch in vieler Hinsicht eine Kunst der [mit] Selbstbewusstheit. Entwurf, Ausführung und Betrachtung erfolgten auf eine selbstbewusste Weise vor einem gebildeten Publikum. Im letzten Abschnitt spricht Pericolo das Problem der Moderne, Modernität an, als zyklisches und trügerisches Phänomen. Zweifelsohne sei aber die ‚Metamalerei‘ ein hervorragender Aspekt der Moderne im Barock. Aber wie wir sieht er einen grossen Unterschied zwischen unserer Moderne nach 1910 und der des Barock und somit als unpassend, obwohl die herkömmliche Vorstellung von einem Gemälde gleichgeblieben sei, um die gegenwärtige allgemeine Diskussion vom Bild seit dem ‚iconic turn‘ abschliessend wenigstens etwas nochmals anzutippen.

Selbstbewusstheit, Selbstreflexivität, Autoreferentialität u.ä. neben ‚Meta-ismen‘ waren einige der ‚erfolgreichen‘ modischen kunst-bild-wissenschaftlichen Schlagworte der letzten 25 Jahre (vgl. Valeska von Rosen, Stichwort: ‚Selbstbezüglichkeit‘, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Stuttgart 2011, S.406-408), obwohl sie gegenüber den klassischen Methoden zum Erkenntnisgewinn beim Einzelwerk kaum etwas beigetragen haben. Vielleicht kann diese Rezension wenigstens etwas mithelfen die sogenannte ‚Metamalerei‘ besser und kritisch einzuschätzen, um z.B. diesen mehr unsere Gegenwart projizierenden Begriff der ‚Metamalerei‘ ruhig wieder in einer Schublade des akademischen Versuchsschranks verschwinden zu lassen. Was bislang darunter subsumiert wurde, ist integraler Bestandteil der teilweise raffinierten, intellektualistischen und illusionistischen Malerei zumindest zwischen 1300 und 1900. Wie die ‚Metamalerei‘ und manche Vergleiche aus der Rhetorik-Kiste sind auch die gegenwärtigen Merleau-Ponty- und Foucault-Adaptionen (z.B. Fatma Yalcin, ‚Anwesende Abwesenheit‘, 2004; Daniela

Hammer-Tugendhat, ‚Das Sichtbare und Unsichtbare‘, 2009) nach unserer Auffassung problematisch, unhistorisch und ‚überzogen‘, wenn man solche z.B. auf einige recht menschenleere Interieurs von Samuel van Hoogstraten anzuwenden versucht, der als mässiger Figurenmaler wenigstens stellvertretend des öfteren den treuen Hund seltener samt Katze im bekannten animalifizierten, ‚ikonischen Kontrast‘ (Gottfried Boehm) zum Betrachter vielleicht ganz ohne Meta- oder Para-Gedanken blicken lässt.

(Stand: 30. Dezember 2016)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de