

Wolfgang Brassat: Das Bild als Gesprächsprogramm

Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit

Berlin/Boston 2021, 448 S., zahlr. Abb. € 129

(Rezension)

Der bekannte Bamberger Kunsthistoriker Wolfgang Brassat hat im letzten Jahr ein interessantes, informatives, gut fundiertes und ausweislich auf der Höhe der Forschung stehendes Buch unter dem obigen Titel veröffentlicht. Nicht nur wegen seines neu erscheinenden Ansatzes („Bild als Gesprächsprogramm“ bzw. als Ein- und Ausdruck von Geselligkeitsformen) hat es eine kritische Auseinandersetzung und Würdigung nicht nur aus dem eigenen Umfeld verdient.

Die soziohistorische Studie stellt die Summe einer langen Forschungstätigkeit dar und umfasst eine methodisch-definitiv-theoretisierende Einleitung (S. 7-58) und acht einzelne Kapitel, die die Malerei bzw. ihre Rezeption von ca. 1400 bis 1800 an zumeist bekannten Beispielen untersuchen: **I. Fra Angelicos Pala di San Marco, Beobachtung zweiter Ordnung und die Anfänge des Individualstiles** (S. 59-86) – **II. Programm für zahllose Kommunikationen, die ‚Primavera‘ und weitere Werke Botticellis** (S. 87-126) – **III. Pendants und Konkurrenzwerke, Dialogizität und Interpicturalität in Werken Raffaels** (S. 127-162) – **IV. Die Praxis der geselligen Rezeption und die selbstreflexive, ikonische, enigmatische und hermetische Kunst des Cinquecento (Manierismus)** (S. 163-212) – **V. Annibale – Caravaggio – Domenichino** (S. 213-284) – **VI. Zur Malerei der Rubens-Zeit** (S. 295-340) – **VII. Deutungspluralismus und Staatsräson, Die Niederlande und Frankreich im späten 17. Jahrhundert** (S. 341-388) – **VIII. Der Höhepunkt und Ausklang der Epoche der Konversation** (S. 389-425) – Verzeichnis der abgekürzten Literatur, Register, Abbildungsnachweis und Dank.

Die bei einigen Passagen nicht einfache, rezeptive Lektüre evoziert in unserem heutigen Kunstdiskussionssystem doch einiges Nachdenken, schriftliches Fragen, Anmerken und Kommentieren. Wegen der stellenweise grossen Argumentationsdichte des Buches können nur wenige Hauptpunkte herausgegriffen werden. Die hier vorgestellte (neue?) rezeptionsästhetische Sichtweise – also vom Adressaten oder Konsumenten her – muss sich am konkreten Beispiel oder Werk erst einmal durch einen wirklichen Erkenntnisgewinn beweisen.

Etwas an Jürgen Habermas klingt die **Einleitung** mit „**Zu Erkenntnisgewinn und Methode des vorliegenden Buches**“ an, wobei der Autor auf eine über 30jährige Beschäftigung in diesem

Bereich von Rezeptionsästhetik und Rhetorik verweisen kann. Es fällt daher nicht nur der Name Wolfgang Kemp (‚Betrachter im Bild‘) sondern auch eines Altmeisters der Kunstsoziologie, Arnold Hauser (schon 1974), oder das Stichwort ‚Visuelle Kommunikation‘ der 1970er Jahre.

Vereinfacht und wenn richtig verstanden lautet die These des Autors: das (scheinbar?) ‚offene Kunstwerk‘ (Eco) vollendet, ja konstituiert sich im kommunizierenden-kommunikativen Gegenüber durch die ‚Gesprächskultur‘ (vom stillen Zwiegespräch bis zum literarischen, grossen öffentlichen Bilderstreit). Dadurch ergäben sich Rückkopplungseffekte auf die Künstler (auch als Teil der Gesprächskultur) und somit auf die Kunst ‚Programm für zahllose Kommunikation über das Kunstwerk‘ (Luhmann) (S. 15).

Der Einleitungsabschnitt **‚Geselligkeit – Spiel – Kunst‘** (S. 36) listet wichtige Quellschriften der Frühen Neuzeit zur Bedeutung der teilweise wieder wie in der Antike symposionsartigen Geselligkeit einschliesslich des unterhaltsamen Spiels und des Spielerischen für die gleichzeitige Kunst auf oft in Parallelisierung zu Rhetorik und Poetik. Angeblich soll so der Wettbewerbs-Gedanke (Paragone) nicht aus der Werkstattpraxis der Künstler bzw. des Künstlerneids hervorgegangen (sein), sondern ‚aus der dem Exzellenzprinzip huldigenden höfischen Geselligkeit‘ (S. 48/49). Nebenbei: der Signaturbestandteil ‚lusi‘ bei einigen Künstlern von Adel hat nicht mit ‚reiner Spielerei‘ oder Zeitvertreib zu tun, sondern mit der Standeskonformität, dem nicht von der Hände Arbeit zu leben (dürfen).

Ein anderer Abschnitt **‚Rückblick im Zorn – Zur Alterität der frühneuzeitlichen Kunstrezeption‘** (S. 25) meint, dass nach 1800 bis Anfang des 20. Jahrhunderts die damaligen Richter für die richtige stille Kunstbegegnung den ‚geselligen Umgang‘ der früheren Jahrhunderte grimmig abgelehnt hätten. Selbst Luhmann bestreitet nicht ein ‚nichtkommunikative(s) psychische(s) Erleben des Kunstwerks oder auch das nichtkommunikative Überlegen beim Anfertigen des Kunstwerkes‘ (S. 35). Schon seit längerem und hier fast durchgehend versucht sich der Autor auf den Soziologen Niklas Luhmann (‚Anleihen bei der Systemtheorie Luhmanns‘, S. 16) zu berufen, obwohl die ‚Zahl systemtheoretisch orientierter Beiträge (meist von Literaturwissenschaftlern) zur Bildenden Kunst ... bis heute gering und ihre Erträge teilweise dürftig (seien)‘ und Luhmanns Schriften ‚konkrete Werkanalysen als Prüfstein ihrer Praktikabilität schuldig (blieben) ... Mangel an historischer Konkretisierung‘ und später (S. 24) ‚Ablehnung des Subjektbegriffs‘ nicht unbedingt dafür sprächen. Der Autor bedient sich z.B. Luhmanns ‚Beobachtung erster Ordnung (Natur, Umwelt)‘, ‚Beobachtung zweiter Ordnung (Natur in der Kunst, Zitat der Natur oder Mimesis)‘, ‚Beobachtung dritter Ordnung (Kunst in der Kunst oder das Kunst-Zitat), womit er auch schon bei der ‚selbstbewussten‘ seit Victor I. Stoichita – oder weniger animistisch – ‚selbst-reflexiven‘ Kunst angelangt ist. Obwohl Brassat S. 20, Anm. 62/63 die

„triviale ... alexandrinische Expansion einer unhistorischen und undifferenzierten Verwendung“ des jargonhaften ‚Epitheton ornans‘ ‚selbstreflexiv‘ und das seuchenartige Reden, Schreiben von der ‚Metamalerei‘ selbst kritisiert [S. 20: in der Höhenluft des „Episteme generierte(n) Bewusstseinszuwachs(e)“], wird er im folgenden immer wieder mit diesen undefinierten und nicht konkretisierten Begriffen (reflexive Kunst = Eigen-, Fremdzitat, Betonung des Kunstcharakters u.ä.?, „selbstreflexiv“ müsste eigentlich nur Eigenzitat, Eigenverweis zulassen) zu Gange sein.

Als Beispiel eines selbstreflexiven ‚Kunstbildes‘ vor dem Zeitalter des ‚Kultes‘ wird im Einleitungskapitel eine griechische rotfigurige Symposions-Trinkschale (Kylix) des Erzgiesserei-Malers herangezogen. Statt von Skulpturen sollte man wenigstens etwas mehr produktionsästhetisch deshalb durchgehend von Metall-Giess-Treifarbeiten oder Plastiken sprechen. Die „Musterblätter“ (aus Pergament, Papyrus?) an der Wand dürften eher Reliefs wiedergeben. Das Schaleninnere ist dem Patron der Erzgiesser, Hephaistos, gewidmet, der möglicherweise die Rüstung für Achill an Thetis übergibt, ohne dass aber einer Visualisierung einer Ekphrasis gleich der homerische Schild-Dekor eine Wiedergabe (Harpye und vier Ornamente) erfährt.



Fig. 1: Francesco Maffei (zugeschr.): Judith, um 1650. Faenza, Pinacoteca (Foto: Wikimedia bearbeitet)

Und weiter in der Einleitung erscheint ein stark überarbeitetes, Francesco Maffei um 1650 zugeschriebenes, aber figürlich fast eher auf das 16. Jahrhundert zurückweisendes Gemälde (Abb.

6; Fig. 1), das von Erwin Panofsky von einer ‚Salome‘ zu einer ‚Judith‘ jeweils mit einem Männerkopf auf dem Tablett umgedeutet wurde, während es von Brassat mit Verweis auf einen Systemtheoretiker und Luhmann-Schüler als bewusster, gewollter, nachmanieristischer Judith/Salome-Komplex aufgefasst wird. Bei genauerem Hinsehen deutet das freie Lager- und rechts Zelt-Ambiente, keine Henkersknechte u.a. doch ziemlich eindeutig auf die schöne ‚Judith‘ mit Witwen-Haarschleier. Man kann sich dazu kaum die Herodias-Tochter ‚Salome‘ so positiv dargestellt vorstellen, der neben dem eher an Holofernes erinnernden Haupt des Johannes hier sogar das (Henkers-?) Schwert im Palast des Herodes mit übergeben sein sollte.

Weitere konkrete Bildkritik von unserer Seite findet sich zu den folgenden Kapiteln.

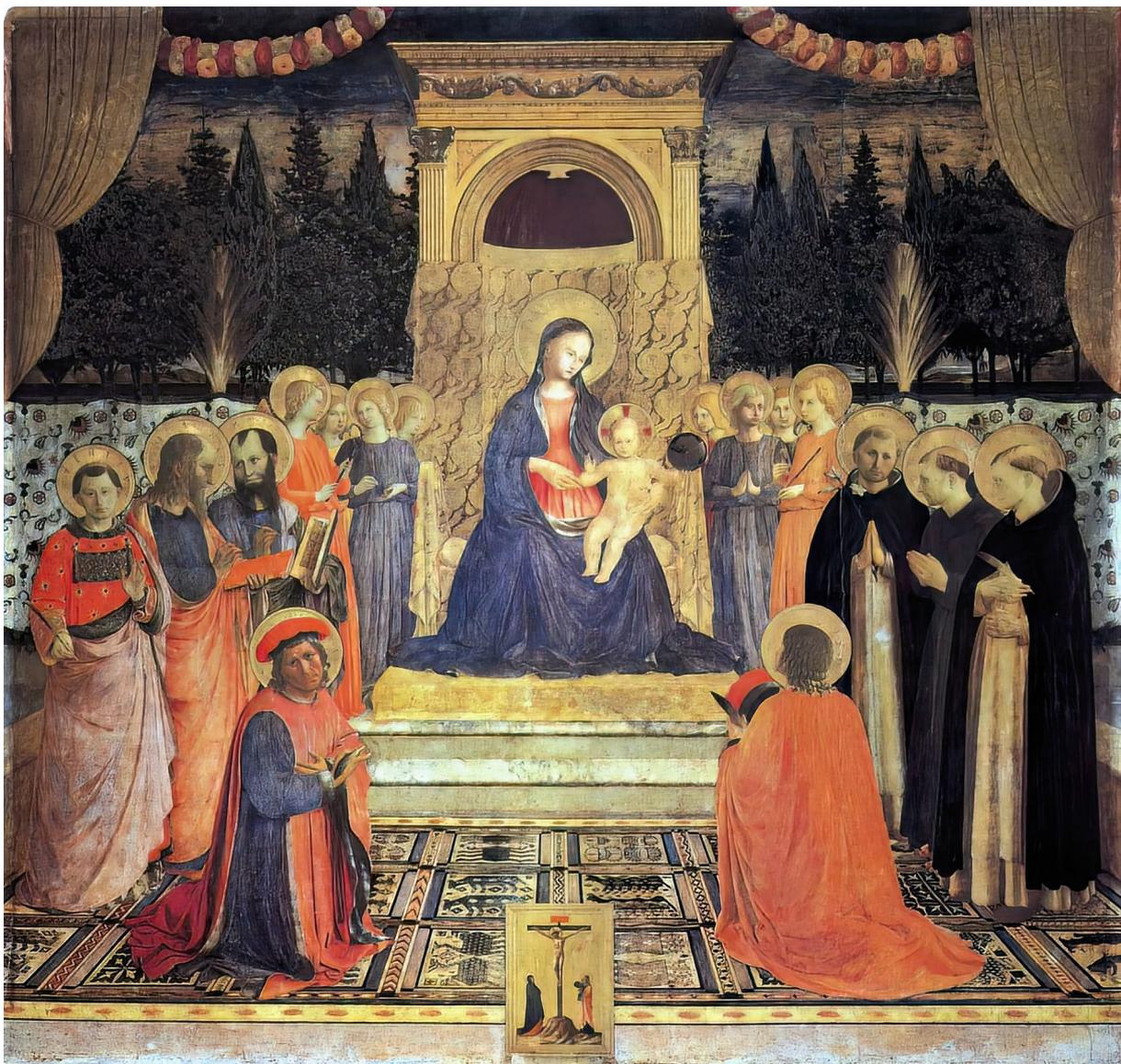


Fig. 2: Fra Angelico: Madonna mit Kind und Heiligen (Pala di San Marco), 1438-1442. Florenz, Museo di San Marco (Foto: Wikimedia bearbeitet)

Kapitel I

Hier wendet sich der Autor besagter **Pala di San Marco** (Fig. 2) von Fra Angelico zu, die nicht zuletzt wegen einer als trompe l'oeil eingefügten sym-em-pathiesierenden, goldgrundigen, gotisch (14. Jahrhundert) wirkenden Kreuzesdarstellung mit Maria und Johannes als im „Kompromisstil“ oder „Vergleichs- bzw. Konzilsstil“ angesehen wird. Ansonsten dominiert eine frührenaissancehafte, auf das Herz der thronenden Maria mit ihrem Kind (Maestà) zielende Zentralperspektivkonstruktion in einer ‚Sacra Conversazione‘ mit eher gotisch noch etwas parataktisch wirkenden Heiligen- und Engels-Gestalten. Dabei sollen bildintern wie -extern theologische paradoxe Dis-putationen in Gang gekommen sein (innerer/interner, selbstreflexiver Dialog und Reflexion auf Rezipientenseite), die sogar bis zu Niklaus Cusanus‘ ‚coincidentia oppositorum‘ reichen sollen. Bevor man aber noch weiteres auf hohem v.a. verbalem Abstraktionsniveau (z.B. S. 74, S. 80, Anm. 87 wie „Heteroglossia“ – Paradoxie als „epistemologische Signatur des »klassischen Diskurses« vgl. Foucault, Derrida] oder als „Superform, der »frame« der das ausdrückt, was im Kunstwerk selbst nicht gesagt, sondern als nicht gesagt markiert ist“ nach Luhmann 1995, S. 192] – „der erste Leitfaden der Selbstreflexion frühneuzeitlicher Reflexion“ [Belting, Stoichita u.a.] – der Paragone [Kunstästhetisierung] u.a.) heranzieht, kann man sich auch ganz einfach und nüchtern hier ein abgemaltes, bis z.B. in den Barock hinein auf der Altarmensa bzw. dem Tabernakel stehendes faktisches Kreuz, Kreuzesbild (vgl. auch noch das gezeigte Vergleichsbeispiel von Botticelli [Abb. 29]) als Hinweis auf den sequentiellen Opfertod, die Hostien-Verwandlung bei der Messe, in dauerhaft gesicherter und dupliziert anderweitig verwendbarer Form und zu handwerklich-künstlerisch-artistischer Demonstration der Wertigkeit vorstellen. Trotz der Grabesinschrift mit dem relativierenden Apelles-Vergleich sollte man das Offenbarungs- und Enthüllungsmotiv der Vorhänge nicht gleich vorschnell mit der Antike verknüpfen, da es mehrfach und zusammen mit dem für die Kilikier Cosmas und Damian wohl passenden anatolischen Teppich in dekorativer und überhörender Absichten auch von der Künstler- und Auftraggeberseite (die Medici für ihre Namens- und Familienpatrone neben den Dominikanern) zu sehen ist. Etwas verwundert, dass der Autor zumindest nicht wie sonst üblich und im Sinne von Foucault gestisch-rhetorisch den den einzelnen Betrachter weniger eine Gruppe als Gast (-Hörer und Seher) im Rückblick einladenden, alleinig individuell-porträthaft wiedergegebenen Heiligen Cosmas (Cosimo de Medici der Ältere als Stifter 1389-1464) herausgreift. Das Kreuzigungs-Gemälde eines Gemäldes wirkt eher wie ein Achtung- oder Stop-Schild oder Repoussoir, wenigstens bei näherem und längeren Hinsehen. Neben dem grüssenden Jesusknaben fehlt einigen teilweise ebenfalls zum Betrachter blickenden

Heiligen die Porträtlichkeit und somit eine plausible Zuordnungsmöglichkeit zu historischen Personen aus dem Medici- bzw. Dominikaner-Umfeld. Das Cosmas/Cosimo-Porträt besitzt wie die Kreuzestafel einen ähnlichen Realitätscharakter, wenn mit Luhmann so will, den einer ‚Beobachtung erster Ordnung‘.

Der dominikanische Maler und sein Orden haben sicher mit dem Stifter das erzählerische Bildprogramm wie die Cosmas-Damian-Szenen in der Predella gesprächsweise didaktisch entwickelt. Für die damaligen Gläubigen bzw. zum Glauben Zubringenden sind der Altar bzw. seine Tafeln vorschein-paradiesische Schaustücke und kein über die bloße Novität hinausgehendes Programm über Glaubensfragen. Die ganze ‚Sacra Conversazione‘ ist ein gemeinschaftliches stilles Gebet oder Anbetung. Vasari, der etwas verwunderlich Fra Angelico sehr schätzt, erwähnt weder die konservativen Elemente des Malers noch den heute so herausgehobenen Trompe l’oeil -Effekt, ein Kunstgriff, der bei Botticelli (Abb. 29) an Bedeutung sehr verloren hat und immer noch auf die retabellose Zeit zurückweist.



Fig. 3: Sandro Botticelli: Primavera, 1480-1482. Florenz, Uffizien (Foto: Wikimedia bearbeitet)

Kapitel II

Zu Beginn macht auch der Autor klar, dass der „selbstreflexive(n) Dimension ... und der Kultur des Sprechens über die Künste ... im sakralen Kontext“ von Fra Angelicos Gemälde „jedoch Grenzen gesetzt (wären) (S. 87), die bei Botticellis wohl auch nicht nur profaner, sondern synthetischer ‚Primavera‘ (Fig. 3) in ihrer schwierigen auch vom Autor nicht überwundenen Hermetik lägen, da damit eigentlich das dem Bild innewohnende Gesprächsprogramm bis auf das Wie relativ schnell beendet wäre. Ein kleiner Versuch der Rätsellösung findet sich in: der Rez., Kunsthistorische Studien V, 2022, S. 557-565 (Zu Frühling ‚Primavera‘ eröffnet sich der Lust-Garten der ‚Venus pudica‘ oder ‚Juno‘ [= Semiramide Appiani]); vgl. auch hier S. 118: „Herbsthore als Vorbild für die Flora ... Frühlingsgöttin ... Venus pudica“. Als historisch-objektives Argument führt Brassat die anfängliche (?) Anbringung des Gemäldes über einem Bettsofa in der Anticamera des vermeintlichen Auftraggebers Pier Francesco de' Medici im Erdgeschoss ganz hinten an, die „offenbar in Anlehnung an höfische Gepflogenheiten vor allem die Funktion eines Ortes der Geselligkeit“ gehabt hätte. Wenn sich nicht immer wieder neue, wechselnde Gäste dort eingefunden haben, dürfte sich das Gespräch (Gesprächsprogramm: „Gegenstand fröhlicher Sinnübertragungen“, Luhmann: „Programm für zahllose Kommunikationen über das Kunstwerk“) über dieses in gewisser Weise eher intime Gemälde doch wohl bald (frustriert?) erschöpft haben.

Bei einem angeblich dazugehörigen anderen Gemälde Botticellis mit einer auffälligen, nur teilbehauen wirkenden rohen Fels-Stein-Architektur hinter einem wilden Kentaur und eine als ‚Pallas‘ und zuvor als ‚Camilla‘ (ehrbares Mädchen, Brautjungfer, Ehrbarkeit) angesehene weibliche Personifikation erfahren wir ebensowenig Neues wie bei der von Botticelli für den Privatgebrauch (als Bravourstück und Geschenk) gemalten ‚Verleumdung des Apelles‘ durch einen Malerkollegen nach einer Bildbeschreibung Lukians abgesehen von der bei der hinzuerfundenen Architektur erforderlichen Kunstkennerchaft.

Kapitel III

Schon der Besitzer von einigen Frühwerken Raffaels wird als „potentieller Lizenzator“ zahlreicher Kunstgespräche angesehen, was der Autor auch gleich selbst demonstriert. Gegenüber Botticelli sei die Selbstreflexion (durch Vagheit, Unvollständigkeit, Mehrdeutigkeit) v.a. aber durch die Ironie in Zitaten gewachsen. Für die zunehmende Komplexität lässt er Luhmann Begriffe wie „Penetration, Interpretation [?] und Emergenz“ (S. 133, Anm. 36) drechseln. Anders als der Verfasser kann der

Rezensent die Michelangelo-Zitate nicht ironisch-parodistisch empfinden, allenfalls selbst-ironisch, da Raffael figürlich nach 1505 ohne Michelangelo nicht zu denken ist, und ihn im ‚Borgo-Brand‘



Fig. 4: Raffael: Der Brand in Borgo, 1514. Rom, Vaticanspalast, Stanza dell'Incendio (Foto: Wikimedia bearbeitet)

(Fig. 4) oder der ‚**Transfiguration**‘ (Fig. 5) nach Vasari auch nicht besiegt hat durch die Synthese von Grazia und Maestà bzw. Terribilità. Die bekannten antiken literarischen Vorbilder wirkten in diesem frühmittelalterlichen römischen ‚Borgo-Brand‘ nach, nur sollte man nicht zu sehr eine Antithese von Troja und Rom aufbauen, da die Szene eine Einheit bildet und die antike Komposit-Kapitell-Säulen-Reihe mit der Ionischen auf der rechten Seite zusammengehört.

Auch bei der von Vasari als göttliches Meisterwerk angesprochenen ‚Transfiguration‘ sieht der Autor eine diesmal horizontale Dichotomie und die obere, etwas entfernte visionäre Himmelfahrtsszene malerischer und „con grande amore“ (Grazie) wieder als Triumph über die Maestà Michelangelos trotz monumentalisierender Plastizität in der Vordergrunds-Heilungs-Szene durch den Glauben an Christus, wo angeblich mehr auch die Schüler mitgewirkt haben sollen. Dass die Rötelseichnung (Abb. 72) als Entwurf für das Konkurrenzbild Sebastiano Piombos von der

Hand Michelangelos stammen soll, kann der Rezensent wegen der unkörperlichen Auffassung nicht nachvollziehen.



Fig. 5: Raffael: Transfiguration, 1519/20. Rom, Vatikanische Museen (Foto: Wikimedia bearbeitet)

Kapitel IV

Dieses reicht von den hermetischen, enigmatischen, mehrdeutigen Bildern Giorgiones oder Giovanni Bellinis bis zur manieristischen Malerei Ende des 16. Jahrhunderts.

Bei dem um 1520 datierten, altersgleichen Freundschafts-Selbst-Bildnis ‚**Raffael mit seinem Schüler Giulio Romano**‘ (oder früher: sein Fechtmeister) (Fig. 6) fragt sich der Rezensent, warum

Letzterer als erst 19- bis 21jähriger fast die aktive Führungsposition durch Handauflage schon einnimmt, eigenartig visionär zur Seite (zu einem unbekanntem dritten Mann?) aber kaum bis ganz nach hinten oder herüber zu Raffael blickt und nur wenig Ähnlichkeit im Vergleich mit einem



Fig. 6: Raffael: Selbstbildnis mit einem Freund, um 1518-1520. Paris, Musée du Louvre (Foto: Wikimedia bearbeitet)

nachgestochenen Selbstbildnis Giulio Romanos besitzt.

Auf alle Fälle kann man den Bildern dieser Zeit mehr Reichtum an individuellem Geist und Diskussionsstoff nachsagen wie angeblich auch bei den beiden ‚Ruhenden Nymphen am Ufer‘ von Palma Il Vecchio, die vom Autor als ‚Jupiter und Kallisto‘ gedeutet werden nicht zuletzt wegen des abgekehrt schwimmenden Erpels als Hinweis auf den sinnigerweise in Gestalt seiner Gemahlin Juno auftretenden himmlischen Schwerenöter, während die ‚Bejupiterte‘ etwas verstoßen zum Betrachter blicken soll. Aber wenn es doch nur zwei etwas lesbisch wirkende Nymphen sind im Vergleich mit dem weniger Rätsel aufgebenden ‚Kille-Kille‘ des von seinem Adler begleiteten jungemorpheten Göttervater bei Peter Paul Rubens?

Als Bilderrätsel, Rhetorik, Metapher, Metonym, Allusion, Antanaklase, Annominationen kategorisiert folgen die unterhaltsamen Fantasieköpfe des Pfalzgrafen Giuseppe Arcimboldo. Neben

dem Witz scheint auch in dieser Zeit eine verbale und visuelle Erotisierung stattgefunden zu haben wie z.B. bei Parmigianinos kompositionell glücklicherweise unvollendeter – sonst mit ungünstiger Akzentverlagerung – „Madonna mit dem langen Hals“ durch die nach oben verschwundene, ganz glatte und unversehrte ohne Kapitell aber mit ionischen Basen versehene Säule(-nreihe) vgl. den ‚Borgo-Brand. Ihr Inhalt dürfte über Tempel des Alten Bundes oder jungfräuliche Schlankheit hinausreichen (Stabilität, Beständigkeit u.ä.).

Bei der früheren ‚Büssende(n) Maria Magdalena‘ Tizians hat man einfach das härene Gewand der grossen ehemaligen Sünderin nicht genug wachsen lassen. Neben der Schule von Fontainebleau und dem Park der Monster in Bomarzo beenden Francesco Salviati, sein Freund Vasari und der allerdings wenig erfolgreiche Versuch einer Korrektur durch das tridentinische Konzil bzw. die Diskussion über das Kunsturteil dieses Kapitel, wobei der Vasari-Freund Vincenzo Borghini die Volksmeinung oder Schwarmintelligenz mit der Expertenmeinung fast gleichzusetzen versucht. Wie Goethe scheint er sonst auch ein ‚Bilde Künstler, rede nicht‘, „da Du im Haus der Philosophen und Rhetoren keine zu grosse Rolle (spielst)“ (S. 208) vertreten zu haben. Bei dem tridentinischen Gabriele Paleotti erfolge, herrsche eher ein Imaginationsunterschied zwischen Betrachter und Künstler, während der nachtridentinische Raffaele Borghini sogar meine, dass „das Reden über Kunst ... auch de(n) Laie(n) [aber nicht den Kenner?] ... (zu) ein(em) unsterbliche(n) Maler werden (könne)“ (S. 210).

Zumindest auch als Reaktion auf die für die kunstbetreffende Gesprächskultur bzw. die „mehrdeutige(n), enigmatische(n) und hermetische(n) Bildprogramme“ hemmenden tridentinischen Vorstellungen solle Annibale Carracci unterlaufend bzw. kompensatorisch zur Karikatur gegriffen haben, Caravaggio den Manierismus realistisch radikalisiert und Domenichino die verschiedenen Rezipientengruppen integrierend zu bedienen versucht haben als Themen für das folgende Kapitel.

Kapitel V

Über die Erfindung der Karikatur als virtuoses geistreiches Spiel zur eigenen Belustigung (auch von jemandem zur/aus Rache) und der anderer gab es anscheinend schon im 17. Jahrhundert einen Streit zwischen Florenz und Bologna. Während der neoraffaelesk klassizistischen späteren Jahre wurde sie von Annibale Carracci als Ausgleich allerdings angeblich nicht mehr so betrieben im Gegensatz zu Domenichinos allerdings hier noch mehr zum eigenen Vergnügen.

Wenn Annbale Carracci Vasari als „Schwätzer“ (S. 217) bezeichnet, dürfte er Interesse nicht sosehr an grossen Kunstdiskussionen oder an Bildern als Gesprächsthema und dafür mehr als visuelles Objekt gehabt haben.

Von den angeblich wenigstens nach Poussin die Malerei zerstörenden Gegenspieler, „Freigeist“ und ‚Tridentinist‘ (?) (S. 226) Caravaggio gibt es keine die Natur übertreibende reduzierende Karikatur, ja nicht einmal eine Zeichnung oder einen sonstigen Entwurf. Erstaunlich bei einem so bewusst komponierenden und die Natur studierenden Künstler.

Bei dem oft „parodistischen und blasphemischen“ auch „kaschierten“ (S. 232) zumeist antiken Zitaten (Beobachtung zweiter Ordnung) ist eher Vorsicht zu walten, da es sich um ähnliche übliche akademische Stellungen handeln kann, vgl. z.B. Abb. 125/126 u. 135/136. Das „Selbstbildnis als kranker Bacchus“ für irgendwelche römischen Homosexuellenkreise würde der Rezensent nicht als „unbeholfen“ bezeichnen, allenfalls der schräge, ansteigende Tisch oder Ablage im Vordergrund.

Zur „Bivalenz“ (S. 241) bei dem in einer Akademiepose paradox oszillierend auf einem Block sitzenden, lachenden jugendlichen Johannes den Täufer mit einem umhalsten Bock statt Lamm könnte man statt an einen antiken Hirten auch an den biblischen Isaak und seinen Opferersatz denken. In Anm. 118, S. 242/43 wird die allein systemtheoretisch und nicht ästhetisch verstandene „Paradoxie“ (Luhmann) wenigstens partiell kritisiert.



Fig. 7a: Caravaggio: Die Wahrsagerin, um 1595. Detail. Paris, Louvre (Foto: Wikimedia bearbeitet)



Fig. 7b: Caravaggio: Die Wahrsagerin, um 1595-98, Detail. Rom, Pinacoteca Capitolina (Foto: Wikimedia bearbeitet)

Der Ringraub in beiden Versionen der ‚**Wahrsagerin**‘ (Fig. 7a u. b) von Caravaggio ist nur ein etwas verdeckter Helferschlüssel zum weiteren Verständnis, da bei einer wahrsagenden Zigeunerin schon immer – also ‚unparadox‘ (‚epidox‘?) – der Betrug (vgl. Leonardo: betrügerische Chiromantik) mitschwingt. Übrigens ist dieser defacto bei einem einigermassen passenden Fingerring durch ein einfaches Abstreifen gar nicht so leicht möglich. Ob es unbemerkt bei beiden Varianten gelingt, ist gar nicht gesagt bzw. gezeigt. Im schwächeren späteren römischen Bild scheint der junge Adlige weniger naiv zu sein, sodass er auch gleich sein Schwert zumal gegenüber

einer weiblichen Person ziehen, zücken muss, um etwas das Gesprächsprogramm des Bildes weiter oder auszuführen. In diesen beiden Genre-Bildern sind wohl keine weiteren Geheimnisse oder Rätsel versteckt, zumal es ja auch keine ‚Wimmelbilder‘ sind.

Der von der klassischen (platonischen) Ästhetik angehauchte Kenner Brassat fühlt sich von der plebejischen Kunstfeindlichkeit Caravaggios „ausgespielt“, „brüskiert“ durch Schönheit vs. Betrug als Lesart (Kunstwahrnehmung vs. Alltagswahrnehmung) dazu bestärkt durch Luhmanns Theorien. Zum Schluss muss der Autor aber feststellen, dass „sich das Gemälde als Kommunikationsprogramm im Grunde nicht für den wiederholten Gebrauch eigne(t)“ (S. 256). Gilt das nicht für alle Gemälde, deren „Klux“ oder „Clou“ man kennt, wenn nicht der verlängernde und erneuernde, wiederholte produktionsästhetisch intendierte Genuss (vgl. das wiederholte Hören in der Musik) hinzutritt. Nach den starken Effekten auf das affektierte Publikum (Kenner) und für den Kunstmarkt des „Revolutionärs ... und ... Außenseiters der Kunstgeschichte“ (S. 272), dem mit Richard Wagner in der Musik etwas vergleichbar fast alle Maler nach 1600 irgendwie folgten oder den fast keiner umgehen konnte, beenden Domenichino und seine bekannte ‚Jagd der Diana‘ das Kapitel. Dem Autor fiel dazu ein, dass „wie alle Kunst ihrer Zeit ... auch die ‚Jagd der Diana‘ [Diana und ihr Gefolge und ihr Treiben bei Wettkämpfen und beim entspannten Baden] geschaffen (worden wäre) um in Sprache übersetzt zu werden“ (und nicht zuerst gesehen, betrachtet und genossen u.ä. zu werden?) ähnlich wie Bellori: „zu schweigen, das Gemälde zu bewundern und es mit ewigem Lobe zu preisen“ (S. 278). Der Autor bringt noch weitere Stimmen zur Andersartigkeit und Überlegenheit des Bildes gegenüber dem Wort, womit eigentlich seine Hauptthese vom „Bild als Gesprächsprogramm“ konterkariert bzw. sekundär dargestellt wird. Der Gefahr des abgehobenen Geschwafels, Geschwätzes und Geschreibes über ‚Kunst‘ wird sich wohl jeder heutige Kunstwissenschaftler bewusst sein.

Kapitel VI

Der Autor wendet sich hier nach Norden und beginnt mit dem im höfisch-katholischen, antiikonoklastischen Flandern auftauchenden Galeriebild, das den variablen Umgang mit Bildern und ihren „Gesprächsprogrammen“ ‚beschreibt‘ (S. Alpers) oder besser visualisierend erahnen lässt, es fehle allerdings der „ausgelassene Umgang(e)“ (S 288) („Gemählspiele“ vgl. Georg Philipp Harsdörffer) als wohl nicht darstellungswürdig. Ansonsten ist das Galeriebild ein starkes Indiz für die Grundthese des Autors.

Im Zentrum des Kapitels steht der Norden und Süden vereinende Peter Paul Rubens neben einem „gut und gerne zweimal hundert Jahre“ als Gesprächsstoff sich eignenden, unserer Meinung nach eher mässigen Gemälde eines massigen, kaum lachenden und zu dem wie eine Witwe trauernden, aber nicht weinenden Heraklit schauenden Demokrit („zwei Wanste im Freien“) dargestellt sind.



Fig. 8: Peter Paul Rubens: Der trunkene Silen, um 1615 u. um 1625. München, Alte Pinakothek (Foto: Wikimedia bearbeitet)

Zu der angeblich impliziten Selbstdarstellung von Rubens als bzw. in seinem ‚**Trunkenen Silen**‘ (Fig. 8), einem Bild, das Rubens überarbeitend 1625 erweiterte und in seinem Atelier behielt, wo es auch Van Dyck etwa gleichzeitig variierend kopieren konnte, gibt es leider wie so oft keine zeitgenössischen Äusserungen, sodass wilde Spekulationen (als Zeichen eines intendierten?)

Gesprächsprogrammes) v.a. heute angestellt werden: ein weinliebender, betrunkenener, aber stark übergewichtiger Silen und gleichzeitig weiser Sokrates mit alkibiadeshaft schöner Seele als allenfalls ironisches Krypto- oder Identifikationsporträt ohne irgendeine äussere Ähnlichkeit mit dem attraktiven, ca. 48jährigen hofmännischen Rubens (S. Alpers) macht eigentlich höchstens Sinn, weil die bald darauf (1626) an der Pest verstorbene erste Gemahlin Isabella Brant und



Fig. 9: Tizian: Die Schindung des Marsyas (Allegorie der Bartolomäusnacht), um 1572-76. Kremsier/CZ, Erzbischöfliches Schloss (Foto: Wikimedia bearbeitet)

vielleicht der 1618 geborene Sohn Nicolaas inmitten des Silen-Gefolges von Faun und Mensch erscheinen. Mit dem einfachen, gesunden Menschenverstand sieht man das Bild als humorig-witziges, vielleicht auch unterschwellig etwas warnendes Porträt des Weines (ohne Bacchus) und seiner Wirkungen mit Gelegenheit das Fleischliche kunstvoll und zum Spass zu demonstrieren; für etwas feucht-fröhliche Gelage, Anlässe, eine Bacchanal-Variante des prallen natürlichen Lebens. Brassat hält dieses Bild für ein Rätsel ohne Lösung, das Beispiel einer selbstreflexiven Malerei (eindeutig das Wie, mehrdeutig das Was) ... verschlüsseltes Bekenntnis „und doch ein konsequent offenes Kunstwerk“ (S. 319).

Eine andere Möglichkeit das Dionysische der dem Trunke oft ergebenden Künstler (nicht aber Rubens selber), sogar noch mit dem Apollinischen zu konfrontieren sei das Bildthema: ‚**Die Schindung des Marsyas**‘ (Fig. 9) von Tizian nach 1572, dessen „Gesprächsprogramm“ der Rezensent seit 2016 auf eine ‚Polit-Satire oder Allegorie der Bartolomäusnacht‘ hoffentlich endgültig einschränken oder ‚abwürgen‘ konnte. Die Beschreibung ‚Subscriptio‘ zu einer Goltzius-Variation mit einer ‚Schindung des Marsyas‘, dass die wahre Kunst bescheiden (sei) und schweigsam und den Plappermäulern und geschwollenen Ausdrucksweisen die schallenden Hörner (nehme)“ (S. 313), ist oder wäre auch bei jeglicher Kunstrezeption und -Interpretation zu bedenken. Jakob Jordaens’ ‚Der Satyr beim Bauern‘ (menschliche Doppelzüngigkeit) lässt der Autor vom Thema her in einem Essensaal hängen und die Gäste darüber disputieren. Die in natürlicher Grösse ins Bett steigende, zurück zum Betrachter blickende ‚Frau des Kandaules‘ ebenfalls von Jordaens wie einige Darstellungen einer ‚Susanna mit den beiden Alten‘ hängen eher in Privatgemächern (als seitenverkehrte Variation in einem Galeriebild vor dem sich sogar Götter wie Apollo, Merkur und Eros unterhalten bzw. zeichnen, kopieren: ‚Göttergespräche über göttliche Kunst/Malerei‘?) zur stillen, solipsistischen Betrachtung mit nach Luhmann einer „Wendung ins Imaginäre“.

Kapitel VII

Nach den spanisch-katholischen Niederlanden kommen in diesem Kapitel das bürgerliche, weitgehend calvinistische Holland und das katholische, zentralistisch-absolutistische Frankreich des 17. Jahrhunderts in den Blick.

Nach den Worten Theodor W. Adornos über die Rätselhaftigkeit und den Vexierbildcharakter des Kunstwerks mit impliziter potentieller Lösung, aber „prästabiliertes Niederlage des Betrachters“ (S. 349, Anm. 27), kommt der Autor mit Gerard ter Borchs Verkaufsszenen (24 Wiederholungen) der zumindest seit Johann Georg Wille sogenannten ‚**Väterlichen Ermahnung**‘ (Fig. 10), die

mittlerweile zur „Galanten-Konversation“ mutiert ist, da „wahrscheinlich ... ein älterer Mann einer unverheirateten jungen Dame von Stand Avancen mach(e)“ (S. 351). Trotz der Attraktivität des Bildes nicht nur wegen der malerischen Virtuosität in der Stoffwiedergabe gibt oder gab es keine zeitgenössischen Erklärungen des Themas (wegen Selbstverständlichkeit?). Intuitiv würde der Rezensent leicht variiert dem Bild den Titel ‚Der standesgemässe Antrag‘ geben, da ein sicher nicht



Fig. 10: Gerard ter Borch: Galante Konversation (Der Antrag), 1654/55. Berlin, Gemäldegalerie
(Foto: Wikimedia bearbeitet)

viel älterer Offizier bei einer jungen, ebenfalls vornehmen und wahrscheinlich vermögenden, noch unbescholtenen (?) Dame um die Verbindung in gewohnter eher puritanischer Boudoir-Umgebung (Ehe-Bett) mit einfachem Parkett anhält, wobei die Kupplerin (die junge verwitwete Mutter,

Stiefmutter?) zufrieden auf den möglichen Erfolg hin schon ein bisschen ins Glas schaut. In einer Variation des Petit Palais, Paris reicht der dort bürgerliche ‚Freier‘ ihr das Glas, wobei die Auserkorene keine besonders glückliche Miene macht. Zwischen (den mahnenden?) Daumen und Zeigefinger (Fig. 11a u. b) unseres ‚Ehe-Anhalters‘ – ob ‚unter Druck‘ (einer Schwangerschaft) lässt sich von der Rückansicht der stehenden Dame nicht entscheiden – könnte man sich vielleicht einst so etwas wie einen (Verlobungs-)Ring haltend vorstellen – wie bei Caravaggio wäre das dann der ‚clou‘. Nach John Bylwer, *Chirologia ...* London 1644, Taf. S. 95/96 wären auch Redebeginn („Quibusdem orditur“) oder Zustimmung („Approbabit“) zu vermuten; vgl. auch vom Terborch-Schüler Caspar Netscher, ‚Das Medaillon‘ (Fig. 11c), um 1670, Budapest, Magyar Szépművészeti Múzeum. Die erloschene, leicht schiefe Nacht-Kerze auf dem stereotypen Toilettentisch könnte für eine erloschene Liebe, also wohl keine Liebesheirat stehen; der wie ein Gebetbuch aufgestellte



Fig. 11a: Gerard ter Borch: Galante Konversation (Der Antrag), 1654/55, Ausschnitt. Berlin, Gemäldegalerie (Foto: Wikimedia bearbeitet)

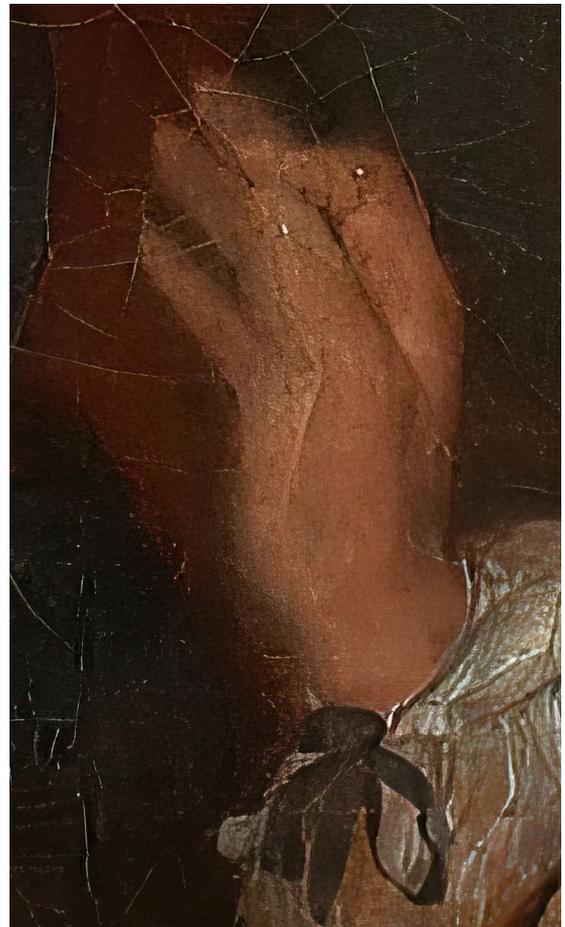


Fig. 11b: Gerard ter Borch: Galante Konversation (Der Antrag), 1654/55, Ausschnitt. Amsterdam, Rijksmuseum (Foto: Wikimedia bearbeitet)

Spiegel dient neben der Eitelkeit wohl auch als Zeichen der Tugend und der Klugheit bei der Entscheidung. Bei der Amsterdamer Version macht der begleitende graustruppige Hund den Ein-



Fig. 11c: Caspar Netscher, Das Medaillon, um 1670. Öl/Lwd. 62 x 68 cm. Budapest, Magyar Szépművészeti Múzeum.
(Foto: Wikipedia bearbeitet)

druck eines treuen, nicht eines sexuell scharfen Begleiters (Herr und Hund; wie der Hund, so der Herr?) und trotzdem haben solche Boudoirszenen immer etwas ein ‚G’schmäcke‘. Es liesse sich sicher fast unendlich weiteres physiognomisch noch hinein- oder herausinterpretieren.

Neben einigen weiteren humorig, ironisch wie moralisch, oft an Volksweisheit orientierten Beispielen von Genre-Stücken schliessen sich die die Kunstwissenschaft zur „Selbstreflexivität“ verführenden Augenbetrügereien an, die neben ‚Offensichtlichem‘ ihre Betrachter rätseln und diskutieren lassen.



Fig. 12: Jan van Wijkersloot (zugeschr.): Selbstbildnis, 1669. Leipzig, Museum der bildenden Künste (Foto: Wikimedia bearbeitet)

Da weder vom Künstler, einem möglichen ‚Insinuator‘ oder einer anderen zeitgenössischen Stimme zu dem aus einer um 1800 angelegten Privatsammlung stammenden, jetzt in Leipzig befindlichen

und inschriftlich 1669 annuierten angeblichen ‚**Selbstbildnis des Jan van Wijckersloot**‘ (Fig. 12-14) etwas bekannt ist, sind wir auf die Äusserungen des Autors, der anscheinend die jüngste Literatur wie die unzugängliche Magisterarbeit von Xenia Kusnezow, Bamberg 2018 verarbeitete, und unseren eigenen kritischen Blick angewiesen. Theoretisierende, kategorisierende Untersuchungen wie zum ‚Selbstbewussten Bild‘ von V. I. Stoichita oder zu Kunstsystemen von N. Luhmann bringen – wie sich wieder zeigt – in unserem konkreten Fall einer Rekonstruktion eines historischen Bild- und möglichen Gesprächsprogramms leider so gut wie nichts.

Der angeblich sich selbst Darstellende – überhaupt nicht künstlermässig gekleidet in seinem schwarzen vornehmen Samtrock mit Allongeperücke und gemustertem Halstuch à la mode – sitzt in einem wenig definierten (Atelier-?) Raum an einer (steinernen, profilierten) Ablage oder Konsole, wobei er in der einen rechten Hand eine brennende Kerze wie einen Stift oder Pinsel bzw. in der Anderen einen Trommelschlegel wie einen Miniaturalstock aber verkehrt herum hält. Die etwas kindisch anmutende kleine Werbetrommel dürfte damit also der darauf dargestellte Klein- und Genremaler marktschreierisch für sich selbst gerührt haben. Nach den verschiedenen dargestellten und mit Bedeutung aufgeladenen Gegenständen schliesst der vorgebildete Autor sicher nicht ganz überraschend und für diese Zeit üblich auf ‚Vanitas‘ (z.B. das abgefallene, klebende Rosenblütenblatt u.a.) oder die ‚Fünf Sinne‘ (Sehen = Auge, Hören = Trommel, Riechen = Rosenduft, Rauch, stinkender Schafskopf?; Schmecken = Mund?, Fühlen = die scheinbaren ‚betenden Hände‘?, die Plastiken?) und den Paragone unter den bildenden Künsten (Zeichnung, Architektur-Zeichnung, Malerei, Plastik). Die weibliche Personifikation auf der im Buch leider zu klein abgebildeten, ostentativ vorgelegten Zeichnung wurde vom Autor in herkömmlicher ikonographisch-ikonologischer Manier nach Cesare Ripa als ‚Ira‘ (brennende Fackel), ‚Sorte‘ oder Missgeschick mit Selbsttötungsfolge (Seil), Betrug (Januskopf, Skorpion) mithin etwas mehrdeutig bestimmt (S. 357) als Warnung vor Betrug und Täuschung und somit negativ bewertet. Eine durch ein papiere-flatterndes, plastisch eigentlich nur mit Metallblech umsetzbares Gewand noch bewegtere, vielleicht nur gemalte (da nur mit Sockel auf der Konsole stehend zu denken) unterlebensgrosse gips- oder silber-blei-ähnliche Figur – männliches Aktmodell (aber kein écorché) in einer klassischen Fechterhaltung – steht angeblich für falsche, übertriebene „Leidenschaft“ besonders im Vergleich mit einer antik-klassischen, etwas unterlebensgross kontrapostisch ruhig stehenden weiblichen Rückenfigur einer Venus Medici gegenüber auf der linken Seite, die wohl in malerischer Mimesis eine gebrannte rötliche Tonfigur wiedergeben und eine positive Konnotation besitzen soll.

Zu der die Malerei vertretenden gerahmten Trommelhaut-Oberfläche mit einem die Nase sich zuhaltenden, wie ein Pierrot oder Kasper gekleideten Maler eines abgetrennten Schafkopfes mit



Fig. 13: Jan van Wijkersloot (zugeschr.): Selbstbildnis, 1669, Detail. Leipzig, Museum der bildenden Künste
(Foto: Wikimedia bearbeitet)

Narrenkappe und Messer im Maul fallen dem Autor natürlich gleich Leonardos und Caravaggios Sezierungen und Niklas Luhmanns Naiv-Raster (,Beobachtung zweiter Ordnung‘ und gar dritter?)



Fig. 14: Jan van Wijckersloot (zugeschr.): Selbstbildnis, 1669, Detail. Leipzig, Museum der bildenden Künste
(Foto: Wikimedia bearbeitet)

ein: der geruchsvortäuschend stinkende närrische „Schafskopf als allegorisches Spiegelbild des selbst närrischen Malers“. Aber was, wenn dieser Maler im seitlichen Blick ausser zum Betrachter mehr auf den ins Bild ziehenden beissenden, ihm in die Nase stechenden Rauch eines auf der Ablage liegenden ‚Glimmstengels‘ reagiert, oder statt einer „scharfzüngigen“ (S. 357) sinnlosen

Blöckerei eher die sich selbst ans Messer liefernde Dummheit gemeint sein sollte? Welche Logik herrscht übrigens, wenn das Bild auf der geneigten Staffelei weitgehend senkrecht steht? Die Selbsttäuschung auch in Geruchshinsicht wird als ironisch-übertreibende Leistung dieser synästhetisierenden Illusionsmalerei hingestellt? Trotz des grossen, hohen Stils im Hintergrund brilliert unser Maler ebenfalls – wie der Autor richtig erkennt – im kleinen, niederen Stil von Genre, Stilleben, neben dem Mittleren des Porträts. Kompositorisch besteht zwischen links und rechts zweifelsohne eine gewisse Dichotomie mit dem vereinenden Kopf. Ob allerdings antithetisch auch in wertender, moralischer Hinsicht und mit dem vom Autor wiederholt im Buch verwendeten Ausdruck „in bono“ bzw. „in malo“, ist doch sehr die Frage. Das eigenartige Kerzen-, Nasenbrillen- und Schwebefolie-Stilleben-Ensemble mit einem wie die bekannten, den Wein aromatisierenden Zitronen-Schalen oder wie eine Aeskulap-Schlange sich windenden grünlichen, einer pergamentartigen oder verschrumpelten Tierhaut ähnlichen wunderlichen Streifen – für alle darauf erkennbar in Grisaille-Manier ein wenig strahlendes Auge, Zähne zeigender Mund, angeblich „betende Hände“ (vexierbildhaft ist sicher etwas weiblich Unver-Scham-tes zu sehen!) – lässt unser Autor weitgehend ungedeutet. So sieht er in dem sich windenden, schlängenähnlichen Gebilde [ähnlich der Schlange der Verführung, Versuchung, des Bösen?] vexierbildhaft nur einen Vogel- oder Reptilienkopf ohne inhaltliche oder bedeutungsmässige Weiterungen. Der Vordergrund stehe für die Gegenwart, Moderne, der Hintergrund für die Vergangenheit. Die geistreiche, vergnügliche Selbstreflexion (angebliches Spiegelbild) der zeitgenössischen Malerei mache aber die „Dignität“ der klassischen Antike wieder wett.

In unserer etwas abweichenden Wahrnehmung und möglichst einfachen er-klärenden Darstellung wird auf dem rechten Vordergrund eine nur betrügerisch-täuschende und für sich die Werbetrommel rührende, sich selbst ‚beweihräuchernde‘ (?) oder ‚eingeräucherte‘, oft nährisch-allegoristische Malerei (Stilleben u.a.) imitativ-ironisch-kritisch gesehen. Auf der anderen Seite bzw. in der anderen (künstlerischen) Hand befindet sich die weisse, ohne Rauch brennende Kerze des eigentlich wahren glühenden Künstler-Eifers oder Glauben an die Kunst, wobei dieser mit falscher Brille (Zwicker) oder Focus allerdings etwas ‚blind‘ werden kann. Das textlos erläuternde Bilderrätselband deutet mit dem Einauge möglicherweise auf den Künstlerneid, beim Mund auf eine üble Nachrede, Verleumdung und bei der Vulva auf den Hang zum weiblichen Geschlecht oder die künstlerische Unmoral, Zügellosigkeit auf weitere Gefährdungen für den Künstler. Wahre Kunst und der wahre Künstler haben das fleissige vorbildhafte Studium v.a. der Antike, der Anatomie und der Gewandes zum Hintergrund bzw. zur Seite. Die Bedeutung dieser Ausbildung zeigt sich auch in der Grösse des Dargestellten. Das Bild vermittelt ein etwas vanitasartiges (Eigen-)Lob der anständig-soliden-seriösen Porträtmalerei und seines arrivierten Urhebers. Dem ermittelten

ernsthaften, offiziösen-didaktischen Charakter nach lässt sich auch kaum ein ironisches, süffisantes Lächeln des Dargestellten ablesen oder abgewinnen.

Das Umfeld von Wolfgang Brassat nimmt nun an, dass das Selbstbildnis von dem zeitweiligen Vorsteher und Katholiken Wijckersloot (1625/30 Utrecht – 1687 Amsterdam) der Utrechter Malergilde zur Erinnerung gestiftet wurde als ein Plädoyer überlegter „allegorischer Bildsprache“ gegen die irr-widersinnige (aber ebenfalls allegorische?) Malerei auf der ebenfalls tierischen Trommelhaut. Trotz einer physiognomischen Ähnlichkeit mit Gerard ter Borch, dem Maler unserer einstigen ‚Väterlichen Ermahnung‘, muss die frühere Identifizierung des Dargestellten mit ihm von der rekonstruierten Programmatik her endgültig wohl endgültig fallengelassen werden. Von dem anscheinend erst 1664/65 nach Rom gereisten, 1682 verheirateten und 1684 nach Amsterdam verzogenen und dort 1687 ohne Kinder verstorbenen Wijckersloot gibt es nur wenige Porträts ähnlicher Qualität, eine politische Allegorie, kaum Sakrilmalerei und keine gesicherte Stilleben- bzw. Genremalerei. Hinter der vermuteten Identität mit einem 1640/42 in der Utrechter Bildhauergilde eingeschriebenen Johann Wijckerslot (Verwandter, Onkel?) steht ein grosses Fragezeichen.

Ein von Brassat augenscheinlich nicht falsch ge- sondern übersehenes Detail ist eine einzige Glockenblume als Symbol des Einklangs, der Einigkeit und Dankbarkeit. Dieses Motto könnte man sich gut in und für eine Malergilde vorstellen. Die teilweise verblühten und vertrockneten Rosen eines Rosenzweiges mit seinen Dornen und Knospen könnten den dornenreichen und nicht immer erfolgreichen und vergänglichen Weg zur Schönheit in Kunst und Natur zeigen, das Räucherwerk vielleicht den ausräuchernden, reinigenden Dienst an der Kunst. Dieses Gemälde – eigentlich ein Bildnis mit ‚beschreibendem‘ und erklärendem Beiwerk – ist sichtbar mit sehr viel Verstand – hier würde sogar das Begriffspaar ‚selbstbewusste, selbstreflexive Malerei‘ einmal ganz gut passen – aber nicht in der Absicht des ewigen, unlösbaren Rätsels gemalt, da sicher ein engerer und angesprochener Kreis der Zeitgenossen es richtig verstanden und gedeutet haben dürfte. Das hier nochmals wieder aufgenommene ‚Gespräch‘ über ein Bild und sein Programm kann natürlich ohne den richtigen mittlerweile verlorenen Schlüssel nicht zu ‚endgültigen‘ Eindeutigkeiten führen. Gegenüber dem ‚Quodlibet‘ machen unsere Bemerkungen noch einmal klar, dass es sich hier um keine (selbstreferentielle?) Spielerei handelt. Das bei näherer Betrachtung provokante Gemälde ist wohl als fast akademisches Lehrstück für grosse, wahre, schöne, gute, seriöse Kunst und Kritik an der modischen Augenbetrüger-Stillebenmalerei, den „oog bedriegertjes“, und einer närrischen Allegoristerei ausgedrückt mit den gleichen Mitteln oder Waffen zu verstehen. Jeder Interpret von Historischem sollte sich der Gefahr von modernen Projektionen schon in der Begrifflichkeit voll bewusst sein. Man sieht nur, was man weiss. Was nicht sein darf, das sieht man nicht.

In dem folgenden Abschnitt zeigt der Autor, dass in Frankreich durch die „staatspädagogischen Zwecke“ (Staatskunst) und im Sinne von französischer, cartesischer ‚logique und clarté‘ nach Menestrier „ein Bilderrätsel nur ein bekanntes Sujet und nur eine Lösung haben“ sollte. Der geschilderte Aufenthalt Berninis in Paris bringt noch die bekannten Debatten um italienische und französische Auffassungen um die Louvre-Entwürfe und die Porträtbüste Ludwigs XIV, also in dem vom Buch ausgeklammerten Bereich von Architektur und Plastik. Es ist sicher richtig, dass eine öffentliche, manufaktuelle, kunstgewerbliche Staatskunst entweder die Diskussionen verhindert, unterdrückt oder thematisch wenig herzugeben vermag.

Kapitel VIII

Im letzten Kapitel, dem 18. Jahrhundert, sieht der Autor Höhepunkt und Ausklang (= Ende?) der Konversation speziell über Kunst, wo bekanntermassen neben den privaten Salons die explosionsartige Zunahme von Presse, Ausstellungen, Vervielfältigungstechniken u.ä. eine immer grössere Öffentlichkeit und damit Breite des Kunstdiskurses zur Folge hatten. Beispielhaft würde G. B. Tiepolos ‚**Tod des Hyazinth**‘ (Fig. 15) um 1752/53 für „das Spielerische und die Ironie ... und die Travestie“ (S. 397) stehen. Neuerdings versucht man den grossen Maler und Erfinder von Capricci und Scherzi auch noch mit der Aufklärung in Verbindung zu bringen.

Eine zeitgenössische Erklärung und Ausführung des „Gesprächsprogramms“ dieses Gemäldes wurde uns – eigentlich auch ein Gegenargument – wenig überraschend nicht überliefert, sodass wir wieder auf die schriftlichen Äusserungen der einzelnen Kunsthistoriker seit 1910 verwiesen sind. Wolfgang Brassat etwas erweiternd lässt sich sagen, dass das Gemälde von dem bekannten hochgebildeten, trotz späterer Ehe homosexuellen gefürsteten Reichsgrafen, bedeutenden Militär, Hazadeur, Sportler und Kunstliebhaber Friedrich Wilhelm Ernst zu Schaumburg-Lippe (1724-1777) wohl 1750 bei einem Venedig-Aufenthalt unter noch offenem Thema vorbestellt und mit 200 Zechinen angezahlt worden sein dürfte. Erst nach dem 1751 erfolgten Tod ohne bekannte Ursache seines damaligen Liebhabers dürfte die Wahl auf das jetzige Thema mit dem tragischen bzw. herbeigeführten Ende einer berühmten antik-mythologischen homoerotischen Paarbeziehung gefallen sein. Der Autor diskutiert die mögliche literarische Vorlage, wobei Ovid statt mit seinem eigentlich plausibleren, von Zephyr abgelenkten Diskuswurf erst in einer bekannten freien italienischen Übertragung (Giovanni Andrea Dell' Anguillara seit 1561 viele Auflagen) mit einem



Fig. 15: Giovanni Battista Tiepolo: Der Tod des Hyazinth, 1752/53. Madrid, Museo Thyssen-Bornesmisza
(Foto: Wikimedia bearbeitet)

breit geschilderten Ballspiel und dem tödlichen Ball-Treffer ohne Zephyr zur Verwendung gekommen scheint. Der Autor weist aber auf eine von der Forschung bisher anscheinend

übersehene Stelle in Philostrats Eikones (I, 24) als mögliche Quelle hin, weil dort weiter von einem[vor Schreck] versteinertem bleichen Apoll aber „noch auf der Schwelle des Diskuswurfkreises“ (S. 399) zu lesen wäre, aber auch der höhnisch lächelnde Zephyr mit seiner geflügelten Schläfe und der zarten Gestalt, was Brassat sogleich auf die Pan- oder Faunstatue und den Paragone von Malerei und Plastik kommen lässt. Wörtlich übersetzt heisst es in der dortigen Beschreibung eines antiken Gemäldes: „ Abgewendet hat sich aber der Apollon noch auf der Wurfmarkierung stehend und er blickt zur Erde [und nicht zu Hyazinth]“ (ἀπέστραπται δὲ ὁ Απόλλων ἔτι ἐφειστηκῶς τῇ βαλβίδι καὶ κατὰ γῆς βλέπει). Im glücklicherweise durch erhaltene Entwürfe gut dokumentierten Bildentwicklungsprozess ging es von Anfang an um die Tennisgeschichte. Dazu wird ganz deutlich, dass sich Tiepolo lange ohne ein fertige Vorstellung im Kopf besonders um den Blick-Kontakt zwischen ‚Täter‘ (Apoll) und ‚Opfer‘ (Hyazinth) über interne Pietà-Bilder und Aktstudien bemüht hat. Ebenfalls folgte Tiepolo für uns nicht den an Bewegungen von Myrons Diskuswerfer anklingenden Worten Philostrats. Warum sollte gerade der jüngere Hyazinth, der noch gar nicht in der Erzählung geworfen zu haben scheint, als liegender Diskuswerfer in Wurfhaltung wie angeblich auch noch der andere Wettkämpfer Apoll in einer letzten Diskuswurf-Ausholbewegung sterben, da er den tödlichen Diskus unter sich begraben hatte? Der Autor nimmt eine spätere Ausarbeitungsphase an. Letztlich scheint sich Tiepolo aber zu dem pathetisch, theatralisch-opernhaften himmelnden Blick des 1751/52 im Kaisersaal gemalten Apoll/Helios auch für den von Anfang an als Ballspieler gedachten Hyazinth entschlossen zu haben. Dass die Diskobólos-These bei einem eindeutig dargestellten Ballspiel auf schwachen plastischen wie spieltechnischen Füßen steht, belegt auch der erwähnte, erst 1781 erfolgte Fund einer solchen Myron-Wiederholung. In der ebenfalls in Entwürfen erst entwickelten angeblich schadensfrohen Panfigur den geflügelten eifersüchtigen Windgott Zephyr zu sehen, ist ebenfalls kein richtiger, sondern projektiver Beweis für eine Verwendung der Ekphrase Philostrats. Hier trägt Zephyr im Totengedenken sogar einen Hyazinthenkranz im Haar. Ausserdem sollte, wenn man eine gemalte Architektur oder Plastik entdeckt, nicht gleich ‚Paragone‘ rufen oder vorlaut „Travestie“ konstatieren und „Intertextualität ... visualisiert“ (S. 400) jubeln.

Ebenso eine grosse Gefahr bei Gesprächsprogramm-Unterstellungen ist die Feststellung des Autors, dass Tiepolo die nachträgliche versuchte Rechtfertigung der Homosexualität vor dem schon 1748 verstorbenen, oppositionellen Vater Schaumburg-Lippe „homophob“ durchkreuzt habe, weil er dem orientalisch gekleideten Vater des Hyazinth, einem spartanischen König, nicht nur eine Trauer, sondern eine moralische Missbilligung der Verbindung seines Sohnes am Gesicht abzulesen vermag. „Rätselhaft“ (S. 400) bleibt dem Autor die an die Capricci bzw. Scherzi gemahnende und

beigefügte Figurengruppe auf der linken Seite, obwohl er doch den Vater Amyklas bzw. die familiäre Entourage verständlicherweise annimmt.

Es gibt einige nicht nur semantisch, sondern v.a. künstlerisch bereichernde, vom Autor nicht erwähnte Einzelheiten mit Fragezeichen. Das Ganze ist eine Theaterszene auf einem Bühnen-Fliesenboden mit aufgeschütteter Wiese. In einer ruinösen kulissenartigen Weinlaube befanden sich wohl die familiären Zuschauer. Aus einem Park mit Trauerzypressen gelangt man auf das Spielfeld, das quer/schräg verlaufende Netz scheint nicht mehr richtig gespannt zu sein (durch den tödlichen Gewaltschlag Apolls?). Die Architekturkulisse rechts mit dem Faun-Atlanten und der Vasenbekrönung scheint eine Schlossanlage anzudeuten. Der leicht bewölkte sommerliche Himmel verrät keinen böigen Wind. Hinter Apoll wirkt der kontrastierende Hintergrund unfertig und ungeklärt. Die farblich annähernd komplementären Farb-Bunt-Akzente bilden die weitschweifigen, nicht wettkampfgerechten Gewänder (Blau-Orange) der Hauptakteure. Ob der prächtige gelöste Gürtel des hingebungsvollen Hyazinth etwas über das erotische Verhältnis sagen soll, überlassen wir jedem Betrachter – das Mentekel der Überinterpretation haben wir ja gerade erlebt.



Fig. 16: Joseph Anton Feuchtmayer: Der Honigschlecker, 1748-1758. Birnau, Wallfahrtskirche
(Foto: Wikimedia bearbeitet)

Dem plastischen ‚**Honigschlecker**‘ (Fig. 16) der Birnau steht nicht (religionskritische) „Ironie“, sondern Witz, harmlose, humorige Spielerei oder Visualisierung des Naschens von der (nicht nur) süßen Beredsamkeit des Zisterzienserheiligen Bernhard von Clairvaux ins Gesicht.

Nach Ansicht des Autors (S. 401) habe es einen oder den frühneuzeitlichen Anspruch an das Kunstwerk (gegeben), in Gesprächskunst [Literatur, Philosophie, Rhetorik?] überführbar zu sein (aber nicht durch Laien) fraglich ob bei solchen sprachlich unnachahmlichen phantastischen, poetischen Werke von Watteau wie ‚Gilles‘ im Vergleich mit den englischen z.T. moralisch-verständlichen „Conversation-Pieces“ von William Hogarth. Illustration des Kunstgesprächs oder der Kunstbetrachtung (stilles Zwiegespräch) des 18. Jahrhunderts sind die Sammlungsbilder von Johann Zoffany in Fortführung der Galeriebilder des 17. Jahrhunderts. Als Vorläufer der heutigen feuilletonistischen Ausstellungskritiken geht das Buch abschliessend auf Diderots kritische Salonberichte ein, die dem Publikum statt der frivolen höfischen Rokokokunst eine neue bürgerlich-moralische Kunst à la Greuze teilweise pseudodialoghaft nicht nur verständlich, sondern schmackhaft machen sollten oder wollten. Diese Gesprächskultur wollte nicht nur die Bilder erklären, deuten, sondern sie bzw. die Künstler direkt beeinflussen. Es ist auch die einzige Stelle im Buch an der Inhalte von Gesprächsprogrammen bzw. realen oder fiktionalen Gesprächen deutlich werden.

Am Ende fragt sich der geforderte Leser, was der Autor mit seinem Buch erreichen wollte, und was er damit erreicht hat. Ein Verdienst ist zweifelsohne den Blick auf die Bild-Rezeption in Abhängigkeit von den kunstgesellschaftlichen Verhältnissen einschliesslich der Geselligkeitskultur gerichtet zu haben. Ebenso interessant sind mögliche Wechselwirkungen zwischen Kunstwerk, Künstler und Publikum via Gesprächsprogramme mit höherem Anspruch an Intellektualität, Rätselhaftigkeit, Witz , Ironie u.ä. Von hieraus ergibt sich auch die Frage und Antwort nach der (Selbst-) Reflexivität wie von selbst. Auch Niklas Luhmanns theoretisch-abstrakter System-über-Bau erweckt allenfalls akademisches, taxonomisches Interesse. Was in diesem Buch kaum angesprochen ist, ist die unmittelbare wie sukzessive visuelle nur unzulänglich zu verbalisierende (Bild-) Wirkung auf den einzelnen Betrachter, sein prä- oder paralogisches Bild-Empfinden und - Gedächtnis. Selbst die Illustrationen der Kunstkommunikation wie in den Galeriebildern des 17. und 18. Jahrhunderts bleiben stumm und müssen erst durch den heutigen Kenner, Fachmann (Kunstwissenschaftler) zum Sprechen gebracht werden. Beim Einzelbild zeigt sich auch hier, dass das vermeintliche anregende, angelegte Gesprächsprogramm (nicht immer identisch mit dem Bildinhalt bzw. der Bildbedeutung) nur mit vielseitigen kulturhistorischen Kenntnissen der Entstehungszeit annähernd bestimmt werden kann. Rätselhaftigkeit, Mehrdeutigkeit als Programm,

Absicht beruht oft auf mangelnder Kenntnis. Zum Inhalt des Gesprächsprogramms und erst recht eines Kunstwerkes sollten also alle produktions- wie rezeptionsästhetische Methoden zur Anwendung kommen.

Die Form der Rezension spielt der gesprächsprogrammatischen These des Buches in die Karten. Sie ist frei nach Luhmann ein ‚Gesprächsprogramm dritter Ordnung‘, wobei es in der ersten Ordnung um das Bild selbst geht. Vor allem macht es Sinn das sinnliche Vergnügen oder Ungenügen anmutungshaft erst einmal wahrzunehmen. Malerei – Bildende Kunst im Ganzen – wenigstens bis ca. 1900 besitzt einen Unterhaltungs- und Lehrwert bis hin zum Gesprächsstoff für den Einzelnen wie für die Masse, primär aber ist sie Seh-Tast-Programm (Hörprogramm in der Musik) für ihren Betrachter.

„Das System Kunst konstituiert sich nicht [nur] in den Werken, sondern in Gesprächen über diese“ (S. 339) könnte der Rezensent in dieser Weise sogar mitunterschreiben. Für das Ziel bei der ‚Insel Kunstwerk‘ anzulanden nützt aber die soziologische Kenntnis der Gesprächsform allein wenig, nur die Inhalte der „Gespräche“ und „Gesprächsprogramme“ via herkömmlicher Ikonographie bzw. Ikonologie u.a. können etwas näher führen und vorher auch die von uns versuchte gründliche stille Betrachtung (vgl. Johannes Grave: Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens 2022, [Kindle-Version] S.238: „Die Kunstgeschichte tut sich nicht ohne Grund mit Theorien schwer. Weder lässt sich die Triftigkeit von theoretischen Ansätzen dadurch belegen, dass sie sich in der Anwendung auf konkrete Beispiele als stimmig erweisen; noch ist damit zu rechnen, dass eine dezidiert theoretische Perspektivierung einzelne Kunstwerke oder Bilder mit ihrer Komplexität und Vielschichtigkeit vollauf zur Geltung zu bringen vermag“. – Getreu nach dem Motto: „Grau, teurer Freund, ist alle Theorie“ folgt so als einzige längere ‚Bildbetrachtung‘ im ganzen Buch von Johannes Grave eine selektive Bildanalyse von C.D. Friedrichs ‚Huttens Grab‘ natürlich in Schwarz/Weiss).

(Stand: 25-09-2022)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de