

DAS BILD ALS GESPRÄCHSPROGRAMM



WOLFGANG BRASSAT

DAS BILD ALS GESPRÄCHSPROGRAMM

SELBSTREFLEXIVE MALEREI UND
IHR KOMMUNIKATIVER GEBRAUCH
IN DER FRÜHEN NEUZEIT

DE GRUYTER

INHALTSVERZEICHNIS

- 7 EINLEITUNG**
- 7 Zu Erkenntnisinteresse und Methode des vorliegenden Buches
- 29 Rückblick im Zorn: Zur Alterität der frühneuzeitlichen Kunstrezeption
- 36 Geselligkeit – Spiel – Kunst
- 59 KAPITEL I**
Fra Angelicos *Pala di San Marco*: Beobachtung zweiter Ordnung und die Anfänge des Individualstils
- 59 Fra Angelicos ›Kompromisstil‹
- 64 Trompe l'œil, interne Dialogizität und Heteroglossia
- 73 Koinzidenz der Gegensätze, Beobachtung zweiter Ordnung, *re-entry* der Form und Selbstentlarvung der Fiktion
- 87 KAPITEL II**
Programme für zahllose Kommunikationen: Die *Primavera* und weitere Werke Botticellis
- 97 »Multi multa ferunt«: Gemalte *poesie* und ihr kommunikativer Gebrauch
- 105 ›Wilde Männer‹. Exkurs zur Geschlechtergeschichte
- 112 Ähnlichkeiten und Differenzen, Paradoxien und Unbestimmtheiten
- 120 Der neue Apelles: Die *Calumnia*
- 127 KAPITEL III**
Pendants und Konkurrenzwerke: Dialogizität und Interpikturalität in Werken Raffaels
- 127 Der *Traum des Scipio*, *Die drei Grazien* und das *Bildnis eines jungen Mannes mit Apfel*
- 135 »Non colossus sed historia«. Zur Konkurrenz von Raffael und Michelangelo
- 139 *Die Sibyllen und Engel* und *Der Triumph der Galatea*
- 147 Raffael spielt mit Motiven Michelangelos und besiegt ihn: *Der Brand im Borgo* und *Die Transfiguration*
- 163 KAPITEL IV**
Die Praxis der geselligen Rezeption und die selbstreflexive, ironische, enigmatische und hermetische Kunst des Cinquecento
- 167 Studioli und ihre Historien
- 170 Bilderrätsel, hermetische Werke und Vexierbilder
- 186 Erotisierung als Amplifikations- und Autonomisierungsstrategie
- 194 Versprachlichungsappelle
- 197 Hermetische Bildprogramme und ihre Deutungshoheit: Die *Galerie Franz'I.* und der *Wald von Bomarzo*
- 203 Giorgio Vasaris Erläuterungen eigener Werke
- 206 Die Kritik der Kirche und der Akademien am künstlerischen Eigensinn und ihre Resonanz in der Kunstliteratur

-
- 213 KAPITEL V**
Annibale – Caravaggio – Domenichino
- 213** Annibales *Schlachterladen*
- 218** Die Karikaturen und Drudel der Carracci
- 226** Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung zweiter Ordnung. Zum Werk Caravaggios
- 234** Wortspiele, Doppelungsstrukturen, Mehrfachcodierungen und Verzicht auf rekursive Sinnabsicherung
- 245** Der verborgene Schlüssel zum Bildverständnis: *Die Wahrsagerin*
- 248** Exkurs: Niederländische Einflüsse: Wimmelbilder, invertierte Historien und der verborgene *clavis interpretandi*
- 254** Unterscheidung von System und Umwelt, Negation und Bekräftigung der Autonomie: *Die Wahrsagerin* und der hinters Licht geführte Kenner
- 256** Schock und Skandalisierung des Publikums
- 261** Exkurs: Zu den Gebrauchsformen von schockierenden Bildern und Naturabgüssen
- 266** Die marktorientierte Ausdifferenzierung der Kunst, die Pluralisierung der Stile und der ›Selbstzweck‹ der Kunst
- 272** Sprechende Bilder und schweisame Künstler: Domenichino und seine *Jagd der Diana*
- 285 KAPITEL VI**
Zur Malerei der Rubens-Zeit
- 285** Die Konversation über die Künste als Bildthema: Die Anfänge des Galeriebildes
- 295** Achtungserfolg in Spanien: Rubens' *Demokrit und Heraklit*
- 300** »Meliora latent«. Eine implizite Selbstdarstellung: Rubens' *Trunkener Silen*
- 311** Apollinische und dionysische Künstler
- 321** Gemaltes Tischgespräch für Tischgespräche: Jacob Jordaens' *Der Satyr beim Bauern*
- 330** Das erotische Sujet und die Wendung ins Imaginäre: Jordaens' *Die Frau des Königs Kandaules*
- 341 KAPITEL VII**
Deutungspluralismus und Staatsräson. Die Niederlande und Frankreich im späten 17. Jahrhundert
- 343** Popularisierung eines Verhaltensmusters im 17. Jahrhundert. Bildbelege in den reformierten Niederlanden
- 355** Jan van Wijckersloots *Selbstbildnis* und die Kunst der ›oogenbedrieger‹
- 361** Quellenbelege in Deutschland und Frankreich: Harsdörffer, Blaise de Vigènere, Binet, Menestrier u. a.
- 373** Künstler und Kunstwerk im höfischen System der Kommunikation: Chantelous *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*
- 380** Berninis Täuschungen der Kritiker
- 385** Manufakturerisierung der Kunstproduktion
- 389 KAPITEL VIII**
Der Höhepunkt und Ausklang der Epoche der Konversation
- 392** *Fêtes galantes, sujets de rien* und Travestien
- 401** Die Inkommensurabilität subjektiver Weltentwürfe: Watteaus *Gilles*
- 406** Kognitive Schließung des Kunstsystems: Das *Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint*
- 409** *Conversation Pieces* und *Modern Moral Subjects*
- 412** Die wissenschaftliche Fundierung der Kennerschaft, Pluralisierung und Problematisierung des Sprechens über Kunst
- 419** Die Kunstkritik verlässt das höfische Parkett: Diderots Salonberichte
- 426 VERZEICHNIS DER ABGEKÜRZT ZITIERTEN LITERATUR**
- 442 REGISTER**
- 447 ABBILDUNGSNACHWEIS**
- 448 DANK**



EINLEITUNG

Zu Erkenntnisinteresse und Methode des vorliegenden Buches

»[...] li pittori parlano con l'opere«.
Annibale Carracci

»Meinungsverschiedenheit über das
Kunstwerk zeigt, dass das Werk neu,
vielschichtig und lebendig ist.«
Oscar Wilde: Vorrede zu
Das Bildnis des Dorian Gray

Das vorliegende Buch befasst sich mit der Malerei der Frühen Neuzeit unter dem Aspekt ihres kommunikativen Gebrauchs, also der historischen Formen ihrer Rezeption. Diese sind Bestandteil jener Zugangsbedingungen, die den immer schon gesellschaftlich vermittelten Vorgang der Kunstbetrachtung und das ästhetische Erleben prägen. Der Umgang mit Kunst reflektiert stets einen historischen Begriff derselben und unterliegt entsprechenden Konventionen. Zudem ist er, wie die Rezeptionsästhetik und Kontextforschung gezeigt haben,¹ ernst zu nehmen als eine im Kunstwerk mitbedachte Dimension. Dieses ist »Ansprache und Aussprache« zugleich,² ein Medium visueller Kommunikation, stets

konzipiert in Hinblick auf bestimmte Funktionen, Orte und Gebrauchsformen, sei es, dass diese von einem Auftraggeber vorgegeben werden oder der Künstler sie selbst zu bestimmen vermag. Ein jedes Werk geht hervor aus einer diesbezüglichen Selektion von bestimmten unter mehreren Möglichkeiten, impliziert Rezipienten und steuert deren Rezeptionsverhalten. Im Prozess seiner Entstehung kommen dem Kontext und dem Publikum also grundsätzlich konstruktive Bedeutung zu. Das Bild, dessen Doppelnatur als Akt und als Ding, als Teil zeitgebundener ritueller und sozialer Akte und als Zeit überdauerndes Objekt, die Bildwissenschaft betont,³ ist Produkt kollektiver und individueller Symbolisierungen und »Bestandteil eines reziproken Netzwerks, das sich zwischen Bildproduzenten und Bildbetrachtern sowie zwischen inneren [mentalen] und äußeren Bildern [...] konstituiert.«⁴

Die Kunstwissenschaft hat sich in jüngerer Zeit unter verschiedenen Gesichtspunkten dem Thema des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken angenähert. Sie hat sich z. B. eingehend mit der Geschichte der Institutionen der Kunstpräsentation und -vermittlung befasst – mit den *studioli*, den Kunst- und Wunderkammern, Sammlerkabinetten, Galerieräumen, Museen, den *White Cubes* des 20. Jahrhunderts usw. Dabei ging es jedoch in der Regel nicht vorrangig um die in solchen Räumen praktizierte Rezeption. An der Kunst- und

1 Siehe Wolfgang Kemp (Hrsg.): *Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. 2. Aufl. Berlin/Hamburg 1992; Ders.: *Kontexte. Für eine Kunstgeschichte der Komplexität*. In: *Texte zur Kunst*, 2. Jahrgang, Nr. 2, 1991, S. 89–101.
2 Arnold Hauser: *Soziologie der Kunst*. München 1983, S. 459–470.

3 Hans Belting: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München 2001, S. 5.

4 Katharina Lorenz: *Bilder machen Räume: Mythenbilder in pompeianischen Häusern*. Berlin/New York 2008, S. 26. (Ergänzung in Klammern v. Vf.)

Wunderkammer und dem Museum, den paradigmatischen Sammlungsformen der Neuzeit und der Moderne, studierte man ihre ›Ordnung der Dinge‹, ihre Ideologie und die Rhetorik ihrer Arrangements.⁵ Dass diese auch Orte kommunikativen Verhaltens – auch stille Kontemplation ist ein solches – waren, blieb oft außer Acht,⁶ sei es, dass man dies für selbstverständlich hielt oder für unerheblich – im Sinne des modernen Ideals einer verinnerlichten Kunstrezeption und der ihm korrelierenden Ideologie des kontextlosen, aus sich heraus verständlichen und seine Wirkung entfaltenden Kunstwerks.⁷ Doch dagegen ist einzuwenden, dass die Stätten der Kunstpräsentation, auch die beredten, sich nach außen hin als stolze Manifestationen der

›autonom‹ gewordenen Kunst präsentierenden Museen des 19. Jahrhunderts, vor allem Nutzbauten waren, für den finalen Zweck des Umgangs mit Kunstwerken gestaltete und diesen gestaltende Räume.

Gesonderte Orte der Kunstpräsentation sind ein relativ spätes Produkt der kulturellen Evolution, das einen entwickelten Begriff der Spezifität der in ihnen als solche präsentierten Kunstwerke voraussetzt. Sie sind architektonische Institutionalisierungen von bereits vorhandenen Diskursen und Praktiken. Ihre frühesten Beispiele waren die erstmalig im späten 1. Jahrhundert v. Chr. von Strabon und Varro erwähnten *pinacothecae*, die Vitruv bereits als obligatorischen Bestandteil eines repräsentativen römischen Hauses ansah.⁸ War deren

- 5 Z. B. Andreas Grote (Hrsg.): *Macrocosmos in Microcosmos. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*. Opladen 1994; Beat Wyss: *Habsburgs Panorama. Zur Ikonologie und »Psychoanalyse« der Wiener Museumsbauten*. Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Sonderheft Nr. 88, Wien 1995; Victor I. Stoichita: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998, S. 149–157.
- 6 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit nenne ich an dieser Stelle einige Ausnahmen: Jennifer Montagu: *The Painted Enigma and French Seventeenth-Century Art*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 31, 1968, S. 307–335; Salvatore Settis: *Giorghiones »Gewitter«. Auftraggeber und verborgenes Sujet eines Bildes der Renaissance*. Berlin 1982 (ital. Originalausg. Turin 1978); Wolfgang Kemp: *Die Kunst des Schweigens*. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste*. München 1989, S. 96–119; Thomas Frangenberg: *Der Betrachter. Studien zur florentinischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*. Berlin 1990; Ders.: *The Art of Talking about Sculpture. Vasari, Borghini and Bocchi*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58, 1995, S. 115–131; Jürgen Müller: *Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts*. In: Wilhelm Kühlmann/Wolfgang Neuber (Hrsg.): *Intertextualität in der Frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*. Frankfurt/M. [u. a.] 1994, S. 607–648; Barbara Welzel: *Galerien und Kunstkabinette als Orte des Gesprächs*. In: Wolfgang Adam (Hrsg.): *Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung; Bd. 28)*. Wiesbaden 1997, Teil 1, S. 495–504; Wolfgang Brassat: *Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung. Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und system-*

theoretischer Sicht. In: *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Steffen Bogen, Wolfgang Brassat u. David Ganz, Berlin 2006, S. 108–129; Ders.: *Schweigen ist Gold? Die moderne Ästhetik der Stille im Blickfeld einer Geschichte des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken. Ein nostalgischer Streifzug – Is Silence Golden? The Modern Aesthetics of Silence from the Perspective of a History of the Communicative Use of Works of Art. A Nostalgic Excursion*. In: *MARTa schweigt. Garde le silence, le silence te gardera. Die Kunst der Stille von Duchamp bis heute. Das Mysterium der Etrusker. Ausst.-Kat. Herford, MARTa, Herford 2007*, S. 14–57. Grundsätzlich zum Sprechen über Kunst: Louis Marin: *De l'Entretien*. Paris 1997 (dt.: *Das Kunstgespräch*. Freiburg i. Breisgau 2001); Michael Baxandall: *Words for Pictures: Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*. New Haven 2003; Heiko Hausendorf (Hrsg.): *Vor dem Kunstwerk. Interdisziplinäre Aspekte des Sprechens und Schreibens über Kunst*. München 2007; Brassat 2007; Joachim Knape (Hrsg.): *Kunstgespräche. Zur diskursiven Konstitution von Kunst*. Baden-Baden 2012; Heinz Georg Held: *Die Leichtigkeit der Pinsel und Federn. Italienische Kunstgespräche der Renaissance*. Berlin 2016; Heiko Hausendorf/Marcus Müller (Hrsg.): *Handbuch Sprache in der Kunstkommunikation*. Berlin 2016.

- 7 Zur Kritik derselben siehe Hauser 1983, S. 493ff.; Christel Fricke: *Zeichenprozeß und ästhetische Erfahrung*. München 2001.
- 8 Strabon: *Geographica*, 14,1,14; Varro: *De rebus rusticis*, 1,2,10 und Vitruv: *De architectura*, 6,5,2; Fritz Graf: *Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike*. In: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1995, S. 152.

Entstehung eine Voraussetzung dafür, dass aus der epideiktischen Rede die *ekphrasis*, die Beschreibung von Kunstwerken, als eigenständige Gattung hervorgehen konnte, so verdankte sie sich ihrerseits einem Kunstdiskurs, der schon im Hellenismus eine sprunghafte Entwicklung verzeichnet hatte. Auch in nachantiker Zeit ließ die Entstehung neuer Sammlungsformen auf sich warten, nachdem das Kunstgespräch und die Kunstliteratur bereits in der Zeit Petrarcas wiederaufgelebt waren. So hat z. B. das im Quattrocento als Raumtypus etablierte *studiolo*⁹ sich erst allmählich zu einem Sammlungsraum und Ort des Gesprächs entwickelt.¹⁰ Die Stätten der Kunstpräsentation waren somit, wie auch die Kunstliteratur, Produkte einer Gesprächskultur, welche die Künste, die Künstler und ihre Werke als gesprächswürdige Themen anerkannte. Als ein zentraler Bestandteil dessen, was man als ihren einstigen ›Sitz im Leben‹ bezeichnen kann, ist diese Thema des vorliegenden Buches.

»Kunst« wird erst im Diskurs konstituiert.¹¹ Jegliche Eigenständigkeit, Autonomie der Künste ist nicht denkbar ohne die Voraussetzung einer Kultur des Sprechens über sie. Ein erstes Zeitalter der Kunst brach, wie Fritz Graf betont hat,¹² bereits in der römischen Kaiserzeit an. Damals entstanden, wie schon erwähnt, die ersten

Sammlungsräume, die *pinacothecae*, und schon bald darauf sollten die von Mäzenen geförderten, reisenden Rednerstars der zweiten Sophistik, wie Dion Chrysostomos und Philostrat d. Ä., vor Kunstwerken ihre »Prunkvorführung[en] der Redekunst« abhalten.¹³ In der Festrede, die Dion Chrysostomos (Goldmund) 101 oder 105 n. Chr. vor der olympischen Versammlung angesichts der Zeus-Statue des Phidias gehalten¹⁴ und zum großen Teil, das Verfahren der *prosopopoiie* (*sermocinatio*) anwendend,¹⁵ dem Künstler selbst in den Mund gelegt hat,¹⁶ verglich er die Kolossalstatue mit dem ›Bild‹, das Homer von Zeus gegeben hatte (§ 62ff.). Als erster Autor eingehend die Unterschiede von Dichtung und bildender Kunst erörternd, behandelte er das Weltwunder des Phidias, des »weisen und göttlich inspirierten Schöpfer[s] dieses erhabenen, wundervollen Meisterwerkes« (§ 49),¹⁷ und stellte es als der Dichtung Homers zumindest ebenbürtig dar (§ 63). Als sich vieler Sprachen und Dialekte (§ 66) und sowohl Furcht einflößender, als auch lieblich sanfter Wörter (§ 69) bedienender Dichter, dem die verschwenderischen Mittel der Poesie (§ 64) und ein freier Umgang mit der Zeit und vielen Gestalten gegeben sei (§ 70), habe Homer viele Seiten des Zeus, auch den schrecklichen, Krieganfachenden Gott evoziert. Als Gestalter eines fels-

9 Siehe Wolfgang Liebenwein: *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*. Berlin 1977, S. 56ff.

10 Ebda., S. 128ff.

11 Joachim Knappe: Einleitung. In: Knappe 2012, S. 19; vgl. Marin 2001, S. 25; Heiko Hausendorf/Marcus Müller: Formen und Funktionen der Sprache in der Kunstkommunikation. In: Hausendorf/Müller 2016, S. 4: »Wir wollen [...] nicht davon absehen, dass das Kunstwerk als solches allererst durch und mit Kommunikation in die Welt kommt.«

12 Graf 1995, S. 152, Anm. 38.

13 Philostrat d. Ä.: *Eikones*, I, Pooimion, 5. Zum Sprechen über Kunst in der Antike siehe Nadia Koch: ›Sprechen über Kunst‹ in der Antike. Eine Topographie. In: Hausendorf 2007, S. 299–315; Joachim Knappe: Einleitung. In: Knappe 2012, S. 25ff.

14 Zur Datierung siehe Hans-Josef Klauck: Einleitung. In: Dion von Prusa: *Olympikos he peri tes protes tu theu ennoias*. Olympische Rede oder über die erste Erkenntnis Gottes. Eingeleitet,

übers. und interpretiert von Hans-Josef Klauck, mit einem archäologischen Beitrag von Balbina Bähler, Darmstadt 2000, S. 25–27.

15 Es handelt sich um die »glaubwürdige Fingierung von wörtlichen Reden textinterner Personen«. (Ebda., S. 170.) Bei der *sermocinatio* legt der Redner, »obwohl nur er selbst redet, seine Rede einer anderen Person in direkter Rede in den Mund und ahmt dabei auch deren charakteristische Redeweise [...] nach«. (Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik*. 10. Aufl. Ismaning 1990, S. 142f.)

16 Dion Chrysostomos 2000, § 55, S. 87: »Darauf könnte Pheidias, der ja nicht auf den Mund gefallen war, aus einer redefreudigen Stadt stammte und zu den engsten Vertrauten des Perikles zählte, etwa so antworten: [...]« Ebda., § 84, S. 107: »Hätte Pheidias so gesprochen und sich mit Worten verteidigt, hätten ihm die Griechen, wie mir scheint, billigerweise einen Kranz aufs Haupt gesetzt.«

17 Ebda., S. 81.

harten, beständigen Materials habe Phidias hingegen nur einen Zeus darstellen können, den friedfertigen Gott gewählt und so seiner Heimat ein Sinnbild der Eintracht gestiftet:

»Unser Zeus [...] ist friedlich und in jeder Hinsicht milde, passend zu seiner Rolle als Schirmherr eines von keinem Aufstand heimgesuchten, in Eintracht lebenden Griechenlands.«¹⁸

Gemäß der Auffassung, dass auch das Nacherleben des Kunstwerks eine Form der *mimesis* darstellt, sollte dann um 220 n. Chr. Philostrat d. Ä. in den *Eikones* den Einfluss der Werke auf Phantasie und Gemüt schildern. Seine *ekphraseis*, in deren Stimmlage Pathos mit lyrischen Tönen und zuweilen auch nüchterner Präzision wechselt, sollten einen tieferen Sinn des Kunstwerks entbergen und den Betrachter entrücken. Und so durchwanderte der Autor Landschaftsdarstellungen (I, 12, 5), evozierte Gerüche (I, 2, 4; I, 6, 1) und Geräusche (I, 2, 5), nahm Bildelemente zum Anlass für Assoziationen (II, 17, 2), passte die Lautstärke seiner Rede dem Bildbefund an (»Der Satyr schläft; laß uns leise von ihm reden, damit er nicht erwacht und unsere Augenweide stört«; I, 22, 1)¹⁹ und rief sich zur Ordnung, wenn er sich zu sehr dem Kunsterlebnis hingegeben hatte:

»Wie ist mir geschehen? Ich wurde von dem Bild hingerissen und meinte sie [die Pferde] seien nicht gemalt, sondern wirklich, bewegten sich und seien verliebt; wenigstens necke ich sie, als ob sie mich hörten, und glaube, eine Antwort zu vernehmen. Du aber hast kein Wort gesagt, um mich vom Irrtum abzubringen, überwältigt gleich mir und unfähig, dich des Truges und seiner träumerisch lähmenden Wirkung zu erwehren. So laß uns das Bild betrachten, denn ein Bild ist es, vor dem wir stehen!« (I, 28, 2.)²⁰

Solch' virtuosos Sprechen über Kunstwerke setzte eine langwierige Entwicklung einer Kultur derselben voraus, von der sich nur wenige, aber doch aussagekräftige Zeugnisse erhalten haben. Ein gewaltiger Autonomisierungsschub hatte sich bereits in der Epoche des Hellenismus vollzogen, die eine sprunghafte Entwicklung der Kunstliteratur²¹ und auch bereits das zeitigte, »was wir heute den ›Kunstkenner‹ nennen.«²² In ihr machten bereits Maler wie Apelles, Zeuxis und Parrhasios durch ihr exzentrisches Auftreten, selbstgefällige Signaturen und exorbitante Honorarforderungen von sich reden. Zugleich entstanden bereits Kunstwerke, die den überkommenen Kunstbegriff radikal in Frage stellten, wie z. B. der *Barberinische Faun*, die

18 Ebda., § 74, S. 99. Damit hat Dion, nachdem schon Polyklet im 5. Jhd. v. Chr. die Kategorie des *eu* (das Gute) in die Theorie der Bildhauerei eingeführt hatte [Nadia Koch: Rhetorik und Kunsttheorie in der Antike. In: Wolfgang Brassat (Hrsg.): Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste (HBRH II). Berlin/Boston 2017, S. 114], die ethische Dimension der Statue betont und dem Pathos des Homerischen ›Bildes‹ des Zeus kontrastiert. Die Rezeptionsgeschichte dieser bemerkenswerten Quelle, der m. E. – entgegen der Lehrmeinung [siehe D. A. Russell (Hrsg.): Dio Chrysostom: Orations 7, 12, 36. Cambridge 1992, S. 19] – Bedeutung z. B. für Leonardos Paragone-Reflexionen und für Lessing zuzutrauen ist, verdiente eine eingehende Studie. Dass Alberti die Schrift kannte, ist nicht anzunehmen, da dieser behauptete, der »vorzügliche Maler Phidias« habe stets zugegeben, sein Bild des Zeus nach dem Homers gestaltet zu haben. [De pictura, (II), 54, wohl nach Valerius Maximus 3,7 ext. 4.]

19 Philostratos: Die Bilder. Gr.-dt., nach Vorarbeiten von Ernst Ka-

linka hrsg., übersetzt u. erläutert von Otto Schönberger, München 1968, S. 143.

20 Ebda., S. 159. Siehe hierzu Mario Baumann: Der Betrachter im Bild. Metalepsen in antiken Ekphrasen. In: Ute E. Eisen/Peter von Möllendorff (Hrsg.): Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums. Berlin/Boston 2013, S. 257–291, zu den *Eikones* S. 258–270.

21 Zu den nicht erhaltenen Schriften der hellenistischen Kunstliteratur, auf die Plinius d. Ä. die Ausführungen zu den Künsten in seiner *Historia naturalis* (Bücher 34–36) gestützt hat, siehe Hubert Locher: [Artikel] Kunstgeschichte. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Bd. 4, Sp. 1454f. Einen Überblick über die »Kunstschriftstellerei vom 5. Jh. v. Chr. bis in die Kaiserzeit« gibt Nadia Koch: Paradeigma. Die antike Kunstschriftstellerei als Grundlage der frühneuzeitlichen Kunsttheorie. Wiesbaden 2013, S. 67–200.

22 Koch 2007, S. 309.



Abb. 1 Erzgießerei-Maler (zugeschrieben): Schale im rotfigurigen Stil mit Darstellung der Herstellung von Skulpturen, ca. 480 v. Chr., Antikensammlung Berlin

Skulptur eines mit gespreizten Beinen betrunken schlafenden Satyrs, ein skandalöses Werk, das noch Leo von Klenze motivieren sollte, gegen seine öffentliche Präsentation in der von ihm erbauten Glyptothek in München zu protestieren. Die Kultur des Sprechens über Kunst war indes weit älter, wie ein um 480 v. Chr. entstandenes attisches Objekt der Töpferkunst zeigt (Abb. 1).²³ Gemäß einer langen Tradition pflegt man von solchen Werken als ›Vasen‹ und von der ›griechischen Vasenmalerei‹ zu sprechen, aber bei diesen Er-

zeugnissen handelt es sich zum großen Teil um Trinkgefäße. Wie die Bilder und Inschriften auf ihnen, die Stoffe der Mythologie, der Geschichte, aber auch Alltäglichen thematisieren, standen sie offenbar in Zusammenhang mit den Symposien, bei denen sie nicht nur als dekorative Gebrauchsobjekte dienten, sondern als Repertorien von Geschichten auch der Unterhaltung.²⁴ Das Trinkgefäß in Berlin zeigt auf den Außenwänden verschiedene Arbeitsgänge der Herstellung von Skulpturen in einer Werkstatt, in der ein Handwer-

23 Zum Folgenden siehe Michael Squire: Ekphrasis at the Forge and the Forging of Ekphrasis: The Shield of Achilles in Graeco-Roman Word and Image. In: *Word and Image*, 29, 2013, S. 157–

191; Wolfgang Brassat/Michael Squire: Die Gattung der Ekphrasis. In: Brassat 2017, S. 68f.

24 Robin Osborne: The Art of Signing in Ancient Greece. In: Verity



Abb. 2 Erzgießerei-Maler (zugeschrieben): *Hephaistos überreicht Thetis die Waffen für Achill*, inneres Rundbild der Schale in Berlin (Abb. 1)

ker am Brennofen sitzt, neben dem an einer Wand einige Musterblätter hängen. Daneben bearbeitet ein Bildhauer eine noch kopflose Statue, deren Haupt neben ihm am Boden liegt. Auf der anderen Seite sind zwei weitere Handwerker dargestellt, die an einem kolossalen Krieger arbeiten, der von zwei weiteren Statuen flankiert wird. Solche Trinkgefäße wurden bei den Symposien genutzt, also bei Trinkgelagen, bei denen die Griechen philosophische Fragen erörterten und, wie dieses Objekt zeigt, ganz zweifellos schon im frühen 5. Jahrhundert v. Chr. auch über Kunst sprachen. Das innere Rundbild des attischen Trinkgefäßes vergegenwärtigt die Geschichte von den Waffen, die Hephaistos (Vulcanus) auf Bitten von Thetis für ihren

Sohn Achilleus anfertigte (Abb. 2). Die Darstellung der Arbeit der Bronze gießer auf den Außenwänden wurde also durch das innere Bild, das man erst sah, wenn man seinen Wein ausgetrunken hatte, auf das mythische Vorbild dieser Kunsthandwerker bezogen, den Gott des Feuers, der den olympischen Göttern ihre Waffen schmiedete und Paläste baute. Hephaistos' Gabe für Thetis, den Schild des Achilleus, hatte Homer in der *Ilias* beschrieben (*Ilias* 18.478–608).²⁵ Seine kunstvolle Beschreibung der Szenen, die Hephaistos auf dem Schild dargestellt hatte, war gewissermaßen die Ur-Ekphrase, auf die sich die Gattung der Bildbeschreibung immer wieder bezogen hat.

Der Schild des Achill begegnet uns auch in Form der sogenannten *Tabulae Iliacae* aus dem 1. Jhd. v. oder n. Chr. (Abb. 3). Es handelt sich um in Marmor ausgeführte Miniaturnachbildungen des von Homer beschriebenen Schildes. Als tragbare Objekte mit einem Durchmesser von nur 17,8 cm vergegenwärtigen sie diesen und weisen auf seinem Rand den Text der homerischen Beschreibung auf, dessen winzige sicht-, aber nicht lesbaren Buchstaben in der Höhe weniger als einen Millimeter messen. Wollte Homer mit seiner *ekphrasis* ein »beinahe Sehen durch Hören« hervorrufen,²⁶ repräsentieren diese Artefakte auch den Text seiner Beschreibung, so dass der mit ihm vertraute Betrachter beinahe die homerischen Worte hören kann und aufgefordert wird, sie zu rezitieren. Diese Objekte, die man leicht in die Hand nehmen und weiterreichen konnte, hatten keinen anderen Zweck, als das gelehrte Gespräch über die Künste, die *technai* der Schmiedekunst, Bildhauerei und Vasenmalerei, die Möglichkeiten dieser bildnerischen Medien und ihre Differenz zur Dichtung anzuregen. Die *Tabulae Iliacae*, von denen insgesamt 22 Stück auf uns gekommen sind, entstan-

Platt/Michael Squire (Hrsg.): *The Art of Art History in Greco-Roman Antiquity. Rethinking Visual Ontologies in Classical Antiquity. Project MUSE Journals Arethusa* Volume 43, Number 2, Spring 2010, S. 231–251; Anna Anguissola: *Künstler und Gesellschaft in der Antike*. In: Brassat 2017, S. 103.

25 Siehe Erika Simon: *Der Schild des Achilleus*. In: Boehm/Pfotenhauer 1995, S. 123–141.

26 Zit. n. Michael Squire in: Brassat 2017, S. 69. So wird die Wirkung der *ekphrasis* beschrieben: Hermogenes: *Progymnasmata*, 10.48 (Ed. Rabe 1913, S. 23); Nicolaus: *Progymnasmata* (Ed. Felten 1913, S. 70).



Abb. 3 *Tabula Iliaca*, spätes letztes Jahrhundert vor oder frühes erstes Jahrhundert n. Chr., Gipsabguss von *Tabula Iliaca 4N* (Rom, Musei Capitolini) (Archäologisches Institut und Sammlung der Gipsabgüsse, Göttingen, Inv.-Nr. A1695)

den um die Zeitenwende, im 1. Jahrhundert vor oder nach Christus – ein Exemplar nachweislich im 2. Jhd. n. Chr. Sie sind Zeugnisse und waren Anschauungshilfen eines bereits institutionalisierten kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken, tatsächlich Programme für zahllose Kommunikationen über das Kunstwerk und die Künste. Die Entstehungszeit dieser Objekte beweist, dass Dion Chrysostomos in seiner kurz nach der Wende zum 2. Jhd. gehaltenen *Olympischen Rede* etwas

behandelte, das schon lange ein Leitthema der gebildeten Konversation war, und dass seine Rede das elaborierte Spitzenprodukt einer verbreiteten Praxis war, an der zahlreiche Gebildete Anteil hatten. In den Häusern der Oberschicht gehörte es längst schon »zum guten Ton, sich geistreich über Schönheit im allgemeinen und Kunstwerke im besonderen unterhalten zu können.«²⁷ Für Petronius, in dessen *Satyrica* ein Werk des Apelles in der Bildergalerie einer campanischen Villa den fiktiven Erzähler in Anbetung versinken lässt,²⁸ stand fest, dass erst das richtige Sprechen über Kunst den Römer zu einem »arbiter elegantiae« machte, einem »Kenner in Fragen der richtigen Auswahl.«²⁹ Und Lukian, ein weiterer Verfasser berühmter Ekphrasen, betonte, ein Mann von Geschmack dürfe sich vor schönen Kunstwerken nicht wie ein Ungelehrter benehmen.³⁰ Dass schon in der Antike Bildprogramme in Hinblick auf ihren kommunikativen Gebrauch konzipiert wurden, hat Katharina Lorenz eindrucksvoll an der pompejanischen Freskenmalerei dargelegt.³¹ Bei dieser handelt es sich überwiegend nicht um Spitzenprodukte, wie die Bilder in den Kaiservillen, und ihr ikonographisches Repertoire war beschränkt, doch eine oft raffinierte, diverse Rezipientinnen und Rezipienten ansprechende und immer wieder Gegenakzente setzende Kombination der Bildmotive machte solche Raumdekorationen zu schier unerschöpflichen Gesprächsprogrammen.

Die Kultur des Sprechens über Kunst, die sich in den angeführten Objekten manifestiert hat, war Voraussetzung und Mittel der Autonomisierung derselben. Denn erst mit ihr wurde ein entsprechendes Wissen akkumuliert und vermittelt, mit dem das System ein Gedächtnis erhält, seine Funktionen beobachten, sich weiter ausdifferenzieren und seine Zukunft projizieren kann. Die Kunstwerke selbst waren daran maßgeblich beteiligt. Denn sie sind theoriehaltige Gebilde. Ihre Funktion be-

27 Ingeborg Scheibler: *Griechische Malerei der Antike*. München 1994, S. 30.

28 Petron: *Satyrica*, 83ff.

29 Koch 2007, S. 311.

30 Scheibler 1994, S. 30. Wir werden auf die nämliche Quelle, *De domo*, noch zurückkommen.

31 Lorenz 2008; siehe auch dies.: *Rhetoric on the Wall? The House of Menander and Its Decorative Structure*. In: Jaś Elsner/Michel



Abb. 4 Die trunkenen Alte, römische Marmorkopie nach einem hellenistischen Original wahrscheinlich des späten 3. Jahrhunderts, München, Glyptothek

steht auch darin, einen Begriff ihrer selbst zu vermitteln und abzusichern, das Gespräch über die Künste in den Gang zu halten. Die Theorie der Künste hat dies vielfach ex negativo begriffen, deren Nicht-mehr-schön-

Sein als Verrat an ihrem Begriff und als existentielle Gefährdung des ganzen Projekts geächtet. Indes, Kunst thematisieren, heißt auch, ihre Grenzen und ihr Gegenteil zu bedenken. Erst eine selbstbewusst gewordene Kunst machte Ernst mit Aristoteles' Hinweis auf eine ästhetische Distanz und den Reiz des kunstvoll dargestellten Hässlichen, der Platons Kritik, Bilder seien Gift für den Verstand, begegnete:

»Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, zum Beispiel Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen.«³²

Der Schöpfer der *Trunkenen Alten* (Abb. 4), einer nur durch römische Kopien überlieferten hellenistischen Sitzstatue einer gealterten Hetäre, verstieß gegen alles, was seinerzeit als konstitutiv für die Künste angesehen wurde.³³ Doch solches Infragestellen der ethisch-moralischen Qualitäten des Kunstwerks dient dem »Vollzug der Autopoiesis von Kunst«.³⁴ In nachantiker Zeit propagierte als einer der ersten ein Mitarbeiter von Benozzo Gozzoli mit der Zeichnung einer verwesenden Leiche (Abb. 5), auf deren Vorderseite eine Variation des Horazschen Diktums zu lesen ist, eine solche »Kraft des Wagnisses«, von der dieser behauptet hatte, sie seien den Dichtern und Malern von je her gestattet gewesen.³⁵ Solches Ausloten der Grenzbereiche der Kunst ist indes nur eine von vielen Strategien, mit denen Künstler das Gespräch über das Kunstwerk provozieren.

»Andere sind: der Einbau von Paradoxien oder strategisch plazierten Unschärfen, von als absichtsvoll erkennbaren Verfremdungen, von Rätseln, von Zi-

Meyer (Hrsg.): *Art and Rhetoric in Roman Culture*. Cambridge 2014, S. 183–210.

32 Aristoteles: *Poetik*, IV, 1448b. Ed. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, S. 11.

33 Siehe Paul Zanker: *Die Trunkenen Alte. Das Lachen der Verhöhn-ten*. Frankfurt/M. 1989. Leo von Klenze hat diesem Werks, das zunächst in der Münchener Residenz verwahrt wurde, die Auf-

nahme in die Glyptothek verweigert. Erst 1895 kam die Statue auf Betreiben Adolf Furtwänglers in die Glyptothek, wo sie allerdings im »Römersaal« präsentiert wurde.

34 Niklas Luhmann: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*. Frankfurt/M. 1986, S. 623.

taten, von Irritierungen dessen, der das Kunstwerk zu ›genießen‹, das heißt sich anzueignen sucht [...]. Heute kommt die Verspottung des Betrachters, des Sinnsuchers, des Inspirationsbedürftigen hinzu. Auch dabei steht freilich die Technik im Dienste eines anderen Sinns. Verblüffung, Täuschung, Verspottung sind nicht Selbstzweck. Sie sind Durchgangsstadium für eine Operation, die man als Entlarvung der Realität bezeichnen könnte – gleichsam für den Schluß: Da das Kunstwerk existiert und real überzeugend (wenn überzeugend!) erlebt werden kann, kann etwas mit der Welt nicht stimmen [...]. Mit der Welt! – und gerade nicht mit der Kunst, die ihre eigenen Möglichkeiten ja ersichtlich beherrscht.«³⁶

Mit Niklas Luhmann, der Kunst als ein »symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium« definiert, d. h. als ein zivilisatorisch wichtiges Subsystem neuzeitlicher Gesellschaften,³⁷ verstehen wir das Kunstwerk als ein »Programm für zahllose Kommunikationen über das Kunstwerk«, das ein »Mindestmaß an Einheitlichkeit und Wechselbezüglichkeit (zum Beispiel Ergänzungsfähigkeit) der auf sie bezogenen Kommunikation« sichert.³⁸

Diese »toleriert und verbirgt zugleich ein hohes Maß an Diskrepanz in dem, was die Beteiligten bewußtseinsmäßig aufnehmen und verarbeiten. Das Kunstwerk vereinheitlicht ihre Kommunikation. Es organisiert ihre Beteiligung. Es reduziert, obwohl es ein höchst unwahrscheinlicher Tatbestand ist, die Beliebigkeit der absehbaren Einstellungen. Es re-

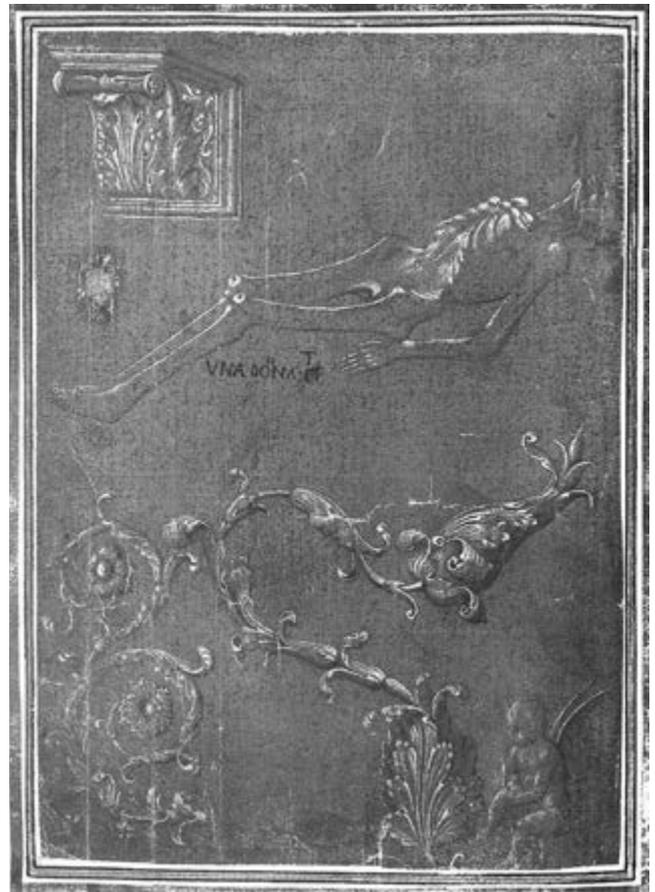


Abb. 5 Werkstatt des Benozzo Gozzoli: ›Musterbuch‹, fol. 31v., ca. 1450–65, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen

guliert die Erwartungen. Sich dem mit Einsicht zu fügen, hatte einst den Titel ›Geschmack‹.«³⁹

Dieser Ansatz, der davon ausgeht, dass soziale Systeme durch Kommunikation entstehen und sich reproduzieren,⁴⁰ dass nicht das Kunstwerk selbst, sondern

35 Horaz: *Ars poetica*, 9f. Siehe Ulrich Pfisterer: *Künstlerische potestas audendi und licentia im Quattrocento*. Benozzo Gozzoli, Andrea Mantegna, Bertoldo di Giovanni. In: *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 31, 1996, S. 118ff.

36 Luhmann 1986, S. 625f. Siehe auch ders.: *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hrsg. v. Niels Werber, Frankfurt/M. 2008.

37 Weitere »symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien« (Talcott Parsons) sind Macht, Geld, Wahrheit und Liebe. (Siehe Niklas Luhmann: *Einführende Bemerkungen zu einer Theorie*

symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung*. Bd. 2, Opladen 1975, S. 170–192; Ders.: *Macht*. Stuttgart 1975; Ders.: *Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation*. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung*. Bd. 3, Opladen 1982, S. 25–34.)

38 Luhmann 1986, S. 627.

39 Ebda.

40 Ebda.; Niklas Luhmann: *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1995, S. 80ff., 129ff.

das Gespräch über dieses die kleinste, nicht mehr dekomponierbare Einheit des Kunstsystems ist,⁴¹ greift somit durch die Einheit, Harmonie und Perfektion des Kunstwerks hindurch: Seine »Einheit [...] liegt letztlich in seiner Funktion als Kommunikationsprogramm, wobei das Programm so einleuchtend sein kann, daß es jede Argumentation erübrigt und die Sicherheit des Schonverständigtseins vermittelt.«⁴² In einem fortgeschrittenen Stadium, wenn seine Abbildlichkeit zugunsten seiner konstruktiven, gestischen und selbstreflexiven Merkmale, somit seine Weltreferenz zugunsten seiner Selbstreferenz zurücktritt, ist das Kunstwerk dann sogar als völlig eigenständige, nicht in Sprache oder sonstige Medien übersetzbare Kommunikation zu verstehen, die durch den »zweckentfremdeten Gebrauch von Wahrnehmungen« eine Sinnsuche provoziert, die in ihm »Beschränkungen, aber nicht notwendigerweise Ergebnisse vorgezeichnet erhält.«⁴³

Damit machen wir Anleihen bei der Systemtheorie Luhmanns, dessen Interesse der Genese moderner funktional ausdifferenzierter sozialer Systeme galt, vor allem bei seinem 1986 publizierten Aufsatz *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst* und der neun Jahre später erschienenen großen Abhandlung *Die Kunst der Gesellschaft*. Luhmann hat diese grundlegenden Texte auf der Prämisse fundiert, sein Verfah-

ren erfordere »theoretische Vorgaben, die nicht aus einer Beobachtung von Kunstwerken herausgezogen werden können, gleichwohl aber am kommunikativen Gebrauch von Kunstwerken nachgewiesen werden müssen.«⁴⁴ Wir kommen dieser Aufforderung zu einer kunsthistorischen Engführung seines Projekts nach, für die u. a. mit der Rezeptionsästhetik und den Forschungen zur Selbstreflexion bildender Kunst ein methodisches Instrumentarium bereitsteht,⁴⁵ welches es erlaubt, die Kunstwerke selbst, ihre spezifischen Formen der Rezeptionssteuerung und Sinnkonstitution, für eine Darstellung frühneuzeitlicher Prozesse der Ausdifferenzierung des Kunstsystems, der Genese der »Institution Kunst« (Peter Bürger), fruchtbar zu machen.

Die Zahl systemtheoretisch orientierter Beiträge zur bildenden Kunst ist bis heute gering⁴⁶ und ihre Erträge sind teilweise dürftig. Dabei ist unübersehbar, dass sich die Kunstwissenschaft nicht nur längst mit Fragestellungen der Systemtheorie befasst – man denke nur an die Fülle jüngerer Beiträge zur Selbstreflexion insbesondere frühneuzeitlicher und moderner Malerei –, sondern dass sie sich auch seit den 80er Jahren konsequent deren erkenntnistheoretischen Grundlagen und differenzorientierten Verfahren angenähert hat. Gemäß poststrukturalistischen Prämissen hat sie seither ein repräsentationales bzw. symptomatologisches Verständnis ihrer

41 Luhmann 1986, S. 627.

42 Ebda., S. 628. Dazu auch Luhmann 1995, S. 120f.

43 Luhmann 1995, S. 39ff. (Zitate S. 41 u. 45.)

44 Ebda., S. 9.

45 Siehe Wolfgang Kemp: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts. München 1983; Kemp 1989; Kemp 1992; Ders.: Teleologie der Malerei. Selbstporträt und Zukunftsreflexion bei Poussin und Velázquez. In: Matthias Winner (Hrsg.): Der Künstler über sich in seinem Werk. Internationales Symposium der Bibliotheca Hertziana. Rom 1992, S. 407–433. Zu den Forschungen zur Selbstreflexion von Kunstwerken siehe unten, Anm. 62.

46 Bei vielen der hier zu nennenden Publikationen handelt es sich bemerkenswerter Weise um Arbeiten von Literaturwissenschaftlern, z. B. Gerhard Plumpe: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990; Oliver Jahraus: Die

Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins. München 2001. Aus dem Kreis der Kunsthistoriker ist Hans Dieter Huber wiederholt mit systemtheoretischen Beiträgen hervorgetreten. Ich führe nur seine Laufbahnschriften an: Hans Dieter Huber: System und Wirkung. Rauschenberg, Twombly, Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst. Ein systemtheoretischer Ansatz. (Diss. Heidelberg) München 1989; Ders.: Veronese. Kunst als soziales System. Paderborn 2005. Siehe weiter Sabine Kampmann/Alexandra Karentzos/Thomas Küpper (Hrsg.): Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer. Hrsg. im Auftrag des Instituts für Kunstwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig, Bielefeld 2004; Beat Wyss: Vom Bild zum Kunstsystem. 2 Bde. Köln 2006; Brassat 2006; Brassat 2007; Holger Simon: Die Morphologie des Bildes. Eine kunsthistorische Methode zur Kunstkommunikation. Weimar 2012.

Gegenstände als Abbilder der Welt, als »intensiver Totalitäten« (Lukács, Hauser) und »symbolischer Formen« (Panofsky) ihrer Entstehungszeit, aufgegeben zugunsten eines konstruktivistischen, nach dem Kunstwerke operative und zugleich eigensinnige Gebilde und Medien visueller Kommunikation sind. Dass Luhmanns Schriften zur Kunst dabei dennoch kaum rezipiert wurden, liegt zweifellos an ihrem hohen Abstraktionsgrad. Sie liefern den theoretischen Leitfaden für systemtheoretische Untersuchungen von Kunst, wobei sie konkrete Werkanalysen als Prüfstein ihrer Praktikabilität schuldig bleiben. Ausdrücklich hat Luhmann als Gesellschaftstheoretiker von Unterschieden der verschiedenen Künste abgesehen.⁴⁷ Dieser Mangel an historischer Konkretisierung spricht freilich nicht gegen die Methode selbst, sondern muss von kunstwissenschaftlicher Seite als Herausforderung angesehen werden.

Eine Geschichte des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken zu schreiben, ist kein leichtes und auf den ersten Blick auch nicht unbedingt ein aussichtsreiches Unterfangen. Denn die Zeugnisse derselben sind so zahlreich nicht: Ergiebige bildliche Zeugnisse setzen erst im frühen 17. Jahrhundert mit den Antwerpener Galeriebildern ein. Die schriftlichen Quellen geben so gut wie nie tatsächliche historische Rezeptionsvorgänge wieder. Dennoch steht diesem Vorhaben eine Fülle von Texten zur Verfügung, wobei bei solchen der Kunstliteratur deren diesbezügliche Valenz oft überhaupt erst zu bestimmen und zudem vieles heranzuziehen ist, was nicht zu den klassischen Quellen der Kunstgeschichte gehört, z. B. Texte zur Theorie der Ge-

selligkeit und populäre Wissenskompendien, wie Tomaso Garzonis enzyklopädisches Werk *La piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585) oder Étienne Binets *Essai des merveilles de nature et des plus nobles artifices* (1621), das erste Konversationslexikon.

Luhmanns Neuformulierung der Systemtheorie als einer Theorie selbstbeobachtender Systeme⁴⁸ trug einem Problemhorizont Rechnung, der sich um 1970 auftut. Gewillt, mit idealistischen und historistischen Altlasten der Geisteswissenschaften aufzuräumen, konstituierten sich damals unter der Losung vom »Tod des Autors« (Roland Barthes) neue methodische Ansätze, darunter der Poststrukturalismus und die Rezeptionsästhetik.⁴⁹ Auch jenseits derselben wurden damals die Grenzen der traditionellen kunstgeschichtlichen Hermeneutik reflektiert. So hat Jennifer Montagu 1968 in ihrem viel zu wenig beachteten Aufsatz *The Painted Enigma and French 17th Century Art* darauf hingewiesen, dass das zumeist als Randerscheinung der Kunstgeschichte angesehene Bilderrätsel für die visuelle Kultur des späten 17. Jahrhunderts von zentraler Bedeutung, nämlich ein offener Werkbegriff für diese konstitutiv war.⁵⁰ Montagus Ausgangspunkt waren zwei Beschreibungen eines nicht erhaltenen Reiterporträts Ludwigs XIV. von Charles Le Brun, die dessen Biograph Claude Nivelon und André Félibien, also kundige, dem Künstler nahestehende Autoren, verfasst haben. Beide Texte sind aber derart unterschiedlich, dass man kaum glauben mag, dass sie ein und dasselbe Gemälde behandeln. Eine Erklärung dafür fand die Autorin in der rhetorischen Praxis ingenöser Bildauslegungen, die

47 So heißt es eingangs des Aufsatzes *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*: »Die folgenden Analysen [...] sehen [...] von allen Unterschieden zwischen einzelnen Kunstwerken ab. Mag es sich um Literatur oder Theater, bildende Kunst oder Musik handeln – alles kommt in Betracht, sofern nur die gesellschaftliche Kommunikation den Tatbestand (unter welchen Kriterien auch immer) als Kunstwerk behandelt.« (Luhmann 1986, S. 620.)

48 Zu Luhmanns Positionierung gegenüber der in den 40er und 50er Jahren in den USA begründeten soziologischen Systemtheorie und den Schriften Talcott Parsons' siehe Niklas Luh-

mann: *Soziale Systeme*. Frankfurt/M. 1987, S. 15ff. (»Zur Einführung: Paradigmawechsel in der Systemtheorie«); Ders.: *Einführung in die Systemtheorie*. Hrsg. v. Dirk Baecker, Darmstadt 2004, S. 11ff. (»Soziologie und Systemtheorie«).

49 Siehe Günther Schiwy: *Poststrukturalisten und »Neue Philosophen«*. Reinbeck bei Hamburg 1985. Zur Rezeptionsästhetik siehe Hans-Robert Jauss: *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/M. 1970; Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte*. Konstanz 1970; Ders.: *Der implizite Leser*. München 1972 sowie die Angaben in Anm. 45.

50 Montagu 1968.

damals in Frankreich ein fester Bestandteil des jesuitischen Erziehungswesens war. In öffentlichen Wettbewerben seiner besten Schüler und in den Salons übte man sich seinerzeit in »Gemählspielen« (Harsdörffer), bei denen mit Lust Bilder – auch solche mit ehrwürdigen Sujets – kontrovers ausgelegt wurden. Diese Praxis, der seit den späten 1670er Jahren der *Mercure galant* ein Forum bot, in dem regelmäßig Bilderrätsel und per Leserbrief eingesandte ingeniose Lösungen, selbst wenn sie abwegig waren, publiziert wurden, setzte sich damals offenbar bis in die offizielle Kunstdliteratur fort.

Montagus Ausführungen, denen bald darauf zwei bemerkenswerte Beiträge von Salvatore Settis folgten, darunter sein Buch über das »verborgene Sujet« in der Malerei der Renaissance,⁵¹ galten also historischen Formen des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken, die deren – wie stark auch immer tatsächlich gegebene – Polyvalenz ausreizten. Damit war ein blinder Fleck traditioneller hermeneutischer Verfahren, insbesondere der damals tonangebenden Ikonographie, bezeichnet, die von der Möglichkeit der Bestimmung des einen »Kardinalsinns« (Erwin Panofsky) des Kunstwerks ausgingen. Dagegen galt und gilt es, seine semantische Offenheit, seine Ambiguitäten und Paradoxien, das Obskure, Enigmatische etc. nicht als grenzwertige Phänomene zu begreifen,⁵² sondern als funktional sinnvolle Merkmale, die das Gespräch über

das Kunstwerk anzuregen intendiert waren. Schon im Hellenismus und abermals in der Renaissance wurde das logisch nicht säuberlich Subsumierbare als eine spezifische Qualität des Ästhetischen erkannt. Geht man davon aus, was hier in Fallstudien belegt werden soll, dass Künstler sich immer wieder entsprechender Mittel mit Blick auf den seinerzeit in der Regel vielstimmigen kommunikativen Gebrauch von Kunstwerken bedient haben, so folgt daraus, dass sich deren absichtsvoll gesteigerte Eigenkomplexität nur mit dem Hinweis auf solche Rezeptionsformen erschöpfend erklären lässt. Dies ist geboten, zumal ästhetische Komplexität immer schon Individualitätsansprüchen verschwistert war. Adorno, daran sei erinnert, hat in der Ästhetischen Theorie einen emphatischen Begriff der Rätselhaftigkeit, des unergründlichen Blicks des Kunstwerks, des »tausendäugigen Argus« (Hegel), vertreten als Maßstab anzuerkennender Subjektivität: »Das Rätsel lösen ist soviel wie den Grund seiner Unlösbarkeit angeben: den Blick, mit dem die Kunstwerke den Betrachter anschauen.«⁵³ Indem sie dies tun, versetzen sie Rezipienten in die Rolle eines Befragten, nicht die des Sinnstiftenden.⁵⁴

Hinter solche Einsichten fällt eine Wissenschaft zurück, der angesichts komplexer, womöglich paradoxer Gemengelagen unwohl wird. »Das offene Kunstwerk«, mag es das in der Moderne geben, doch wer z. B. über

51 Salvatore Settis: *Citarea »su una impresa di bronconi«*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 34, 1971, S. 135–171; Settis 1982.

52 Christel Fricke definiert Kunstwerke als »freie Zeichen von geringer Bedeutungstransparenz, die syntaktisch füllig sind, eine multiple und komplexe intensionale Bedeutung haben und die Bedeutung exemplifizieren.« (Fricke 2001, S. 314ff.)

53 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M. ⁵1981, S. 185. »Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen; zu begreifen wäre, auf dem gegenwärtigen Stand, ihre Unbegreiflichkeit.« (Ebda., S. 179.) »Nicht minder strikt sind Kunstwerke Rätsel. Sie enthalten potentiell die Lösung, nicht ist sie objektiv gesetzt. Jedes Kunstwerk ist ein Vexierbild, nur derart, daß es beim Vexieren bleibt, bei der prästabilierten Niederlage ihres Betrachters.« (Ebda., S. 184.) Wir

werden im Folgenden gelegentlich Adornos *Ästhetische Theorie* zitieren, obwohl es in ihr heißt: »[...] kein Kunstwerk ist in Kategorien der Kommunikation zu beschreiben und zu erklären.« (Ebda., S. 167.) Zu diesem Lessingschen Satz betonen Hausendorf und Müller, »dass diese Negation selbst bereits ein Teil von Kunstkommunikation ist und genau jene Selbst- und Rückbezüglichkeit vorantreibt, die Kunstkommunikation im hier beschriebenen Sinn notwendig macht.« (Heiko Hausendorf/Marcus Müller: *Formen und Funktionen der Sprache in der Kunstkommunikation*. In: Hausendorf/Müller 2016, S. 4.)

54 William J. T. Mitchell: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago/London 1994, S. 35–82; George Didi-Huberman: *Was wir sehen, blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*. München 1999, passim, bes. S. 11–18.

Botticellis *Primavera* spricht, hält gewöhnlich fest an alten Idealen »explikativen Verhaltens« (Vilém Flusser) und trägt mit sakralem Ernst die neueste der zahllosen Interpretationen dieses Gemäldes vor. Immer noch geschieht dies zuweilen mit dem Gestus, zu der einzigen richtigen Beschreibung und Deutung dieses Werks gefunden zu haben, dem tatsächlich schon 1945 Ernst Gombrich die Qualitäten eines Änigmas und eines Puzzles attestiert hat.⁵⁵ Dabei ist das »offene Kunstwerk«, ein Begriff, den Umberto Eco an Werken von Joyce, Boulez, Stockhausen, Calder u. a. entwickelt hat, wie schon er betonte, keine Erfindung der Moderne: »Jedes Kunstwerk, von den Felsenmalereien bis zu *I promessi sposi*, bietet sich dar als ein unendlich vielen Arten der Rezeption offener Gegenstand.«⁵⁶ Auch die von Quintilian gerühmte und der Sprachkunst anempfohlene Anschaulichkeit des Bildes⁵⁷ ist nicht schon evidenter Sinn, sondern erweist sich als chimärisch angesichts der Erscheinungsfülle des Kunstwerks und seiner geringen Bedeutungstransparenz.⁵⁸ Der Streit, ob Kunst, deren Telos das Vexieren und die Affirmation von Komplexität, deren spezifisches Vermögen das einer »Verzögerung und Reflexivierung« ist,⁵⁹ immer schon rätselhaft

war oder dieses erst durch Geschichte wurde, wird ungelöst fortbestehen.⁶⁰ Der Ästhetik und der Bildwissenschaft obliegt es, den prinzipiellen Rätselcharakter des Kunstwerks, der Kunstgeschichte bzw. -wissenschaft hingegen zu betonen, dass das offene, mehrdeutige Kunstwerk und die Orte und Anlässe, bei denen solche Kunstwerke auftreten konnten, erst nach langem Vorlauf auftretende Produkte der Geschichte waren. Unter dem Gesichtspunkt evolutionärer Autonomisierungsprozesse aber kann beides zusammen gedacht und können verschiedene Verfahren des Aufbaus von Eigenkomplexität und Mehrdeutigkeit unterschieden und ihre Entwicklungslinien rekonstruiert werden.⁶¹

Ähnlich verhält es sich mit der Selbstreflexivität des Kunstwerks, welche in der Tradition der europäischen Avantgarden für Kunst konstitutiv geworden ist. Sie ist kein Apriori handwerklicher Arbeit, sondern Produkt eines Diskurses, der Hand in Hand mit den höheren Ambitionen der Handwerker einst einen Begriff der Künste erst entwickeln musste. Eine dem nachgehende Geschichte des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken ist heute nicht zuletzt da gefordert, wo die Bildwissenschaft, die Forschungen zur Selbstreflexivität

55 Ernst Gombrich: *Botticelli's Mythologies. A Study in the Neoplatonic Symbolism of his Circle*. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 8, 1945, S. 11.

56 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt/M. 1977, S. 60. Dabei unterscheidet Eco zwischen einer prinzipiellen Ambiguität ästhetisch organisierter Formen, einer Offenheit ersten Grades, und einer in der Werkstruktur absichtsvoll angelegten Reichhaltigkeit der Bedeutungen, welche moderne Werke charakterisiert, einer (expliziten) Offenheit zweiten Grades. (Ebda., S. 85ff. Dazu Valeska von Rosen: [Artikel] *Offenes Kunstwerk*. In: Ulrich Pfisterer (Hrsg.): *Metzeler Lexikon für Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart/Weimar 2003, S. 256–258.)

57 Quintilian: *Institutio oratoria*, XI 3, 67. Auch Horaz spricht dem Bild eine größere Unmittelbarkeit und Wirksamkeit als dem Wort zu: »Schwächer ist der Eindruck, der der Seele durch das Ohr zugeht, minder wirksam als was das zuverlässige Auge unmittelbar aufnimmt.« (Horaz: *Ars poetica*, 180f.)

58 Vgl. Fricke 2001, S. 309ff.

59 Luhmann 1995, S. 27: »[...] in der bildenden Kunst ein längeres Sichaufhalten beim selben Objekt (was im Alltagsleben ganz

ungewöhnlich wäre) und in der Textkunst, vor allem in der Lyrik, eine Verzögerung des Lesens.«

60 Vgl. dazu die konträren Positionen der Beiträge von Max Imdahl und Werner Busch in Max Imdahl (Hrsg.): *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk?* Köln 1986. Adorno 1981, S. 182 betonte: »Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; das hat von altersher die Theorie der Kunst irritiert.« Ebda. heißt es aber auch: »Der Rätselcharakter der Kunstwerke bleibt verwachsen mit Geschichte. Durch sie wurden sie einst zu Rätseln, durch sie werden sie es stets wieder, und umgekehrt hält diese allein, die ihnen Autorität verschaffte, die peinliche Frage nach ihrer raison d'être von ihnen fern.«

61 Siehe hierzu Ulrich Pfisterer: *Akt und Ambiguität 1552, 1559, 1640*. In: Valeska von Rosen (Hrsg.): *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*. Wiesbaden 2012, S. 29–60, der sieben Formen von Ambiguität und Vagheit unterscheidet, und Verena Krieger/Rachel Mader (Hrsg.): *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*. Köln/Weimar/Wien 2010.

von Kunstwerken und zur Interpikturalität ihre Dimensionen zumeist ignorieren.⁶² Daraus ergeben sich eigentümliche Verschiebungen: Eine Kunst, die sich selbst thematisiert, erscheint dann als ein rein geistesgeschichtliches Phänomen, als Symptom eines sich freischwebend einstellenden oder in der Höhenluft der

Episteme generierten Bewusstseinszuwachs.⁶³ Dagegen ist zu betonen, dass sich eine selbstreflexive Kunst von Anbeginn an an ein Publikum richtete und dieses schulte, eine ästhetische Distanz und hohe Reflexionsebene einzunehmen. Ihre Genese war untrennbar verbunden mit einer Kultur des Gesprächs, mit der auch

62 Maßgeblich angeregt wurden die Forschungen zur Selbstreflexivität durch Hans Belting, der in *Bild und Kult* darlegte, dass die sakralen Bildwerke des Mittelalters Kultobjekte waren, die man nur erschöpfend verstehen kann, wenn man »sie in dem Kontext aufspürt, wo sie ihren wahren Part ausübten«. (Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1990, S. 14.) Belting hat die *Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* an der Schwelle zur Ära der Kunst enden lassen. In *Giovanni Bellini. Pietà: Ikone und Bildererzählung in Venedig* beleuchtete er beispielhaft den Prozess einer ästhetischen Aneignung der sakralen Aura, nämlich die Ausbildung einer zusätzlichen künstlerischen bzw. kunsttheoretischen Bedeutungsdimension, mit der sich Werke Bellinis und insbesondere auch Andrea Mantegnas Grablegungs-Kupferstich nicht mehr nur als sakrale Bilder präsentierten, sondern auch als unter dem Gesichtspunkt einer bildrhetorischen Stimmigkeit zu beurteilende Kunstwerke. (Ders.: *Giovanni Bellini. Pietà: Ikone und Bildererzählung in Venedig*. Frankfurt/M. 1993; siehe auch Hubert Locher: *Raffael und das Altarbild der Renaissance. Die »Pala Baglioni« als Kunstwerk im sakralen Kontext*. Berlin 1995.) In *L'Instauration du tableau. Métapeinture à l'aube des temps modernes* (Paris 1993; dt.: *Das selbstbewußte Bild. Vom Ursprung der Metamalerei*. München 1998), der eigentlichen Gründungsschrift der Forschung zur Selbstreflexion des Kunstwerks, behandelte Victor Stoichita unter diesem Gesichtspunkt die niederländische Malerei von den invertierten Historien Pieter Aertsens bis hin zu Cornelis Norbertus Gijsbrechts' *Rückseite eines Gemäldes*. Wir werden auf diese grundlegende Studie wiederholt zurückgreifen, wobei sich die in ihr implizierte Annahme, dass sich eine selbstbewusste Malerei einer kritischen Zurückweisung der italienischen Bildkultur und der *historia* Albertis verdanke, nicht mehr halten lässt. Mit ähnlich historisch systematisierendem Zugriff behandelte Klaus Krüger in *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren* selbstreflexive Verfahren von Werken der Frührenaissance bis zu Caravaggio und zeigte, wie solche, zunächst an sakralen Bildern entwickelt, später auf profane Werke übertragen wurden. (Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München 2001.) Seither konnte diese Forschungsrichtung eine alexandrinische Expan-

sion verbuchen. Mit Steffen Bogens *Träumen und Erzählen. Selbstreflexion der Bildkunst vor 1300* (Diss., Univ. Marburg 1997. München 2001) wurde deutlich, dass auch Bildwerke des Mittelalters Ansätze von Selbstreflexion aufweisen, womit diese im Verdacht stand, ein transhistorisches Phänomen zu sein. Das hat zahllosen weiteren Studien auf diesem Feld keinen Abbruch getan, wobei der bloße, jeder historischen Perspektivierung entbehrende Hinweis auf selbstreflexive Dimensionen des Kunstwerks trivial ist. Geboten scheint daher, verschiedene historische Verfahren und Grade der Selbstreflexion zu unterscheiden, nämlich das Mitthematisieren eigener Funktionen, wie es m. E. in der mittelalterlichen Kunst gegeben ist, die Selbstreflexion von stilistischen Wahlmöglichkeiten, wie sie hier an Fra Angelicos *Pala di San Marco* analysiert werden soll, und selbstreflexive Verfahren, die bereits die System-Umwelt-Differenz thematisieren, also das Kunstwerk als Medium ausweisen, in dem gesonderte, von der empirisch erfahrbaren Wirklichkeit abweichende Beobachtungsverhältnisse bestehen, wie hier an Werken von Raffael, Parmigianino, Caravaggio u. a. gezeigt werden soll.

63 Siehe Valeska von Rosen/Klaus Krüger/Rudolf Preimesberger (Hrsg.): *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*. München/Berlin 2003, eine Publikation, die den damals avancierten Forschungsstand wiedergibt. Valeska von Rosen erklärt in ihrer Einleitung, es sei sinnvoll, sich an dem von Michael Tietzmann in Anlehnung an Foucault formulierten Begriff des Diskurses als eines »System[s] des Denkens und Argumentierens, das von einer Textmenge abstrahiert ist«, zu orientieren (ebda., S. 11). In dieser Perspektive erscheinen die »Bereiche Theorie(korpus) und künstlerische Praxis nicht mehr als distinkte Blöcke«. (Ebda., S. 12.) Dabei ging es der Autorin um eine diskursarchäologische Perspektive, mit der sie epistemologische Voraussetzungen der Text- und Bildproduktion in den Blick nahm, nicht aber die Kommunikation der Betrachter, die in sämtlichen Beiträgen dieser Publikation keine nennenswerte Rolle spielt (siehe die dahingehende Kritik in der Rezension des Vf., in: *sehpunkte 4* 2004, Nr. 12 [15.12.2004], URL: <http://www.sehpunkte.historicum.net/2004/12/4654.html>). Auf diesem Wege wird freilich die Diskursanalyse, die sie ausdrücklich als historisch deskriptives Verfahren verstanden wissen will (vgl. ihre auf Andreas Kablitz

die Ausdifferenzierung eines sachkundigen, sich vom Heer der Laien unterscheidenden Publikums voranschritt.

Wolfgang Kemp hat 1991 davon gesprochen, dass die Kunstgeschichte vielfach ihren »komplexen Systemen mit dem falschen Instrumentarium bzw. mit einer zu engen Gegenstandsbestimmung« zu Leibe rückt.⁶⁴ Der Systemtheoretiker Dirk Baecker forderte drei Jahre später, »Komplexität nicht, wie üblich, als Problem, sondern als Lösung« zu betrachten.⁶⁵ Dass dies allerdings zu einem veränderten wissenschaftlichen Selbstverständnis führt, kann hier schlaglichtartig am Beispiel einer Bildinterpretation von Erwin Panofsky verdeutlicht werden. In *Meaning in the Visual Arts* (New York 1955), einem der erfolgreichsten Bücher zur kunstgeschichtlichen Hermeneutik, behandelte dieser ein Gemälde des aus Vicenza stammenden, lange in Venedig tätigen Francesco Maffei, das damals als Darstellung der Salome galt (Abb. 6). Wie Panofsky ausführte, hat der Maler »eine junge hübsche Frau mit einem Schwert in der Linken und einer Schale in der Rechten dar[ge]stellt, auf der der Kopf eines Enthaupteten liegt.«⁶⁶ Salome, so erklärte er, ist oft mit der Schale dargestellt, auf der ihr das Haupt des Täufers gebracht wurde, nicht aber mit einem Schwert. Dieses ist dagegen Attribut der Judith, die den Holofernes eigenhändig enthauptete und seinen Kopf in einem Sack steckte. »So haben wir zwei mit gleichem Recht und mit gleicher Unstimmigkeit auf unser Bild anwendbare literarische Quellen.«⁶⁷ Das »Problem« löste der Autor mit Hilfe seiner ikonographischen Kenntnisse. Er erklärte, dass es keine frühneuzeitlichen Darstellungen der Salome mit dem

gestützte Ablehnung des Bachtinschen Begriffs der »Heteroglossia«, der aufgrund seiner kulturkritischen Implikationen für ein solches ungeeignet sei, ebda., S. 333, Anm. 33), zu einem rein geistesgeschichtlichen Unternehmen. Bei aller Wertschätzung der historischen Diskursanalyse, der wir uns hier ebenfalls bedienen werden, erhält diese so aber eine bedenkliche historische Tendenz. Sie restituiert ein symptomatologisches Verständnis der Objekte, deren semiotisch-strukturelle Merkmale durch die Episteme generiert zu werden scheinen. Dagegen soll hier die Diskursanalyse gelegentlich als ein Hilfsinstrument he-



Abb. 6 Francesco Maffei: *Judith / Salome*, 1650er Jahre, Faenza, Pinacoteca

Schwert gibt, das als feststehendes ehrenvolles Attribut Helden, Märtyrer und Personifikationen wie die Gerechtigkeit auszeichnete, dass aber das Haupt des Täufers auf der Schüssel schon im Spätmittelalter nördlich der Alpen zu einem eigenständigen Motiv geworden war. Daher sei es eher denkbar, dass eine Schüssel, die durch solche Werke fest mit der Vorstellung von einem Enthaupteten verknüpft worden sei, in die Darstellung einer Judith gelangte, als dass ein Schwert in ein Bild

rangezogen werden, wie dies übrigens auch Luhmann z. B. im Rekurs auf Julia Kristeva getan hat, um einen systemisch orientierten Ansatz zu verfolgen.

64 Kemp 1991, S. 94.

65 Dirk Baecker: *Postheroisches Management. Ein Vademecum.* Berlin 1994, S. 114.

66 Erwin Panofsky: *Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance.* In: Ders.: *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst.* Köln 1975, S. 46.

67 Ebda.



Abb. 7 Werkstatt Leonardos (?): *Johannes der Täufer (mit Attributen des Bacchus)*, um 1513–19, mit ergänzenden Übermalungen des 17. Jhd., Paris, Musée du Louvre (siehe auch S. 6)

der Sünderin Salome hätte eingehen können. »Daraus können wir mit Sicherheit schließen, daß auch Maffeis Bild Judith darstellt, und nicht, wie man angenommen hat, Salome.«⁶⁸

Diese Erklärung erscheint plausibel. Doch Panofsky rechnete überhaupt nicht mit der Möglichkeit, dass es

sich bei der beschriebenen Mehrdeutigkeit um eine beabsichtigte handeln könnte. Bildfiguren, die sich einer eindeutigen Identifizierung entziehen, gibt es aber, wie hier darzulegen sein wird, z. B. schon im Werk von Botticelli, und Caravaggio hat faszinierende semantisch verzierende Bilder solcher Zwitterwesen geschaffen, die weithin Beachtung fanden. Ein weiteres prominentes Beispiel schuf ein nicht identifizierter französischer Hofmaler des 17. Jahrhunderts, als er ein aus der Leonardo-Werkstatt stammendes Gemälde des Täufers überarbeitete (Abb. 7), nämlich dem schönen nackten Johannes einen Efeu-krantz aufsetzte und seinen Kreuzstab in einen Thyrsos, den Stab des Bacchus, verwandelte.⁶⁹ Damit verstärkte er mit Bedacht die unterschwellige Ambiguität des leonardesken Johannes, in dessen Darstellung der Hirsch und die Akelei auf Christus, die Taufe und die mit ihr verbundene Hoffnung auf Erlösung verweisen, der nach diesen Eingriffen aber nicht mehr von der lüsternen antiken Gottheit zu unterscheiden war.⁷⁰

Diese Möglichkeit einer intendierten, mit dem Ziel einer lebhaften, auch kontroversen Rezeption ins Paradoxe getriebenen Komplexitätssteigerung lag in den 50er Jahren und noch Jahrzehnte danach außerhalb des Erwartungshorizonts der Kunstgeschichte. Und so hat Panofsky Komplexität reduziert, wie es damals der wissenschaftlichen Praxis mit ihrer noch selbstverständlichen Prämisse eines exterritorialen Beobachterstandpunktes entsprach, aus dessen Warte sich der Sinn der Kunstgeschichte und ihrer historischen Objekte allein zu offenbaren schien. Versucht man aber der absichtsvoll gesteigerten Komplexität solcher Werke gerecht zu werden, so verlagert sich der Schwerpunkt der Analyse automatisch vom Explikativen aufs Deskriptive. Was das Objekt an Mündigkeit und Vielschichtigkeit, womöglich auch Widersprüchlichkeit gewinnt, büßt der Interpret an Deutungsmacht ein. Er

68 Ebda., S. 47.

69 Frank Zöllner: *Leonardo da Vinci 1452–1519. Sämtliche Gemälde und Zeichnungen*. Hong Kong/Köln [u. a.] 2007, S. 202, 249.

70 Wenig erbaut notierte Cassiano dal Pozzo 1625: »Johannes der

Täufer in der Wüste. Die ein Drittel weniger als naturgroße Figur ist äußerst delikate, aber sie gefällt nicht so sehr, denn sie regt nicht zur Verehrung an, es fehlt ihr Anstand und Ähnlichkeit.« (Zit. ebda., S. 202.)

kann dann nicht mehr beanspruchen, den einen Sinn des Kunstwerks ans Licht zu bringen, sondern nur noch Sinnpotenziale desselben zu akzentuieren.

Svetlana Alpers hat 1995 in ihrem Buch *The Making of Rubens* eine höchst differenzierte Analyse von Rubens' *Trunkenem Silen* (Abb. 174) vorgelegt, die dem besonderen Charakter dieses bemerkenswert offenen Werks Rechnung trägt.⁷¹ Man kann bei diesem Gemälde, von dem sich Rubens nie getrennt hat, nicht einmal die dargestellte Handlung auf eine knappe präzise Formel bringen, aber gut und gerne zwei Mal hundert Jahre über all' das sprechen, was es an Sinnimplikationen und Gesprächsanreizen bereithält. Alpers' Bemühen, dieser gesteigerten Komplexität und Sinnoffenheit gerecht zu werden, führte dazu, dass ihre Studie in einer durchaus scharfsinnigen Rezension polemisch als »Conversation Piece« bezeichnet und ihr der Vorwurf gemacht wurde, statt das Projekt einer avancierten aufklärenden Kunstgeschichte fortzusetzen, habe sie Werke von Rubens wie ein frühneuzeitlicher Humanist betrachtet.⁷² Das ist nicht ganz von der Hand zu weisen, obwohl Alpers an den *Trunkenen Silen* auch Dinge herangetragen hat, von denen ein Humanist des 17. Jahrhunderts nichts wusste, es z. B. als Manifestation der »male femininity« des Künstlers gedeutet.⁷³ Doch entscheidend ist, dass sich mit der von ihr adäquat entfalteten Komplexität des Gegenstandes tatsächlich viele Implikationen des herkömmlichen wissenschaftlichen Selbstverständnisses verflüchtigt haben und der Anspruch der Interpretierenden von demjenigen eines Sinnzuweisenden gewissermaßen auf den eines zur Nachträglichkeit verdamnten, höflichen, im Dialog mit dem Objekt dessen Sinnimplikate akzentuierenden In-

terviewers und damit der von Nietzsche verachteten »Spätlinge« geschrumpft ist.

In jüngerer Zeit haben der Ruf vom »Ende der hermeneutisch sinnerfüllten Welt« (Hans Ulrich Gumbrecht) und die skeptische Annahme, dass Wissenschaft kaum weniger kontingent ist als andere Wissensformen und nicht mehr als lauter gleichwertige Erfahrungen am historischen Material hervorbringen kann, zur Besinnung darauf geführt, dass die Anfänge der Kunstgeschichte und Kunstkritik in der Renaissance aus dem geselligen Gespräch hervorgegangen sind.⁷⁴ So hat Michael Baxandall in seinem Buch *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst* gefordert, jede Deutung eines Kunstwerks müsse »als etwas präsentiert werden [...], das sich kritisch prüfen und beurteilen läßt, und dies muß in unseren Begriffen geschehen, außerhalb der geistigen Welt des untersuchten Gegenstandes«,⁷⁵ zugleich sei jede Interpretation auf Kritik und den Fortgang der Interpretation angewiesen. Insofern, so das Schlusswort des Autors, sei »die erschließende Kritik nicht nur rational, sondern auch gesellig«.⁷⁶

Dieses konziliante, gewissermaßen Thomasiussche Statement verdient Zuspruch.⁷⁷ Ohne einem Relativismus das Wort zu reden, trug es in einer Phase der Neuorientierung des Fachs dem Problem des multiplen Sinns von Kunstwerken Rechnung. In Hinblick auf diesen hat Brigitte Hilmer Normerwartungen hinsichtlich der Beschreibung und Interpretation von Kunstwerken formuliert:

»Ich sehe [...] ein Kontinuum von einer Beschreibung, die sich naiv als Repräsentation des Werkes

71 Svetlana Alpers: *The Making of Rubens*. New Haven/London 1995, S. 101–157, 167–174.

72 Joanna Woodall: *Conversation Piece*. Rezension v. S. Alpers: *The Making of Rubens*. In: *Art History*, 19, 1996, 134–40.

73 Alpers 1995, S. 157.

74 Michael Baxandall: *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst* (engl. Originalausgabe 1985). Berlin 1990, S. 201.

75 Ebda., S. 169f.

76 Ebda., S. 201.

77 Es war ein für die Verfassungen des aufgeklärten Absolutismus maßgeblicher Schritt, dass Thomasius das Rechtsprinzip der »vernünftigen Menschennatur« durch das der »geselligen Menschennatur« ersetzt hat, »weil die Vernunft selber wesentlich gesellig ist« (Zit. n. Wolfram Mauser: *Geselligkeit. Zu Chancen und Scheitern einer sozial-ethischen Utopie um 1750*. In: *Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte*, 4, 1989, S. 13.)

versteht, über eine solche, die sich als eine unter vielen möglichen Beschreibungen bedenkt, schließlich zu einer, die die Bedingungen der Vielfalt möglicher Beschreibungen eines Werkes mitbeschreibt. Auf dieser letzten Stufe ginge es darum, die Offenheit nicht nur für eine Vielfalt an Bedeutungen (Interpretationen), sondern zuvor für Selektionen dessen, was Bedeutung haben könnte (Beschreibungen), beschreibend einzuholen.⁷⁸

Für das Projekt einer Geschichte des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken ist dieses Postulat selbstverständlich. Davon ausgehend, dass ein Unbestimmtheiten und Polysemien beachtender Modus der Beschreibung und Interpretation keineswegs auf eine Aufweichung der Ansprüche hermeneutischer Qualität hinausläuft, will es sich einlassen auf die Responsivität des Kunstwerks, auf sein »Verlangen nach Rede«, sein »pourparler« (Louis Marin), sein Besprochen-Werden-Wollen,⁷⁹ auf seine Formen äußerer und »innerer Dialogizität« (Michail Bachtin), seine rekursiven Verfahren, seine Strategien der Selbstnegation, zirkulären Sinnanreicherungen, die in ihm vollzogenen Unterscheidungen und ggf. auch stilistische Brüche und geschehenslogische Unschärfen. In diesem Sinne verwahrt sich unser Vorhaben zugleich gegen die disziplinierende Macht der in der Kunstwissenschaft immer noch weit verbreiteten »Privilegierung der Ursprünge«, gegen die »Ineinssetzung von Anfang und Wahrheit« und das althergebrachte Identitätsdenken. Davon ausgehend, »daß Kontexte [...] und Bedeutungen multipel, flüchtig und variabel sein können«, macht es ernst mit der »Demontage des metaphysischen, auf und durch Ursprünge (Gott, Autor, Sinn) fixierten Denkens«.⁸⁰

Die Systemtheorie hat einige vielkritisierte Prämissen. Dazu zählen Luhmanns strikter, tief in seinen methodischen Vorentscheidungen verankerter Konstruktivismus, nach dem »Wirklichkeit« nur als Konstruktion der jeweils beobachtenden Systeme existiert, das Teleologische seines Denkens, nach dem Ausdifferenzierungsprozesse letztlich irreversibel und somit Versuchen der rationalen und ethischen Gestaltung der Gesellschaft enge Grenzen gesetzt sind, und seine Ablehnung des Subjektbegriffs, der gemäß die Systemtheorie keine Begriffe für den handelnden Menschen bereitstellt. Auch der jüngere, teilweise gegen sie ins Feld geführte, ebenfalls konstruktivistische Ansatz der Praxeologie⁸¹ geht davon aus, dass sich die Bedeutung von Praktiken nicht auf das mit ihnen Intendierte beschränkt, sondern dass solche auch alltägliches Verhalten umfassen, das nicht oder nicht mehr reflektiert wird, weil es mithilfe von implizitem Wissen oder Körperwissen automatisch abläuft. Auch die Kunstwissenschaft muss selbstverständlich davon ausgehen, dass Künstler nicht allwissend sind und z. B. die systemische Relevanz und Tragweite ihres Handelns für sie nicht deutlich absehbar ist. Als Raffael 1507 seine erste Florentiner *historia* malte, die *Grablegung Christi* (Abb. 8), und sich in ihr zahlreicher Motive aus Werken Michelangelos bediente, aus dessen *Grablegung* (London, National Gallery), dem Tondo Doni (Florenz, Uffizien), der *Pietà* (Rom, St. Peter) und dem *Matthäus* (Florenz, Galleria dell'Accademia),⁸² wird er dies im Sinne einer Optimierung der eigenen Bildsprache getan haben. Inwieweit er sich darüber im Klaren war, dass er damit zu einer Profanisierung des Altarbildes beitrug, können wir nicht wissen. Sicherlich wollte er diesem Altarbild ein Optimum an Schönheit verleihen.

78 Brigitte Hilmer: Kunstphilosophische Überlegungen zu einer Kritik der Beschreibung. In: Boehm/Pfotenhauer 1995, S. 97.

79 Vgl. Marin 2001, S. 19f. u. S. 72, Anm. 11.

80 Stefan Germer: Mit den Augen des Kartographen – Navigationshilfen im Posthistoire. In: Anne-Marie Bonnet/Gabriele Kopp-Schmidt (Hrsg.): Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute. München 1995, S. 146f.

81 Siehe Frank Hillebrandt: Soziologische Praxistheorien. Eine

Einführung. Wiesbaden 2014; Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin 2012; Ders.: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie. Bielefeld 2016.

82 Zu diesem Werk siehe Locher 1995; Wolfgang Brassat, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun. Berlin 2003, S. 3ff.; Ulrich Pfisterer: Raffael. Glaube – Liebe – Ruhm. München 2019, S. 69–85.

Abb. 8 Raffael: *Grablegung Christi*, 1507, Rom, Villa Borghese



hen. Doch mit seinen Bezugnahmen auf Albertis Traktat *De pictura*, dem gemäß er in dem Altarbild zehn Figuren darstellte und auf das klassische Bildschema der *Grabtragung* auf Meleager-Sarkophagen zurückgriff, und den Zitaten fremder Bildlichkeit, die einen »Echoraum« (Roland Barthes) entstehen lassen, bekam sein Werk eine zusätzliche kunsttheoretische Bedeutungsdimension, wurde es zu einem »Kunst-

werk in sakralem Kontext«.⁸³ Man hat jüngst erklärt, in der Renaissance habe der »Wunsch nach innovativen künstlerischen Spitzenprodukten [...] in keinem Widerspruch zur eigentlichen Aufgabe der Bildwerke, der christlichen Devotion zu dienen«, gestanden.⁸⁴ Diese in Zusammenhang mit Raffaels Madonnen vorgebrachte Äußerung ist zu bedenken, denn selbstverständlich lässt der Blick auf Autonomisierungstenden-

83 Locher 1995.

84 Pfisterer 2019, S. 49. Der Autor fährt fort: »Die Renaissance löste das Kult- nicht durch das Kunst-Bild ab. [...] Mehrheitlich herrschte die Vorstellung, dass eine künstlerisch gelungene Umsetzung den devotionalen Wert eines Bildwerks noch er-

höhe. [...] Die Betrachter von Raffaels Madonnen [...] durften ihr ästhetisches Entzücken [...] auch als unmittelbares Indiz religiöser Ergriffenheit und Zeichen göttlicher Liebe verstehen.« (Ebda., S. 49f.)

zen Anderes außer Acht und kann zu verzerrenden Gewichtungen führen. Gleichwohl gab es in der Renaissance unzweifelhaft Tendenzen einer Profanisierung des Altarbildes. Und zahlreiche Quellen und Indizien zeigen, dass den Künstlern der Zwiespalt von religiöser Funktion und künstlerischem Eigensinn nicht entgangen ist, z. B. die Inschrift am Grab des Fra Angelico, die insistiert, dass dieser weniger ein ›Neuer Apelles‹, als vielmehr ein Diener Christi sein wollte.⁸⁵ Es sollte klar sein, dass wir Werke Raffaels, der, wie hier zu zeigen sein wird, in späten Werken tatsächlich ironisch mit Michelangelo-Zitaten gespielt hat, nicht mit seinen Augen, noch denen seiner Zeitgenossen sehen können, und wir sollten uns auch bemühen, sie nicht mehr mit den Augen kunstliebender Klosterbrüder zu rezipieren. Da wir aber die historischen Werke nicht anders denn als Interpreten des 21. Jahrhunderts wahrnehmen können, sollten wir uns auch als solche verstehen und unser Mehr-Wissen ins Spiel bringen, z. B., wie Baxandall gefordert hat, unsere Gegenstände mit Kategorien erklären, die nicht »der geistigen Welt des untersuchten Gegenstandes« entstammen.⁸⁶ Ein Interpret frühneuzeitlicher Malerei kann den elaborierten Begriffsapparat der Kunstliteratur dieser Epoche nicht ignorieren. Dieser speiste sich zu großen Teilen aus der Rhetorik und Poetik der Antike, die mit diesen höchstentwickelten sprachpragmatischen, -analytischen und -philosophischen Denksystemen und äußerst komplexen Texten, z. B. der zweiten Sophistik, das Denken und die visuelle Kultur der Frühneuzeit maßgeblich geprägt und bereichert hat. Trotzdem sollten die Begriffsapparate der Antike und der Frühneuzeit für die Kunstwissenschaft keine letztbegründende Geltung haben. Nicht nur aus diesem Grund greift die vorliegende Darstellung evolutionärer Prozesse der Ausdifferenzierung und gegenläufiger Bestrebungen einer Repragmatisierung der Künste auf die Methodik und Begrifflichkeit Luhmanns zurück, ohne eine konsequent systemtheoretische sein zu wollen.

85 Siehe unten, S. 82.

86 Wie Anm. 75.

Kommen wir zunächst zu ihrer Begrifflichkeit: Die kunstwissenschaftlichen Forschungen zur Selbstreflexion bildender Kunst entbehren, soweit ich sehe, derzeit praktikabler historischer Perspektivierungen.⁸⁷ Dies gilt ebenso für die Bildwissenschaft, die zu einer Fülle bildphilosophischer Einsichten geführt und unserem Fach einen Zuwachs ästhetischer Kompetenz beschert hat, die aber, wenn ich es richtig sehe, weit davon entfernt ist, ihre Erkenntnisse, wie mal unter Verweis auf Freud und Norbert Elias in Aussicht gestellt wurde, noch in eine, wie auch immer geartete, historische Perspektive integrieren zu können. Die kunstwissenschaftlichen Beschreibungskategorien selbstreflexiver Verfahren sind soziologisch indifferent und stumpf. Man spricht dann z. B. von den Verfahren des *embedding* und des Formzitats, ohne zu bedenken, dass beides Formen rekursiven Verhaltens sind und darin systemrelevante Funktion haben. Man beschreibt Trompe l'œils und das Verfahren der Täuschung und Enttäuschung (*inganno e disinganno*), ohne hinreichend zu realisieren, dass es sich um eine von diversen Strategien der Selbstnegation handelt, welche darauf aufmerksam machen, dass Kunst ein gesonderter Beobachtungsbereich ist. Eine immer noch vielfach supponierte Grundannahme des Faches ist, dass die ältere Malerei ikonographisch gebunden war und erst die Kunst der Moderne frei über die Tradition verfügen konnte. Dagegen werden hier wiederholt Traditionsbezüge darzulegen sein, die quer über thematische und Gattungsgrenzen hinweg verliefen. Nach einer weiteren, m. E. nicht haltbaren Grundannahme wird Antikunst als spezifisches Phänomen der Moderne angesehen. Arnold Gehlen hat in der 1965 erschienenen zweiten Auflage seines erstmals 1960 publizierten Buches *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei* betont, dass die zeitgenössische Malerei durch und durch »Reflexionskunst ist [d. h. den Metadiskurs braucht], die Reflexion lebt im Medium der Zweideutigkeit, und die radikalste würde darin bestehen, daß ein

87 Siehe oben, Anm. 62.

Kunstwerk den Zweifel erweckt, ob es überhaupt eins ist.«⁸⁸ Doch Anti-Kunst gibt es nicht erst seit den Dadaisten. Schon Caravaggio hat die Grenzen des humanistischen Kunstbegriffs absichtsvoll überschritten⁸⁹ und allein dies erklärt, weshalb seine Kritiker ihn als »Antichristen« und »Zerstörer der Malerei« ächteten. Und schon zu seiner Zeit existierte mit der später so genannten »caricatura« eine veritable Anti-Kunst. Auch die Malerei der Frühen Neuzeit hat, wie bereits die Kunst des Hellenismus, an der Grenze der Kunst operiert, wie eine entsprechende Begrifflichkeit transparent machen kann.

Luhmanns Ansatz erweist sich vor allem aufgrund seiner Perspektive als fruchtbar für unser Vorhaben, mit seiner nur bedingt eingelösten, nämlich nicht auf die Füße konkreter Werkanalysen gestellten Fokussierung auf das Sprechen über Kunst und das Bild als Gesprächsprogramm. Denn die Bildkultur der Frühneuzeit gravitierte in der Geselligkeit. Diese war der Rahmen, in dem die Werke, auch in den Kirchen und auf den Plätzen, vor allem aber in den Gärten und Villen, den *studioli*, Kunst- und Wunderkammern, den Kunstkabinetten und Galerien ihren, um mit Belting zu sprechen, »wahren Part ausübten«.⁹⁰ Unter diesem Blickwinkel zeigt sich z. B., dass es sich bei der frühneuzeitlichen Kunstliteratur in der Regel um verstetigte Konversationen über Kunst handelt und bei »Quellschriften«, wie etwa Gregorio Comaninis *Il Figino* (1591) und Marinos *La Galeria* (1619), tatsächlich um Anleitungen für zahllose Konversationen über die Künste und Kunstwerke. Mit dieser Perspektive wird auch sichtbar, dass, während die Moderne das Ideal der verinnerlichten, stillen individuellen Kunstrezeption

hegte, für die Frühneuzeit die kollektive, vielstimmige Rezeption Maßstab und Regel und die Auffassung verbreitet war, dass ein jeder in einem Kunstwerk etwas anderes sieht als der nächste und sich dessen Sinn, wie bereits Vincenzio Borghini dargelegt hat, daher am besten im Dialog vieler Rezipienten erfassen lässt.⁹¹

1548 hat Paolo Pino in seinem *Dialogo di pittura* dem Maler empfohlen, in jedes seiner Werke mindestens eine mehrdeutige, schwer zu verstehende Figur einzuführen, um so den Zuspruch derer zu gewinnen, die Sinn für die feinen Seiten der Künste besitzen.⁹² Diese Forderung wurde zum Topos und im 17. Jahrhundert verlangten Autoren wie Étienne Binet und Georg Philipp Harsdörffer, jedes Bild müsse eine »secrete intelligence« bzw. einen »geheimen Verstand« haben.⁹³ Jedes Kunstwerk, das diesen Forderungen entsprach, beteiligte sich aktiv an der Scheidung von Profis und Laien, also internen und externen Beobachtern, trug zur Konstitution der Trennungslinien zwischen ihnen bei. Kunstvermittlung hatte in der ständisch geordneten Gesellschaft auch das Verhältnis von Inklusion und Exklusion zu bedenken. Doch Kunst bemüht sich – der moderne Mythos der »Universalsprache Kunst« hat das verdeckt – keineswegs grundsätzlich um Verständlichkeit. Luhmann betont, dass Kunstwerke »Beobachtungsdirektiven enthalten, die von verschiedenen Beobachtern adäquat oder inadäquat aufgegriffen werden können und dazu bestimmt sind.«⁹⁴ Und Susan Sontag hat zur modernen Kunstreligion angemerkt, dass auch ihr Publikum nie vollständig eingeweiht ist.⁹⁵

Seit ihren Anfängen hat die als solche konstituierte »Kunst« auch eine sozial distinktive Funktion. Schon Lukian hat in *De domo* das Unbehagen von Laien, über sie

88 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. 3. erw. Aufl. Frankfurt/M. 1986, S. 217.

89 Brassat 2006, S. 119, 123f.

90 Wie Anm. 62.

91 Siehe Frangenberg 1990, S. 47–58. Wir kommen darauf zurück.

92 »[...] et in tutte l'opere vostre fateli intervenire almeno una figura tutta sforciata, misteriosa e difficile, acciò che per quella voi siate notato valente da chi intende la perfezzion dell'arte.« (Paolo Pino: *Dialogo di pittura*. In: Barocchi 1960, S. 115.)

93 Siehe S. 358.

94 Luhmann 1995, S. 129.

95 Solange sich Kunst durch »priesterliche Ziele« definiere, setzt sie »das Vorhandensein eines relativ passiven, nie vollständig initiierten, voyeuristischen Laienstandes voraus und bestätigt diesen, der regelmäßig zusammengerufen wird, um zu beobachten, zu lauschen, zu lesen und zu hören – und dann wieder fortgeschickt wird«. [Susan Sontag: *Ästhetik der Stille*. In: Eugen Blume/Gabriele Knapstein/Catherine Nichols (Hrsg.): *Fast*

zu sprechen, vermerkt, ihre »Furcht, etwas zu sagen, das ihre Unwissenheit verrathe«.96 In seiner großen Studie *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* hat Pierre Bourdieu eingehend diesen sozialen ›Sündenfall‹ der selbstbewusst werdenden, auto-poietisch operierenden Kunst erörtert. Wie er kritisch anmerkt, führt das

»[...] ›Detachement‹ des Ästheten [...] gegenüber der Wahrnehmung ›ersten Grades‹ einen Abstand als Maß seiner Distanz schaffenden Distinktion dadurch ein [...], daß er das Interesse vom ›Inhalt‹, von den Personen und spannenden Momenten der Handlung, etc., auf die Form und die spezifischen künstlerischen Effekte verlagert, die sich nur *relational*, durch den völlig exklusiven Vergleich mit anderen Werken würdigen lassen, den die Versenkung in die Einzigartigkeit des gerade vorliegenden Werkes erschließt. Distanziertheit, Interesselosigkeit, Gleichgültigkeit – ästhetische Theorie hat derart oft verkündet, sie allein ermöglichen, das Kunstwerk als das zu erkennen, was es wahrhaft sei, nämlich autonom, *selbstständig*, daß am Ende in Vergessenheit gerät, daß sie tatsächlich bedeuten: sich nicht einzulassen, distanziert und gleichgültig zu bleiben, die Weigerung also, ›sich einzubringen‹, (etwas) ernstzunehmen.«97

In der Tat, Raffaels *Brand im Borgo* (Abb. 61), das Fresko in der Stanza dell'Incendio im Vatikanspalast, in dem der Künstler mit Zitaten aus Werken Michelangelos gespielt hat, versteht vollständig nur, wer über das Wissen verfügt, das ihn befähigt, solche interpikturalen Bezüge zu erkennen. Und doch möchte ich Bourdieus

zitatierter Bewertung widersprechen. Denn die ästhetische Haltung ist nicht nur eine distinktive Strategie. Ästhetisierung heißt immer auch ›Abstrahieren‹, ›Loslassen‹, ›in anderem Licht sehen‹; sie stellt eine Relativierung von Primärinteressen dar, die auch notwendige Voraussetzung allen »verantwortungsethischen« Denkens, d. h. einer Überwindung »gesinnungsethischen« Denkens (Max Weber), ist und damit einer entwickelten kommunikativen Vernunft.98 Eine solche muss heute, nicht nur, wenn es um Kunst geht, »polykontextural sehen lernen; also lernen zu wissen, wovon abhängt, was [man] jeweils sieht.«99 Mit einem derartigen auf die Wahrnehmung einer »polykontexturalen Welt«, die Berücksichtigung der begrenzten Kommensurabilität subjektiver Weltentwürfe und die Schulung komplexen Denkens mit einem hohen Kognitionsniveau zielenden Programm sollte sich die Kunstwissenschaft anfreunden können. Wie Arnold Gehlen 1965 an der Schwelle der Postmoderne mit Blick auf die damalige Reflexionskunst schrieb – Identitätsdenkern sei's gesagt! –: »[...] mit Unmittelbarkeit ist niemand mehr zu überzeugen.«100

Die vorliegenden Studien behandeln Beispiele frühneuzeitlicher Malerei. Ausgewählte Werke sollen als Programme für die Kommunikation über das Kunstwerk interpretiert werden. Sofern es die Quellenlage erlaubt, werden diese Analysen auf Text- und Bilddokumente der historischen Formen des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken gestützt. Unter diesem Gesichtspunkt sind rezeptionsästhetische und sinnkonstituierende Formen, z. B. Polyvalenzen, Paradoxien und Leerstellen, besondere Formen der Interpikturalität wie die Parodie und Travestie sowie geselligen Zwecken dienende offene Bildformen wie das Änigma,

nichts. Minimalistische Werke aus der Friedrich Christian Flick Collection im Hamburger Bahnhof. Ausst.-Kat. Berlin, Hamburger Bahnhof, Köln 2005, S. 8. (Erstveröff.: *The Aesthetics of Silence*. In: Susan Sontag: *Styles of Radical Will*. New York 1966.)]

96 Lukian von Samosata: *Lobrede auf einen schönen Saal*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Übers. u. mit Anm. versehen v. Christoph Martin Wieland. Leipzig 1788/89 (Nachdruck Darmstadt 1971), Bd. III, Teil 6, S. 329.

97 Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1984, S. 68.

98 Siehe Jürgern Habermas: *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2 Bde. Frankfurt/M. 1981.

99 Luhmann 1986, S. 645.

100 Gehlen 1986, S. 224.

die Karikatur und der Drudel zu fokussieren. Dabei lässt sich an den entsprechenden Werken ein steigendes Kognitionsniveau und eine fortschreitende kategoriale Bestimmung des Ästhetischen nachweisen. Eine solche Konzentration auf operative und kognitive Merkmale verspricht Traditionslinien zu beleuchten, die bisher vielfach unbeachtet blieben. Die Deutung der Werke als Kommunikationsprogramme ermöglicht es, ihre spezifische Diskursivität, ihren Anteil am historischen Kunstdiskurs zu erschließen. Zeigt sich in der Kunstliteratur eine ausgeprägte Traditionsbindung und wohl auch eine sprachliche Vorprägung des Denkens, so offenbaren die Kunstwerke, deren Verwiesensein auf die Theorie und das Wort man lange überschätzt hat, dagegen die »evolutionäre, genetische und funktionale Priorität des Wahrnehmens gegenüber dem Denken«.¹⁰¹

Rückblick im Zorn: Zur Alterität der frühneuzeitlichen Kunstrezeption

Das Sprechen über die Künste diente in der Antike und der Frühen Neuzeit Funktionen, die in der Moderne einer ganzen Reihe wissenschaftlicher Disziplinen, der Ästhetik, Archäologie, Kunstgeschichte u. a., überantwortet wurden. Dass Kunst sinnvoll ist, ein zivilisatorisch gewichtiger, bereichernder Bestandteil menschlichen Lebens, bekundeten im 19. Jahrhundert die Museumsbauten mit ihren Statuen- und Bildprogrammen, die die Heroen der Kunstgeschichte vergegenwärtigen und ihre Leistungen als Vorgeschichte der nunmehr erlangten ›Freiheit‹ der Kunst feiern.¹⁰² Auf ihren Trep-

penhäusern und Aufgängen sollte man sich über den Alltag erheben und sich in ihren dem Pantheon und der Uffizien-Tribuna nachempfundenen Rotunden einstimmen für bzw. in die zu schauende Kunst. Die Museentempel des 19. Jahrhunderts, die Marinetti »öffentliche Schlafsäle« und »Friedhöfe« der Kunstwerke nannte und zerstören wollte,¹⁰³ und in denen sich Paul Valéry an die ängstliche Andacht in Krypten erinnert fühlte,¹⁰⁴ postulierten den evidenten Sinn der Kunst, der in ihnen somit nicht mehr verhandelt werden musste und das Publikum denn auch zum Schweigen verdammt wurde. Eine maßgebliche Rolle spielte dabei, dass Goethe im Zuge der Allegorikritik des deutschen Idealismus gefordert hatte, das Kunstwerk solle ganz aus sich heraus verständlich sein, und die Romantiker das Ideal einer allgemein verständlichen Kunst hegten, die wie die Musik »keiner Verdollmetschung« bedürfe:

»[...] eine Weltsprache, eine Universalsprache, Allen zugänglich, die Augen haben. Sie ist eine Sprache, welche dem, der sie versteht, Mitteilungen macht, die in keiner andern Sprache gemacht werden können, welche Worte auszudrücken nicht vermögen; ja ihre eigenste Wirksamkeit beginnt da, wo andere Sprachen verstummen müssen. Und die Anlage zum Verständniß derselben liegt in allen Menschen, wie die Fähigkeit zur Freude an der Natur und ihren Herrlichkeiten, zum Genuß der durch sie uns dargebotenen Gaben.

Am deutlichsten erkennen wir die Anlage zum Verständniß der Kunst an dem Kinde. Dieses versteht die Sprache derselben in seinem rein natürlichen Zustand besser, als so viele, die zwar herangewachsen aber wenigstens nach dieser Seite nicht gebil-

101 Luhmann 1995, S. 15.

102 Siehe Petra Kuhlmann-Hodick: Das Kunstgeschichtsbild. Zur Darstellung von Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Frankfurt/M. 1993.

103 In Marinettis erstem futuristischen Manifest, das am 20.2.1909 im *Figaro* erschien, heißt es: »Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören. [...] Museen: Friedhöfe [...] Museen: öffentliche Schlafsäle«. [Zit. n. Wolfgang

Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938). Stuttgart/Weimar 1995, S. 5.]

104 Paul Valéry: Le Problème des musées. In: *Le Gaulois*, 4. April 1923. Abgedruckt in: Ders.: *Ceuvres*. Hrsg. v. Jean Hytier (Édition de la Pléiade), Paris 1960, Bd. II, S. 1290–1293. Dazu Theodor W. Adorno: Valéry Proust Museum. In: Ders.: *Prismen: Kulturkritik und Gesellschaft*. Berlin 1955, S. 215–231; Hauser 1983, S. 532ff.

det sind. Das Kind betrachtet seine Bilder ohne jene Mäkeleien, durch die der trocken gewordene Verstandesmensch sich selbst die Freude daran verkümmert.«¹⁰⁵

Wo es demnach um eine unverbildete kindlich-natürliche Empfänglichkeit ging – die auf Rousseau zurückgehende Vorstellung von der zivilisatorisch unbefleckten Reinheit des Kindes wurde zum Leitbild der Kunst der Moderne, ihrer Primitivismen und ihrer Verfahren des »deskillings«¹⁰⁶ – war alles Sprechen über Kunst im Grunde obsolet.

Als Leitinstitution des Systems Kunst präsentierte das Museum die von ursprünglichen Kontexten und Funktionen losgelösten Werke als geistige Entitäten.¹⁰⁷ Es verordnete einen ästhetischen Zugang zu den Objekten, autorisierte im Zeitalter des Historismus Kunst durch Geschichte und hielt so, wie Adorno formulierte, »die peinliche Frage nach ihrer raison d'être von ihnen fern.«¹⁰⁸ Im Museum manifestierte sich ein historistisch-symptomatologisches Verständnis, nach dem das einzelne Werk ein ästhetisches Objekt und Dokument seiner Zeit und eben nicht ist, was es vor seinem Einzug in diese heiligen Hallen war: ein operatives Gebilde. Als Pantheon der Kunstwerke, »eine Fiktion der neutralisierten Bildung«,¹⁰⁹ kaschierte das Museum nicht zuletzt den Agon der Künstler, die in ihren Werken Kunst

imitieren, überbieten, ironisieren und innovieren. Die von William Hogarth dargestellte, vom Markt diktierte »Schlacht der Bilder« war in ihm nachträglich befriedet.¹¹⁰ Wo diese nach Zeiten, Ländern und Schulen in gemessenem Abstand gereiht sind, stellt sich die von ihnen jeweils exklusiv beanspruchte Schönheit dar in der »Synthesis aller Werke, der Einheit der Künste und der Kunst«.¹¹¹ Und so schwieg in den Musentempeln das Publikum, lauschte den monologischen Ritualen der Führungen und informierte sich durch die Vermittlungsliteratur der »Führer«. Trotz aller modernen und postmodernen Versuche einer Revision des Museums folgt noch sein heutiges Publikum den damals etablierten Verhaltensmustern einer stillen Kunstrezeption: Man lauscht der Exegese der Werke durch die autorisierten Fachleute, nimmt auf, was die ausstellungsbegleitenden Medien, der Katalog, das Begleitheft, das Audioprogramm, Videovorführungen und die an Computer, Tablet und Handy einzusehenden Websites und Videos vermitteln, fügt sich – womöglich unter einem Kopfhörer verschwindend – den asymmetrischen Formen der hier herrschenden Kommunikation und der evidenten Macht des guten Geschmacks, an der man so schweigend partizipiert.¹¹²

Dass dem nicht immer so war, sondern die Kunstrezeption und das Kunstgespräch in früheren Zeiten in der Regel Ereignisse von hoher sozialer Unmittelbarkeit

105 Julius Schnoor von Carolsfeld: Betrachtungen über den Beruf und die Mittel der bildenden Künste Antheil zu nehmen an der Erziehung und Bildung des Menschen, nebst einer Erklärung über Auffassungs- und Behandlungsweise der Bibel der Bilder (1860). In: Die Bibel in Bildern von Julius Schnoor von Carolsfeld. Bilderläuterungen von Heinrich Merz, Dortmund 1988, S. 8f.

106 Siehe Wolfgang Brassat/Matthias Krüger: Künstler und Gesellschaft in Moderne und Postmoderne. In: Brassat 2017, S. 65off.

107 Vgl. dazu Rainer Rosenberg: Die Sublimierung der Literaturgeschichte oder: ihre Reinigung von den Materialitäten der Kommunikation. In: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): Materialität der Kommunikation. Frankfurt/M. 1988, S. 107–120. Rosenberg beschreibt eine der Konzeption der Kunstgeschichte und der Museen des 19. Jahrhunderts vergleichbare Literaturgeschichtsschreibung, die »unter der Dominanz der

Geistesgeschichte zunehmend auf das »sprachliche Kunstwerk« oder »Wortkunstwerk« als eine geistige Entität zurückging, für deren wesentliche Züge den ökonomischen, technischen und sozialen Kommunikationsbedingungen ihrer Entstehungszeit keinerlei Bedeutung mehr beigemessen wurde.« (Ebda., S. 111.)

108 Adorno 1981, S. 182.

109 Theodor W. Adorno: Minima moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt/M. 1951, S. 92 (Nr. 47: »De gustibus est disputandum.«).

110 Dazu ausführlich: Wolfgang Brassat: »The Battle of the Pictures«. Rhetorik, Interpikturalität und der Agon der Künstler. In: Rhetorik. Ein internationales Jahrbuch, 24, 2005 (»Bildrhetorik«, hrsg. v. W. Brassat), S. 43–70.

111 Adorno 1951, S. 92.

112 Vgl. Wolfgang Kemp: Verstehen von Kunst im Zeitalter ihrer Institutionalisierung. In: Das Bild der Ausstellung – curated by Mar-

waren,¹¹³ zeigt ein Eintrag in Johann Wolfgang Goethes Tagebuch seiner *Italienischen Reise*. Unter dem Datum des 22. Septembers 1786 findet sich dort der folgende Bericht über einen geselligen Abend in Vicenza:

»Heute abend war ich in einer Versammlung, welche die Akademie der Olympier hielt. Ein Spielwerk, aber ein recht gutes, es erhält noch ein bißchen Salz und Leben unter den Leuten. Ein großer Saal neben dem Theater des Palladio, anständig erleuchtet, der Kapitän und ein Teil des Adels zugegen, übrigens durchaus ein Publikum von gebildeten Personen, viele Geistliche, zusammen ungefähr fünfhundert.

Die von dem Präsidenten für die heutige Sitzung aufgegebenen Frage war, ob Erfindung oder Nachahmung den schönen Künsten mehr Vorteil gebracht habe. Der Einfall war glücklich genug; denn wenn man die in der Frage liegende Alternative trennt, so läßt sich hundert Jahre hinüber und herüber sprechen. Auch haben sich die Herren Akademiker dieser Gelegenheit weidlich bedient und in Prosa und Versen mancherlei hervorgebracht, worunter viel Gutes. Sodann ist es das lebendigste Publikum. Die Zuhörer riefen Bravo, klatschten und lachten. Wenn man auch vor seiner Nation so stehen und sie persönlich belustigen dürfte! Wir geben

unser Bestes schwarz auf weiß: jeder kauzt sich damit in eine Ecke und knopert daran, wie er kann.«¹¹⁴

Goethes Bericht ist ein spätes Zeugnis der *ars conversationis*, die in der Frühen Neuzeit das Gespräch über die Künste und den kollektiven Umgang mit Kunstwerken bestimmt hat. Beides unterlag in der alten Adelskultur dem Gebot der Geselligkeit, wie seine Zeilen belegen. Die Konversation über die Künste war, wie er schrieb, ein »Spielwerk«. Sie diente der Rekreation und der gedeihlichen Entfaltung von Esprit, Humor und Güte (*urbanitas, liberalitas*). »Geselligkeit ist eine Pflicht,« so heißt es in Zedlers *Universal-Lexicon*, »mit anderen Menschen eine friedliche und dienstfertige Gesellschaft zu unterhalten, damit alle durch alle ihre Glückseligkeit erhalten mögen.«¹¹⁵ Die diesem Ziel verpflichtete Kunst der Unterhaltung soll auf geistvolle Weise erfreuen und nützen, sie bewegt sich im entspannten Tonfall einer konzilianter Heiterkeit und geht Themen nach, über die sich gewiß zweimal hundert Jahre sprechen ließe.¹¹⁶ So vermag sie allen Teilnehmern Selbstdarstellungsmöglichkeiten zu eröffnen. Obschon der Präsident wie ein antiker Symposiarch das Gesprächsthema vorgibt, ist die Konversation der Olympier zwanglos und unsystematisch. Noch nichts ist hier zu merken vom tiefen Ernst, der im Zuge der hohen An-

kus Brüderlin. Hrsg. v. d. Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1993, S. 54ff. Das Museum ist somit kein Ort öffentlicher Meinungsbildung, sondern nur der einer Vermittlung der Diskurse der Spezialisten. Angesichts der Finanznöte der öffentlichen Hand zunehmend auf private Mäzene angewiesen, verdankt es seine Existenz und seinen Auftrag dem öffentlichen Willen, auf den sich der Diskurs und die Selektionskriterien des Kunstsystems freilich kaum noch berufen können. Siehe Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*. München 1995, S. 103ff.; Martin Warnke: *Theorie und Praxis in der Endzeit*. In: Bonnet/Kopp-Schmidt 1995, S. 113–116.

¹¹³ Dies gilt auch für die weiteren Künste, die Musik und auch die Dichtung, die noch in der Renaissance zumeist vorgetragen, oft sogar gesungen, also nicht primär für ein Lesepublikum geschaffen wurde. Luhmann 1995, S. 33 betont: »Somit hing die Kulturtradition stärker als heute von oraler Kommunikation

und damit von individuellen Gedächtnisleistungen ab, die alle Sinne, vor allem Hören und Sehen im Verbund verwenden. Entsprechend war der Begriff der Kunst (*ars*) viel allgemeiner als heute, und er hatte geringere interne Differenzierungen zu überbrücken.«

¹¹⁴ Johann Wolfgang Goethe: *Italienische Reise*. Auch ich in Arkadien! In: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe, hrsg. v. Erich Trunz, 12. Aufl. München 1989, Bd. 11, S. 56f.

¹¹⁵ [Artikel] *Geselligkeit*. In: Johann Heinrich Zedler: *Großes vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. 64 Bde. u. 4 Supplementbände, Halle/Leipzig 1732–1754, Bd. 10 (G-GI, 1735), Sp. 1260.

¹¹⁶ Harsdörffer hatte empfohlen, an den Gesprächsspielen sollten drei bis neun Personen teilnehmen und man solle »nichts auf die Bahn bringen/ davon nur wenig zu sagen ist/ und in dem Ja und Nein beruhet; sondern vielmehr Gelegenheit geben zu

sprüche der Ästhetik des Idealismus bald den Umgang mit der Kunst prägen wird und sich bereits ankündigt in Goethes wehmütiger Bemerkung über die Bürde des Aufklärers, der sich nicht an ein im Saal sitzendes Publikum, sondern an die literarische Öffentlichkeit wendet, sich der ästhetischen Erziehung des Menschen verpflichtet sieht und unter dieser Last womöglich zum Kauz wird.

Bemerkenswert ist, mit welcher – trotz der ironischen Spitzen – unverkennbaren Sympathie Goethe von der akademischen Versammlung in Vicenza berichtet hat. Denn auch er zählte zu den Protagonisten des modernen, verinnerlichten Umgangs mit der Kunst, der im Zuge der bürgerlichen Kulturevolution im späten 18. Jahrhundert propagiert wurde und die alten Formen der Kunstrezeption verdrängt hat.¹¹⁷ An der Schwelle der Moderne wurden diese der mangelnden Gegenstandsadäquatheit und eitlen Geschwätzigkeit geziehen. Man karikierte die parlierenden Herren vom Hofe, die der Kunst, wie die Kritiker meinten, ohne jeden Ernst und Tiefgang begegneten. Der anschaulichste Beleg für diesen Paradigmenwechsel ist der Beitrag von Georg Christoph Lichtenberg und Daniel Chodowiecki zum Göttinger Taschenkalender von 1779/80, in dem diese *Natürliche und Affektierte Handlungen des Lebens*, darunter auch die Kunstrezeption, behandelten. In diesem Bilder-Knigge stellten sie aristokratischen Unsitten wie der »Hof-Süßigkeit«, der »zum blo-



Abb. 9 Daniel Chodowiecki: *Natur – Affektation*, Radierungen, in: Göttinger Taschenkalender, 1779/80

ßen Nichts abgeschliffenen Complaisance« und den »Modetorheiten«¹¹⁸ das Wunschbild einer adamitischen Einfachheit entgegen (Abb. 9).

Bereits das vierte Bildpaar im Göttinger Taschenkalender ist dem Thema *Kunstkenntnis / Connoissance des Arts* gewidmet (Abb. 10). Die rechte Radierung zeigt zwei Aristokraten, deren einer elegant seiner Bewunderung Ausdruck gibt, während der andere mit respektloser Ignoranz und einem Anflug von Frivolität die Skulptur betastet. Dabei sind die beiden mehr einander

weitläufigem Gespräche«. [Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele*. 8 Bde. (Nürnberg 1641–49), ND hrsg. v. Irmgard Böttcher, Tübingen 1968/1969, Bd. IV, S. 472f.]

117 Zum neuen Rezeptionsverhalten bei Goethe und seinem Umfeld: Kemp 1989, S. 102ff. Allerdings lässt sich gerade bei Goethe auch eine Kontinuität alter Rezeptionsgewohnheiten nachweisen. So berichtet er in seinem Brief vom 13.2.1817, in dem er Thomas Johann Seebeck für die Übersendung von Majoliken dankte, angesichts derselben habe »sich eine muntere an dieser schönen Acquisition freundlich theilnehmende Gesellschaft bey Tische bis zum Dessert mit mancherley kunsthistorischen Gesprächen ergötzt«. (Johann Wolfgang Goethe: *Briefe*. In: *Goethes Werke*. Sophienausgabe. 4. Abteilung, 50 Bde. Weimar 1887–1912, Bd. 27, S. 338.) Zu den Belegen für solche Gewohnheiten gehört

auch das bekannte Gespräch mit Eckermann vom 18.4.1827, in dem Goethe diesen mit einer sokratischen Kunstdidaktik auf das »doppelte Licht« in einer Rubenslandschaft aufmerksam werden lässt. Die Passage beginnt mit den Worten: »Ich will Sie doch, sagte er, zum Nachtsch noch mit etwas Gutem tractiren.« (Goethes *Gespräche*. Hrsg. v. Woldemar Freiherr von Biedermann, 10 Bde. Leipzig 1889–96, Bd. 6, S. 107, siehe auch Bd. 8, S. 12f.) Kemp nennt solche Formen des »satten Kunstgenusses« ein »Markenzeichen der Kultur des ›well-to-do-Englishman« des 19. Jahrhunderts und zitiert den Ausspruch des Vaters von John Ruskin: »Ich mag Turner nach Roastbeef und Pudding und einigen Glas Sherry.« (Wolfgang Kemp: *John Ruskin. 1819–1900. Leben und Werk*. München/Wien 1983, S. 313.)

118 Zit. bei Kemp 1989, S. 98.

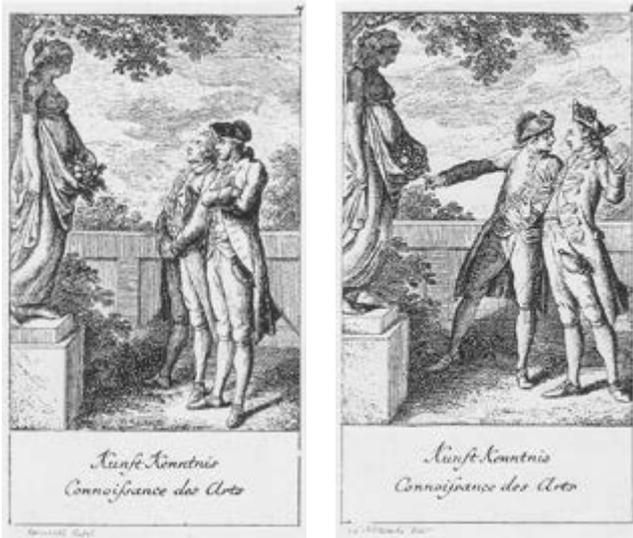


Abb. 10 Daniel Chodowiecki: *Kunstkenntnis / Connoissance des Arts*, Radierungen, in: Göttinger Taschenkalender, 1779/80

als dem Kunstwerk zugetan. In der anderen Darstellung begegnen die bürgerlichen Rezipienten diesem hingegen mit bedächtigem Ernst. In schweigender Kontemplation versunken, geben sie vor dem Kunstwerk ein Beispiel »edler Einfalt« (Winckelmann). Tatsächlich haben sie sich der zurückhaltenden Präsenz der Skulptur angepasst, bei der es sich um eine Flora oder Pomona, also eine Personifikation der Natur, handelt. Und diese Statue schenkt – Werner Busch hat darauf aufmerksam gemacht – ihren sittsamen Betrachtern ein Lächeln, das von hellen Sonnenstrahlen begleitet wird, während ihr Pendant unter bewölktem Himmel missmutig auf die Deklamateure blickt.¹¹⁹

119 Werner Busch: *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 326. Siehe auch ders.: *Chodowieckis Darstellung der Gefühle und der Wandel des Bildbegriffs nach der Mitte des 18. Jahrhunderts*. In: Wilfried Barner/Elisabeth Müller-Luckner (Hrsg.): *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der Aufklärung*. München 1989, S. 315–343; Joachim Knappe: *Einleitung*. In: Knappe 2012, S. 36ff.

120 Georg J. Christoph Lichtenberg: *Handlungen des Lebens. Erklärung zu zwölf Monatskupfern von Daniel Chodowiecki*. Vorwort von Carl Brinitzer, Stuttgart 1971, S. 53.

Die hier propagierten neuen Verhaltensnormen definierten sich vorwiegend ex negativo. Chodowieckis Darstellungen der outrierten aristokratischen Manieren sind in ihrer polemischen Überzeichnung zumeist aussagekräftiger, als das, was man ihnen entgegenstellte.

»Wie weit sich die Kunstkenntnis dieser beyden Herren erstreckt,« so hat denn auch Lichtenberg die erste Radierung knapp kommentiert, »will ich nicht aus ihrem Anstand beurtheilen, sie scheinen wenigstens nicht viel zu affektiren, und dieses ist schon mehr als der erste Grad gewonnen.«¹²⁰

Der Rousseausche Ruf nach Natürlichkeit gleitet ins Absurde, wenn er Geltung noch im Umgang mit Kunstwerken beansprucht. Lichtenbergs lapidare Äußerung zu diesem Blatt und sein Zugeständnis, dass Zurückhaltung nicht schon Kunstverstand verrät, scheinen dem Rechnung getragen zu haben. Und auch Chodowiecki hat offenbar mit ironischer Distanz dem vorderen der beiden schweigsamen Rezipienten die Züge eines Stutzers verliehen, in dem der glühende, aber unartikulierte Enthusiasmus seines Nebenmanns den Schalk zu erwecken scheint. Nicht nur den aristokratischen Sitten und ihrer Salonkonversation,¹²¹ auch der modischen Erscheinung der schwärmerischen Empfindsamkeit galt die Kritik der beiden Aufklärer.¹²² Dennoch ist das Bildpaar aus dem Göttinger Taschenkalender ein entschiedenes Plädoyer und das signifikanteste bildliche Zeugnis des Wandels, der sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts

121 Lichtenberg parodierte die Konversation der schwadronierenden Adligen: Sie »bewundern die Wärme, womit der Künstler gebrochen hat die Falte des leinen Marmors, zu fühlen die ölichte, vögeltäuschende Glätte einer Traube oder zu sehen den versteinerten Duft einer Blume, welcher um zu riechen nichts fehlt als der Geruch.« (Lichtenberg 1971, S. 53.) Der Autor hat in den zitierten Zeilen Phrasen paraphrasiert, wie sie z. B. Binet in seinem Konversationslexikon bereitgestellt hatte. Siehe unten, S. 366f.

122 Kemp 1989, S. 100.



Abb. 11 Caspar David Friedrich: *Wanderer über dem Nebelmeer*, um 1818, Hamburger Kunsthalle

vollzog.¹²³ Wie es von Winckelmann, Diderot, dem späten Goethe, den Gebrüdern Schlegel und vielen ihrer Zeitgenossen verbürgt ist, verbrachte man fortan schweigend tatsächlich Stunden in der Betrachtung möglichst einzelner Kunstwerke – ein bald schon dominantes Verhaltensmuster, das die Kunst der Zeit bekräftigte, ja vielfach gebieterisch einforderte (Abb. 11), das in den Museen der Moderne seine institutionelle Verfesti-

123 Siehe Michael Fried: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley 1980; Oskar Batschmann, *Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. In: *Jahrbuch des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft*, 1974–77, S. 179–195, in überarbeiteter Form in Kemp 1992, S. 237–278.

124 Joachim Penzel: *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914*. Berlin 2007, S. 91.

gung erfahren sollte, und dem noch unser heutiger Umgang mit Kunst verpflichtet ist.

In den Musentempeln des 19. Jahrhunderts schwieg das Publikum. In den der Öffentlichkeit zugänglich gemachten fürstlichen Kunstgalerien des späten 18. Jahrhunderts war das nur spärlich einkehrende Laienpublikum von kundigen Galeriedienern begleitet worden, die ihm Rede und Antwort standen.¹²⁴ Doch im frühen 19. Jahrhundert wurden diese, wie auch die kopierenden Künstler, angehalten, sich still zu verhalten, und damit zu stummen Saalwächtern degradiert.¹²⁵ Laut vor den Kunstwerken zu sprechen, wurde zum alleinigen Privileg der Galeriedirektoren und ihrer Assistenten, die in Deutschland seit den 1830er Jahren zu festgelegten Zeiten das monologische Ritual amtlicher Führungen vollzogen. Wie Joachim Penzel in seiner Dissertation *Der Betrachter ist im Text. Konversations- und Lesekultur in deutschen Gemäldegalerien zwischen 1700 und 1914* nachgewiesen hat, kam diese Praxis nach regen Anfängen in der Jahrhundertmitte zum Erliegen, als das Angebot der Vermittlungsliteratur gewaltig anstieg und sich eine Mediatisierung der Kunstvermittlung vollzog.¹²⁶ Die begleitende Lektüre wurde nun zum festen Bestandteil des Museumsbesuchs. Man streifte mit dem *Führer* bzw. *Begleiter* in der Hand durch die Sammlungen. Dieser Prozess der Mediatisierung sollte weiterhin fortschreiten und er hat inzwischen mit den digitalen Vermittlungsmedien eine neue Qualität erreicht.¹²⁷

Chodowieckis Darstellungen der *Kunstkenntnis* markieren einen Wendepunkt in der Geschichte des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken und einen Meilenstein der Ausdifferenzierung des Kunst-

125 Ebda., S. 245. Zum »Verfall der Konversationsgepflogenheiten« siehe auch Walter Grasskamp: *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*. München 1989, S. 19f., 24ff.

126 Penzel 2007, S. 251ff.

127 In vielen Museen in den USA ist es heute verboten, sich laut über Kunstwerke zu unterhalten, und Führer von Gruppen müssen, um dies zu ermöglichen, eine kostspielige Lizenz erwerben. Ein solches Verbot bestand auch 2017 bei der letzten documenta in Kassel, auf der es lediglich von autorisierten Führern geleite-

systems: Kunst, über die nicht erst seit Alexander Gottlieb Baumgartens Begründung der philosophischen Teildisziplin der Ästhetik im Jahre 1750 seriös reflektiert wurde,¹²⁸ verlangte nun nach neuen Rezeptionsformen und einem eigenen spezialisierten Diskurs, der ihrer spezifischen Medialität und insbesondere ihrer prinzipiell nicht-sprachlichen Verfasstheit gerecht zu werden hatte. Ihre Theorie sollte fortan nicht mehr unmittelbarer Bestandteil der Lehre vom guten Leben sein. Für die Genese der modernen Disziplinen der Archäologie und Kunstgeschichte war dieser Paradigmenwechsel konstitutiv. Insofern ist es verständlich, dass manche Autoren in zornigem Rückblick beipflichtend jene Quellen zitiert haben, die an der Schwelle zur Moderne das alte, in Auflösung begriffene Verhaltensmuster, die aristokratischen »Gesprächsmanieren« (Kant), als banaisch abgetan haben. Doch die gesellige Gesprächskunst der Frühen Neuzeit verdient in ihrer einst produktiven Potenz betrachtet zu werden. Denn mit neuen Orten der Kunstpräsentation sind in der Renaissance auch Formen des kommunikativen Gebrauchs von Kunstwerken entstanden, für die bis dahin, im Rahmen ihrer alten Primärfunktionen im Dienste von Kirche und Herrschaft kein Raum gegeben war. Mit dem Aufstieg des Humanismus wurde das unterhaltsame, geistreiche Gespräch zu einer etablierten Verhaltensform, die bis zum Ende des Ancien Régime die Kunstrezeption bestimmt hat. Die frühneuzeitliche Geselligkeit war der Rahmen, in dem die Grundlagen der visuellen Kultur dieser Epoche verhandelt wurden, und sie hat den Künsten einen fruchtbaren Nährboden geliefert. Denn ihr kamen die Künstler in zunehmend differen-

zierter Weise mit selbstreflexiven, inhaltlich verdichteten, obskuren, enigmatischen und mehrdeutigen Werken entgegen, die intendiert waren, als »offene Kunstwerke« (Umberto Eco), als »strukturierte Hohlformen« (Wolfgang Iser) und als »Programme für zahllose Kommunikationen über das Kunstwerk« (Niklas Luhmann) das Gespräch anzuregen und zu steuern. In der Frühen Neuzeit wurden Kunstwerke geschaffen, um versprachlicht zu werden, um Gesprächskunst zu generieren.

Lassen sich historisch diachron verschiedene, in bestimmten Epochen dominante Rezeptionsformen idealtypisch bestimmen, wie dies auch Lichtenberg und Chodowiecki, wenngleich in polemischer Überzeichnung, getan haben, so ist zu betonen, dass es natürlich immer auch ein synchrones Nebeneinander von solchen und unterschiedlicher Rezeptionsniveaus gegeben hat. In der Frühen Neuzeit war die gesellige *ars conversationis* die maßgebende Form der Kunstrezeption, mit der der Adel sowie das höhere Bürgertum ihre kulturtragende Stellung zelebrierten. Doch daneben gab es weiterhin den eigenen Gesetzen folgenden Bildgebrauch im Herrscherkult, in der kirchlichen Liturgie und der privaten Andacht. Die beredte und die stille Rezeption existierten in dem hier zu verhandelnden Zeitrahmen immer auch nebeneinander.¹²⁹ Wann und wo das eine und das andere stattfand, regelte das Zeremoniell, das der Geselligkeit bestimmte Orte und Zeiten zuwies, sie in anderen Zusammenhängen, z. B. beim Gottesdienst und bei Staatsakten, hingegen unterband.¹³⁰ Das Altarblatt, bei dem in liturgischer Hinsicht unerheblich ist, wer es gemalt hat, konnte während der Messe nicht ästhetisch goutiert werden. Ebenso waren

ten Gruppen gestattet war, sich vor den Werken im Gespräch zu verständigen. Es sind dies Fehlentwicklungen, von denen zu hoffen ist, dass sie korrigiert werden.

128 Joachim Knappe: Einleitung. In: Knappe 2012, S. 38.

129 Vgl. Kemp 1989, S. 100f., der auf den mittlerweile einem Nachfolger von Simon Marmion zugeschriebenen Altar von St. Omer (Berlin, Gemäldegalerie Alter Meister) hinweist, in dessen Hintergrund ein Kreuzgang mit einem Totentanz dargestellt ist. Dieser wird von Laien betrachtet, von denen einige kommunizieren, andere in schweigende Kontemplation versunken sind.

Luhmann betont: »Unbestreitbar gibt es [...] auch das nicht-kommunikative psychische Erleben des Kunstwerks oder auch das nichtkommunikative Überlegen beim Anfertigen des Kunstwerks. Die psychische Systemreferenz hat ihr eigenes Recht. Es wäre jedoch weit gefehlt, darin die Bausteine für das Sozialsystem Kunst zu suchen. Ein soziales System besteht nicht aus Bewußtseins-elementen.« (Luhmann 1986, S. 662, Anm. 8.)

130 Siehe Jörg Jochen Berns/Thomas Rahn (Hrsg.): Zeremoniell als höfische Ästhetik in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Tübingen 1995.

z. B. repräsentative Herrscherporträts, vor denen man den Hut ziehen und sich verbeugen musste, von geselligen Rezeptionsformen weitgehend ausgenommen. Bei Staatsakten fungierte der Festdekor, wie die bei solchen Anlässen obligatorischen Tapisserien, als stummes Zeichen der Magnifizienz des Herrschers. Ihre Beanspruchung im Dienste der herrscherlichen Repräsentation hat diese kostbaren textilen Bilder dauerhaft dem räsonierenden Gespräch entzogen und ihre auratische Wirkung garantiert.¹³¹ Eine weitere Einschränkung erfuhr die Geselligkeit durch eine Professionalisierung des Kunstgesprächs, die mit den Anfängen der humanistischen antiquarischen Forschungen und den Gründungen von Kunstakademien auch einen sich gegen sie ausdifferenzierenden Diskurs der Spezialisten zeitigte.¹³² Gleichwohl war die gesellige *ars conversationis* die leitende Form der frühneuzeitlichen Kunstrezeption, an die die Entstehung von Kunstwerken mit einem »Ausstellungswert« (im Unterschied zum »Kultwert« der in Liturgie und Herrscherzeremoniell eingebundenen Artefakte)¹³³ unmittelbar gebunden war. Bevor wir diesem Zusammenhang an beispielhaften Werken nachgehen, empfiehlt es sich, mit den Anfängen der nachantiken Geselligkeit, ihrer Theorie und der Theorie der Malerei mit Blick auf ihre Interferenzen noch einige Grundlagen zu erörtern.

Geselligkeit – Spiel – Kunst

»Le plus commun e le plus honneste divertissement de la vie est celui de la conversation«.

(Pierre Fortin de la Hoguette: *Testament ou conseils fidèles d'un père à ses enfants*, 1648)

»The great and chief ends of painting are to raise and improve nature; and to communicate ideas«.
(Jonathan Richardson: *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage of the Science of a Connoisseur*, 1719)

Dass ›Kunst‹ auf eine Kultur des Sprechens über sie angewiesen ist und die bildenden Künste und die frühneuzeitliche *ars conversationis* sich wechselseitig befruchteten, haben wir dargelegt bzw. angesprochen. Systematisch bedacht, erscheint Ersteres logisch zwingend und Letzteres, das am historischen Material zu erhärten sein wird, naheliegend und einleuchtend. Betrachtet man aber die historischen Entwicklungslinien der bildenden Künste und der Gesprächskunst, so fallen gravierende Divergenzen ins Auge. Seit den Anfängen des Humanismus waren beide einander verschwimmt und doch wurden sie zu unterschiedlichen Zeiten theoriwürdig, die Kunst der Konversation erst erheblich später. Dies ist insofern erstaunlich, als sich ihre Theorie gleichermaßen auf das Erbe der antiken Rhetorik und Poetik stützte und beide dem Zweck einer ethisch-moralischen Unterweisung dienten. Die folgenden Ausführungen sollen diese Kongruenz beleuchten und zugleich das in dem Ringen der italienischen Kommunen und Höfe um eine kulturelle Vorrangstellung begründete Faktum erklären, dass der Gesprächskunst erst um 1500 eine eigene Theorie gewidmet wurde.

Die frühneuzeitliche *ars conversationis* verebbte mit den Anfängen der modernen bürgerlichen Kultur, die gewillt war, sich ganz den Inhalten, ›den Sachen selbst‹ zu widmen, und das Gespräch als solches, um seiner selbst willen kaum mehr anerkannte. Das 19. Jahrhundert hat das aristokratische Müßiggängertum bekämpft, die Familie als natürliche Form der Vergesellschaftung

131 Wolfgang Brassat: Tapisserien und Politik. Funktionen, Kontexte und Rezeption eines repräsentativen Mediums. Berlin 1992.

132 Siehe Ingo Herklotz: [Artikel] Antiquarische Forschungen. In: Pfisterer 2003, S. 12–15; Anton W. A. Boschloo (Hrsg.): *Academies of art between Renaissance and Romanticism* (=Leids

kunsthistorisch jaarboek, 5/6). 'S-Gravenhage 1989; Michael W. Cole: [Artikel] Akademie. In: Pfisterer 2003, S. 6–9.

133 Vgl. Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt/M. 1977, S. 18ff.

gepriesen und weitere Formen der sozialen Assoziation, zuvorderst die des Vereins, zumeist wissenschaftlichen, politischen und auch geheimbündlerischen Zwecken unterstellt.¹³⁴

Auch die allmählichen Anfänge der neuzeitlichen *ars conversationis* lassen sich deutlich konturieren. Das frühe Christentum hatte der antiken Geselligkeit rigoros ein Ende gesetzt. Die sinnenfrohen Gelage der Symposien waren ihm ebenso zuwider wie die körperbetonte Muße in den öffentlichen und privaten Bädern. Die frühen Christen haben beides negiert, indem sie das Mahl und das Bad mit der Symbolik der Eucharistie und der Reinwaschung von den Sünden belegten und das Abendmahls bzw. das seinem Vorbild folgende gemeinsame Mahl (*Agape, Koinonia*) und die Taufe zu höchsten rituellen Handlungen erhoben.¹³⁵

Auch das antike Ideal der Beredsamkeit hatte vor ihren Augen nicht Bestand. Zwar sollte die Homiletik Ciceros Ideal des allseits gebildeten, tugendhaften Redners in ihre Gestalt des idealen Predigers aufnehmen, des *doctor christianus*,¹³⁶ doch dem Wertekanon der *urbanitas* (feines Benehmen, Heiterkeit, Geist, Witz) und dem Leitbild des sprachgewandten konzilianen Städ-

ters, dem Platon in Gestalt des Sokrates ein Ruhmesmal errichtet hatte, setzten die Christen das Ideal mönchischen Schweigens entgegen. Das noch heute sprichwörtliche biblische Diktum, dass Reden Silber, Schweigen aber Gold sei, war ein Leitsatz christlicher Ethiken, z. B. der *Drei Bücher über die Pflichten* (*De officiis libri tres*), die Ambrosius im späten 4. Jahrhundert verfasste.¹³⁷ Ihren Titel hat er an Ciceros *De officiis* angelehnt, doch ganz im Gegensatz zu dem großen Apologeten der Sprachbeherrschung, die dieser als Lehrpfad, ja Kardinalweg zur Tugend angesehen hatte, widmete er fast das gesamte erste Buch seiner Abhandlung der Pflicht des Schweigens.¹³⁸ Die christlichen Umgangslehren, die wie Claudia Schmölders betont hat, durch »eine Atmosphäre innerweltlicher Angst und zwischenmenschlichen Mißtrauens« geprägt sind,¹³⁹ haben das Ideal eines entschuldigenden zwischenmenschlichen Umgangs gepflegt und das der *vita contemplativa* verabsolutiert, die in den klassischen Texten nur als rekreative Stärkung für die *vita activa* angesehen worden war.¹⁴⁰

Der christliche Wertekanon schweigsamer Demut wurde im späten Mittelalter zunehmend relativiert, als man im Zuge einer sprunghaften Stadtentwicklung, be-

134 Claudia Schmölders: Die Kunst des Gesprächs. Texte zur Geschichte der europäischen Konversationstheorie. München 1986, S. 35ff. u. 43ff. Zur *ars conversationis* siehe weiter dies.: *Ars conversationis. Zur Geschichte des sprachlichen Umgangs*. In: *Arcadia*, 10, 1975, S. 15–33; Karl-Heinz Göttert: *Kommunikationsideale. Untersuchungen zur europäischen Konversationstheorie*. München 1988; Peter Burke: *Reden und Schweigen. Zur Geschichte sprachlicher Identität*. Berlin 1994; Karlheinz Stierle/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Gespräch (Poetik und Hermeneutik, Bd. XI)*. München 1996.

135 Richard Sennett: *Fleisch und Stein. Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Berlin 1996, S. 172ff. Sennett betont: Das christliche Fest des gemeinsamen Mahls »suchte die Muster der heidnischen Geselligkeit [...] zu durchbrechen.« (Ebda., S. 173.) »Das Taufritual war der zweite Weg, den die Christen im Haus beschritten, um »den alten Menschen abzustreifen«. In diesem Ritual setzten sie sich ebenso radikal von der heidnischen Geselligkeit ab.« (Ebda., S. 175.)

136 Marc Fumaroli: *L'Age de l'Eloquence. Rhétorique et »res litteraria« de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genf 1980, S. 71ff.

137 Ambrosius zitierte das Wort aus dem *Buch Jesus Sirach*: »Dein Besitztum ist dein Geist, dein Gold dein Herz, dein Silber deine Rede.« (Schmölder 1986, S. 17.) In seiner Schrift *Elegantiae*, in der er die christlichen Vorbehalte gegen die antike Philosophie und Rhetorik zu entkräften suchte, sollte Lorenzo Valla die eigentliche Bedeutung dieser Redewendung unterwandern, indem er vom »Gold und Silber der Beredsamkeit« sprach: »Das haben doch auch die übrigen Lateiner und Griechen getan, Hilarius, Ambrosius, Laktanz, Basilius, Gregor, Chrysostomos und andere mehr, die in jeder Epoche die wertvollen Gemmen der göttlichen Rede mit dem Gold und Silber der Beredsamkeit ausgeschmückt haben.« (Zit. n. Karl Vorländer: *Geschichte der Philosophie*. Reinbeck bei Hamburg 1999, Bd. II, S. 471.)

138 Schmölders 1986, S. 17.

139 Ebda., S. 20.

140 Ebda., S. 18. Siehe auch die dortigen Ausführungen zu den Bedeutungsverschiebungen der Begriffe *sermo* und *conversatio* im Mittellatein: Der Begriff *sermo* wurde dem Wort Gottes und der Predigt assoziiert und damit der rhetorischen *oratio* gleichgesetzt, so dass seine eigentliche soziale Dimension der dialogischen Kommunikation entfiel. Bei dem Begriff *conversatio* über-

flügelt von der Rezeption antiker rhetorischer, poetischer und ethischer Schriften den Menschen als soziales Wesen (*zoon politicon*) wiederentdeckte. Mit dem Aufstieg des Humanismus, der sich gegen die Theologisierung allen Wissens und die verkrustete Onto-Logik der mittelalterlichen Scholastik wandte, wurde der Wert des politisch-sozialen Lebens wieder anerkannt. In seinem Umfeld entstanden in der Tradition ethischer Schriften, höfischer Anstandlehren und der sogenannten ›Tischzuchten‹ auch erste Konversationsbücher, wie der Traktat *De arte loquendi et tacendi* (Die Kunst des Redens und des Schweigens), eine pädagogische Schrift, die Albert von Brescia 1245 für seinen Sohn Stephanus verfasst hat.¹⁴¹ Neben dem apokryphen *Buch Jesus Sirach*, dem *Dionysius Cato*, einem verbreiteten mittelalterlichen Benimmbuch, und den Sprüchen Salomos hat dieser Autor mit dem Heiden Cicero auch bereits jene Lichtgestalt des Humanismus zitiert, die Francesco Petrarca, der Verfasser der Lyriken des *Canzoniere*, ausdrücklich zu seinem Vorbild erheben sollte. In deutlicher Abgrenzung vom mittelalterlich-christlichen Selbstverständnis, das die eigene Gegenwart als privilegierte Epoche der Gnade, als der heidnischen Antike überlegene Ära *sub gratia* bewertete, definierte Petrarca das »finstere Mittelalter« als Verfallszeit (*aetas decrepita*) der antiken Hochkultur, auf deren Wieder-

geburt zu hoffen sei.¹⁴² In der Tradition Ciceros betrachtete auch er die Ausbildung zur Beredsamkeit als »Unterweisung zu einem wahrhaft menschlichen Leben«. ¹⁴³ Sein soziales Leitbild blieb freilich das einer zurückgezogenen Lebensführung, obwohl er seine große Schrift *De vita solitaria* als Angehöriger der aristokratischen Gesellschaft Neapels, nämlich des Haushalts des Kardinals Giovanni Colonna, verfasst hat.¹⁴⁴ Den Vorwurf, mit diesem Ideal die Bande zu seinen Mitmenschen zu zerreißen, wie er von einem sich auf Aristoteles berufenden Arzt aus Avignon gegen ihn gerichtet wurde, begegnete er, indem er in sein Konzept einer selbstgenügsamen Lebensweise einen oder wenige Freunde (*sotii*) aufnahm. Dennoch spielt die Geselligkeit keine Rolle in diesem Traktat, in dem Petrarca sowohl das Hofleben kritisierte, als auch das geschäftige, rastlose Treiben der Städter, der zum Alleinsein unfähigen *occupati*.¹⁴⁵

Dennoch beginnt mit Petrarca die nachantike Kunstliteratur und werden mit ihm auch die Anfänge der nachantiken Geselligkeit greifbar. Seine zwischen 1354 und 1366 dialogisch verfasste neostoizistische Schrift *De remediis utriusque fortunae* (Heilmittel gegen zuviel Glück und Unglück) bezeugt, dass die Künste Thema der höfischen Gesprächskultur geworden waren.¹⁴⁶ In ihr reklamieren die Vernunft (*ratio*) und das Vergnügen (*gaudium*) jeweils für sich einen maßge-

lebte diese nur in einem pejorativen Sinne: Er wurde als Synonym für »sexuellen Verkehr« verwendet; vor allem aber nahm er die Bedeutung »mönchischer Lebenswandel« und »Bekehrung« (*conversio*) an. Der Begriff »conversatio« meint zumeist »Umgang, Verkehr«. (Der kleine Stowasser. Lateinisch-deutsches Schulwörterbuch bearbeitet von Michael Petschenig, München 1971, S. 139.) Burke betont, dass er von Seneca als Synonym für »Intimität« verwendet wurde und auch in der Frühneuzeit das Wort »conversazione« im Sinne von »Gesellschaft lasterhafter Leute« gebraucht werden konnte – so in Trotto's *Dialoghi del Matrimonio* (Turin 1578). In Clelands *Heropaideia, or the Institution of a Young Nobleman* (London 1607) wird der Ehebruch als »criminal conversation« bezeichnet. (Burke 1994, S. 38f.)

141 Schmölders 1986, S. 107.

142 Theodor E. Mommsen: Der Begriff des ›Finsternen Zeitalters‹ bei Petrarca. In: August Buck (Hrsg.): Zu Begriff und Problem der Renaissance. Darmstadt 1969, S. 151–179.

143 Petrarca: Ad Thomam Messanensem de studio eloquentiae (1338). Hier zit. n. Peter Ptasek: Rhetorische Rationalität. Stationen einer Verdrängungsgeschichte von der Antike bis zur Neuzeit. München 1993, S. 100. Zum humanistischen Projekt, die Rhetorik zu einer Leitwissenschaft zu erheben, siehe Gert Ueding: Klassische Rhetorik. München 21996, S. 101ff.

144 Francesco Petrarca: De Vita Solitaria, Buch I. Kritische Textausgabe u. ideengeschichtlicher Kommentar von Karl A. E. Enenkel, Leiden [u. a.] 1990.

145 Zu Petrarca's Hofkritik ebda., S. 351ff., zu seiner Charakterisierung des Städters ebda., S. 149f. Petrarca's Ablehnung der Geselligkeit zeigt sich besonders deutlich in seinem 1342/43 entstandenen *Secretum meum* (Gespräche über die Weltverachtung).

146 Pfisterer 2002a, S. 22.

benden Geltungsanspruch für die Künste. In diesem Disput begegnet das *Vergnügen* den Argumenten der *Vernunft* stets mit dem lapidaren Satz: »Mir gefällt sie aber einfach.«¹⁴⁷ Martin Warnke hat darin den Beleg einer Dichotomie einer städtischen und einer höfischen Einstellung zur Kunst gesehen und darauf hingewiesen, dass Petrarca »dieser aufgebrochenen Sezession einen fast erbitterten Ausdruck gegeben« hat:¹⁴⁸ 1370 vermachte er in seinem Testament ein Madonnenbild Giotto's, das er einst von einem Florentiner Freund erhalten hatte, seinem fürstlichen Gönner Francesco Carrara mit dem Hinweis, Ungebildete wüssten mit seiner Schönheit nichts anzufangen, die nur ein »Meister der Kunst« bewundere.¹⁴⁹ Petrarca, der 1353 einen offiziellen Ruf nach Florenz abgelehnt hatte, um statt dessen in das von den Visconti beherrschte Mailand zu gehen, was Boccaccio als ein »Verbrechen« bewertete,¹⁵⁰ sah wahre Kunstkompetenz an den Höfen situiert, nicht in den Städten.

Bereits Giovanni di Boccaccios *Decamerone* vermittelt einen lebhaften Eindruck von der Geselligkeit der Renaissance, vom heiteren Zeitvertreib vornehmer Frauen und Männer, die es sich wohl sein ließen beim Erzählen von Geschichten, bei Spielen, Musik, Spaziergängen und festlichen Mahlzeiten.¹⁵¹ Diese Praktiken knüpften an höfische Traditionen des Mittelalters an, das die luxuriöse Pracht hoher Zeiten und intime Formen der Muße und des Spiels kannte, nicht aber eine

eigenständige, Öffentlichkeit und Privatheit verbindende Sphäre der Geselligkeit.¹⁵² Da sich eine solche bereits in Zeiten Petrarca's wieder konstituiert hat, ist es erstaunlich, dass die Theorie der geselligen Konversation erst am Ende des Quattrocento entstand. Denn das humanistische Projekt einer Erneuerung der Antike war vor allem moralphilosophisch orientiert. Vorwiegend unter diesem Gesichtspunkt rezipierte man die antike Rhetorik, deren »Erneuerung«¹⁵³ im Kern auf die Wiederherstellung des ciceronianischen Bildungsideals mit seinen ethischen Implikationen zielte.¹⁵⁴ Dass gleichwohl die Theorie der Geselligkeit erst an der Wende zum Cinquecento entstand, erklärt sich daraus, dass der frühe, vorwiegend republikanisch gesinnte Humanismus seine Gesprächskultur pragmatischen Horizonten unterstellt hat. Mit Blick auf das kommunale Zusammenleben definierte er die Ehe und die Großfamilie (*casa*) als zentrale Institutionen der Vergesellschaftung. So erklärte Leonardo Bruni, die Ehe sei eine der Natur des Menschen als eines *animale civile* Rechnung tragende Einrichtung.¹⁵⁵ Der Venezianer Francesco Barbaro, der seinen Traktat *De re uxoria* (Über die Ehe) 1415 Lorenzo di Giovanni de' Medici, dem Bruder Cosimos d. Ä., anlässlich seiner Hochzeit mit Ginevra Cavalcanti widmete, verstand sie als Gemeinschaft der Geschlechter und als ein Gut an sich (*per se bonum*), selbst wenn aus ihr keine Nachkommen hervorgingen.¹⁵⁶ Auch Poggio Bracciolini, der um

147 Zit. n. Martin Warnke: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1985, S. 31. Der Traktat ist abgedruckt in Michael Baxandall: Giotto And The Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition. Oxford 1971, S. 140ff. Siehe auch Koch 2013, S. 205–212 (»Petrarca liest die ›Naturalis historia‹«).

148 Warnke 1985, S. 31.

149 Zit. ebda. Zu Giotto's Gemälde in Petrarca's Testament siehe Theodor E. Mommsen: Petrarch's Testament. Ithaca 1957, S. 78ff.

150 Warnke 1985, S. 29.

151 Vgl. Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. Hrsg. v. Walter Rehm, Herrsching 1981, S. 413ff.

152 Vgl. Philippe Aries/Georges Duby: Geschichte des privaten Lebens. Bd. 2: Vom Feudalzeitalter zur Renaissance. Augsburg

2000, passim, bes. den Beitrag Danielle Régnier-Bohler: Fiktionen, ebda., S. 299–370 mit einem Abschnitt über »Geselligkeit« von signifikanter Kürze (S. 316f.).

153 Vgl. Burckhardt 1981, S. 258ff.

154 Zur Tendenz der Ethisierung und damit Entpragmatisierung der Rhetorik bei Cicero siehe Ptassek 1993, S. 82ff.

155 »La prima congiunzione, dalla quale moltiplicata nasce la città, è marito e moglie; nè cosa può esser perfetta, dove questo non sia, e solo questo amore è naturale, legittimo e permesso.« (Leonardo Bruni: Le vite di Dante e Petrarca. In: Ders.: Humanistisch-philosophische Schriften. Hrsg. v. Hans Baron, Leipzig [u. a.] 1928, S. 54.)

156 Francesco Barbaro: De re uxoria. In: Atti e memorie della R. Accademia di scienze, lettere ed arti di Padova, n. s. 32, 1915–1916, S. 31.

1458 eine *Oratio in laudem matrimonii* (Lobrede auf die Ehe) verfassen sollte, ließ in seinem 1436 vollendeten, 1439 Cosimo d. Ä. gewidmeten *Dialogus an seni sit uxor ducenda* (Dialog über die Frage, ob man als Greis eine Ehefrau nehmen soll) den mit Niccoli diskutierenden Marsuppini die Ehe nicht theologisch, sondern naturrechtlich begründen: Selbst als kinderlose sei sie legitim, da sie der menschlichen Sozialität entspreche.¹⁵⁷ Das Ideal des monastischen Lebens zurückweisend, erhoben diese Autoren das eheliche Zusammenleben und die Gemeinschaft der Bürger zur Bestimmung des Menschen, des *animal sociabile* (Poggio). Diese Aufwertung der Ehe und Bejahung der menschlichen Sozialität änderte freilich kaum etwas am Status der Frau und dem Kanon weiblicher Tugenden, die da waren Keuschheit, Sanftmut und Schweigsamkeit.¹⁵⁸

Die erwähnten Autoren haben unisono den Vorrang der Pflicht vor dem Vergnügen betont. In Anlehnung an Aristoteles, der in der *Metaphysik* und der *Poetik* erklärt hatte, dass sich das Gute nur im Handeln erweisen könne,¹⁵⁹ dass dieses Prüfstein der Moral, der Übereinstimmung von Denken und Handeln, sei, und an Cicero, in dessen vielrezipierter Schrift *De officiis* es heißt: »Alles Lob nämlich der Tugend besteht im Handeln«,¹⁶⁰ forderten sie, die *vita contemplativa* habe im Dienste der *vita*

activa zu stehen. In zahlreichen Schriften und öffentlichen Kunstwerken wurde diese Maxime Ciceros propagiert.¹⁶¹ Coluccio Salutati erklärte, die Bedeutung des Gemeinwesens erlaube es nicht, »die Gesellschaft der Menschen zu fliehen, die Augen von den angenehmen Dingen der Welt abzuwenden und sich in einem Kloster oder einer Einsiedelei zu vergraben«. ¹⁶² Ebenso haben Bruni, Poggio und Valla den Rückzug in die private Frömmigkeit kritisiert. Und auch das Interesse Leon Battista Albertis, der in den 1430er und frühen 1440er Jahren die *Intercoenales* (Tischgespräche) verfasste, galt in seinem wahrscheinlich 1433–41 entstandenen Traktat *Della famiglia* (Vom Hauswesen) dem kommunalen Zusammenleben, als dessen Kern er die Großfamilie, die *casa*, ansah. Diese in Dialogform gehaltene, der sogenannten »Hausväterliteratur« zuzurechnende Schrift, in der Alberti Texte Aristoteles', Ciceros, Xenophons, Senecas u. a. rezipierte, gliedert sich in die vier Bücher: *Über die Pflichten der Alten gegenüber den Jungen*, *Über die Ehe*, *Das Hauswesen* (Liber oeconomicus) und *Über die Freundschaft*. Vor allem in den letzten beiden spielen die Geselligkeit und die *vita contemplativa* durchaus eine Rolle: So setzen die Dialoge des vierten Buches gegen Ende eines Mahls ein, »als das Silberzeug abgeräumt und der Nachtschiff aufgetragen wurde«. ¹⁶³ Im drit-

157 Poggio Bracciolini: *Dialogus an seni sit uxor ducenda*. In: Ders.: *Opera omnia*, Bd. II, hrsg. v. Riccardo Fubini, Turin 1966, S. 691ff., bes. 695. Zu dieser Schrift siehe Detlef Roth: *An uxor ducenda*. Zur Geschichte eines Topos von der Antike bis zur Frühen Neuzeit. In: Rüdiger Schnell (Hrsg.): *Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen*. Studien zu Eheschriften der Frühen Neuzeit. Tübingen 1998, S. 209ff.

158 Dies hat die feministische Forschung nachhaltig beschäftigt. Siehe Joan Kelly-Gadol: *Did Women have a Renaissance?* In: Renate Bridenthal/Claudia Koonz (Hrsg.): *Becoming visible*. Women in European History. Boston [u. a.] 1977, S. 137–164. Zum neueren Forschungsstand Paul Gerhard Schmidt (Hrsg.): *Die Frau in der Renaissance*. Wiesbaden 1994; Rüdiger Schnell: *Geschlechterbeziehungen und Textfunktionen*. Probleme und Perspektiven eines Forschungsansatzes. In: Schnell 1998, S. 1–58. Schnell weist nach, dass die vielfach vertretenen Thesen, in der Renaissance habe sich der Status der Ehe und der Frau grundlegend, sei es zum Besseren (Burckhardt), sei es zum Schlechte-

ren (Christiane Klapisch-Zuber: *Das Haus, der Name, der Braut-schatz*. Frankfurt/M./New York 1995), geändert, oft auf einer zu geringen Materialbasis und einer vorschnellen historischen Perspektivierung von Differenzen gründen, die tatsächlich keine epochenspezifischen, sondern textsorten- und diskurs-spezifische sind. (Schnell 1998, S. 17.)

159 Aristoteles: *Metaphysik*, XIII, 3, 107 b 8; Ders.: *Poetik*, XVI.

160 Cicero: *De officiis*, I, 19. Weiter heißt es dort: »Dieses Handeln aber erkennt man besonders in der Verteidigung der Vorteile des Menschen. Es bezieht sich also auf die Gemeinschaft des Menschengeschlechts. Also ist dieses der Erkenntnis voranzustellen.« (Ebda., I, 153.)

161 Siehe Florian Matzner: *Vita activa et Vita contemplativa*. Formen und Funktionen eines antiken Denkmodells in der Staatsikonographie der italienischen Renaissance. Frankfurt/M. 1994.

162 Zit. n. Charles de La Roncière: *Gesellschaftliche Eliten an der Schwelle zur Renaissance*. In: Aries/Duby 2000, Bd. 2, S. 297.

163 Leon Battista Alberti: *Vom Hauswesen* (*Della famiglia*). Über-

ten Buch, dem *liber oeconomicus*, in dem der dortige Wortführer Gianozzo ein »Brevier der Sparsamkeit«¹⁶⁴ formuliert, werden der Landsitz Albertis und die Freuden beschrieben, die dieser vor allem im Frühling bereitet. Die dort genossene *tranquillità dell'anima* dient der Entlastung von der Unruhe der Stadt. Freilich herrscht auch in diesem Lob einer rekreativen Naturverbundenheit Petrarcas Ideal der *vita solitaria*, einer dem inneren Gleichgewicht und der Selbstfindung dienenden Einsamkeit,¹⁶⁵ nicht das geselliger Heiterkeit. Nur Verachtung zeigt Gianozzo für die verschwenderische Genusssucht mancher junger Leute, die es »mehr auf Lustörter als auf das Geschäft abgesehen haben«, »von Vergnügen zu Vergnügen taumeln« und von Schmeichlern umlagert werden, »von all den Haufen der niedrigsten und ehrlosesten Menschen: Tratschmäulern, Musikanten und Tänzern, Spaßmachern und Kupplern, von Livreen, Fransen und Zacken (trombetti, sonatori, danzatori, buffoni, ruffiani, frastagli, livree e frange)«.¹⁶⁶ Auch Lionardo, ein aufrechter Republikaner, hält flammende Reden wider den Müßiggang, der die Laster mit sich bringe und vor allem an den Höfen sein Unwesen treibe,¹⁶⁷ auch gegen Männer, die ganze Tage bei den Frauen verbringen und sich »Weibersorgen zu Herzen nehmen« (»... questi scioperati, i quali si stanno il dí tutto tra le femminelle, o che si pigliano ad animo tali simili penseruzzi femminili«).¹⁶⁸ Genauso wie durch das Machtstreben einzelner werde die Republik gefährdet, »wenn alle wackeren Männer mit der bloßen Muße des Privatlebens zufrieden sind.« Gute Bürger, so Lionardo, müssen sich des Staates annehmen und die Lasten des Vaterlandes schultern, »um nicht den Schlechten den Platz zu überlassen«.¹⁶⁹

Wenngleich solche Äußerungen in Albertis Dialogen, in denen Frauen als Gesprächsthema, nicht aber als Gesprächspartner vorkommen, stets nur eine von

mehreren Meinungen kundtun, trotz dieser der Dialogform eigenen pluralistischen Tendenz herrscht in *Della famiglia* der patriarchalisch pragmatische Geist der bürgerlichen Oligarchie der Handels- und Bankenmetropole Florenz. Wer hier nur aufs Vergnügen achtet, ist ein frivoler Verschwender oder ein armer Hund, wie jener Buto, der eingangs des vierten Buches auftritt, ein Mann, der dem *Decamerone* entstammen könnte, der, soeben erst angekommen, zur Erheiterung der anderen unverblümt von den Qualen der Ehe mit seiner streitsüchtigen Frau erzählt.

Er ist »ein von Natur aus fröhlicher Mensch, den vielleicht auch seine beständige Armut und die Notwendigkeit, durch Schöntun und Heiterkeit den Leuten, vor denen er redete, zu gefallen, um in mancherlei fremden Häusern seinen Lebensunterhalt zu gewinnen, zu einem Schalk und guten Spaßmacher hatte werden lassen«.¹⁷⁰

Hat Alberti diese Gestalt mit verständnisvoller Nachsicht beschrieben, so ist doch signifikant, dass die Funktion des Gesellschafters, die eigentliche Bestimmung, die dem *Cortegiano* in Castigliones höfischer Anstandslehre zukommen wird, bei ihm deutlich pejorativ besetzt ist und nur in der Randfigur eines Narren Gestalt annimmt.

In *Della famiglia* ist der Hausvater die einende Autorität, die an den in der arbeitsteiligen frühkapitalistischen Gesellschaft auseinanderstrebenden Sphären der Politik, der Produktion, des Handels und des Familienlebens gleichermaßen partizipiert und sie gewissermaßen zusammenhält. Es war eine bereits hochgradig individualisierte Florentiner Gesellschaft, deren Marotten Alberti in Formen der Moralsatire geschildert hat, die sein Bemühen motivierte, die Stellung der Fa-

setzt v. Walter Kraus, eingeleitet v. Fritz Schalk, München 1986, S. 340.

164 Fritz Schalk: Einleitung. In: Ebda., S. XX.

165 Vgl. ebda., S. XXVIIIf.

166 Ebda., S. 208; Leon Battista Alberti: I Libri della Famiglia. A cura di Ruggiero Romano e Alberto Tenenti, Turin 1969, S. 198.

167 Alberti 1986, S. 165ff.

168 Ebda., S. 282; Alberti 1969, S. 265.

169 Alberti 1986, S. 236.

170 Ebda., S. 340f.

milie zu stärken und so zugleich die Stadt zu erhalten (*conservare*).¹⁷¹ Erst in seiner späten, 1470 erschienenen Schrift *De iciarchia* sollten die Politik in die Sphäre der Indifferenz zurückweichen und die Entfaltungsmöglichkeiten des Individuums und epikuräische Tendenzen Überhand nehmen.¹⁷² Damit zeichnet sich in seinen Schriften die oft beschriebene Entwicklung von einer produktiven merkantilen Gesellschaft zu einer sich durch seine Formen der Muße definierenden, konsumptiven Gesellschaft ab, mit der die bürgerliche Oligarchie der italienischen Kommunen ihre kulturelle Leitfunktion an die Höfe verlieren sollten. Erst in einem fortgeschrittenen Stadium dieser Entwicklung, deren wesentliche Ursache die durch die Pestepidemien bewirkten demographischen Einbrüche des Tre- und Quattrocento waren, denen ein Prozess der Zentralisierung politischer Macht in den entstehenden frühmodernen Staaten folgte,¹⁷³ konnte eine eigenständige Theorie der Konversation entstehen.

Auch als Kunsttheoretiker hat Alberti den humanistischen Bildungsauftrag einer psychisch-charakterlichen Modellierung des Menschen verfolgt, seine Erziehung zu Sittlichkeit und Anstand. In *De pictura*, dem 1435 verfassten, auch ins Volgare übersetzten Gründungswerk der nachantiken Kunsttheorie, sprach er dem Kunstwerk eine unmittelbare affektive und ethische Wirksamkeit zu. Die Darstellung von Menschen und ihren Gemütsbewegungen (*historia/istoria*) übertrage diese auf den Betrachter, wie er, eine Formulie-

rung aus Horaz' *Ars poetica* aufgreifend, aus den Gesetzen der Natur deduziert hat:

»Ferner wird ein Vorgang die Seelen der Betrachter dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung ganz deutlich zu erkennen geben. Die Natur nämlich, die in unvergleichlicher Maße an sich reißt, was ihr gleicht: die Natur also schafft es, dass wir mit den Trauernden mittrauern, dass wir die Lächelnden anlächeln, dass wir mit den Leidenden mitleiden.«¹⁷⁴

In diesem Sinne sprach Alberti dem harmonisch gestalteten, dem Gebot des *decorum* bzw. *aptum* (Angemessenheit, Schicklichkeit) verpflichteten Kunstwerk die Fähigkeit zu, zu sittlichem Verhalten zu erziehen. Die wohl folgenreichste Formulierung des hier implizierten Zusammenfallens von ethischer Trefflichkeit und sinnfälliger Schönheit fand sich in der *Nikomachischen Ethik*, in der Aristoteles sittliches, dem Ideal des goldenen Mittelwegs verpflichtetes Verhalten mit einem Kunstwerk verglichen hatte, dem sich nichts wegnehmen oder hinzufügen ließe, ohne seine Harmonie zu zerstören.¹⁷⁵ In Kenntnis dieser Schrift und von Ciceros *De oratore* hat Alberti den Künstler auf das mittlere, das *genus floridum* der Rhetorik verpflichtete, auf den freundlichen, jedem Affekt entsagenden Vortragsmodus des *ethos*,¹⁷⁶ dessen Aufgabe im Gegensatz zu

171 Ebda., S. XXVI.

172 Ebda., S. XXIX.

173 Vgl. Peter Kriedte: Spätfudalismus und Handelskapital. Grundlinien der europäischen Wirtschaftsgeschichte vom 16. bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Göttingen 1980; Ferdinand Seibt/Winfried Eberhard (Hrsg.): Europa 1400: Die Krise des Spätmittelalters. Stuttgart 1984.

174 Alberti: *De pictura*, (II) 41. In: Leon Battista Alberti: Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei. Hrsg., eingeleitet, übersetzt und komm. v. Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin unter Mitarbeit von Christine Patz, Darmstadt 2000, S. 269. Die Formulierung, »dass wir mit den Trauernden mittrauern, dass wir die Lächelnden anlächeln, dass wir mit den Leidenden mitleiden«, geht zurück auf Horaz: »Das Menschen-

antlitz lacht mit den Lachenden und weint mit den Weinen- den.« (Horaz: *Ars poetica*, 101f.: »ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent humani voltus.«) In diesem Lehrgedicht hatte Horaz die moralische Kompetenz des Künstlers betont, der wie der Dichter und Redner menschliche Gefühle erwecken und so den Weg zur Selbsterkenntnis und Zivilisierung weisen solle. (Siehe Horaz: *Ars poetica*, 309ff.; Götz Pochat: *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln 1986, S. 78f.)

175 Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, II 5, 1106b.

176 Zu dieser Präferenz Albertis siehe Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*. Münster 1988, S. 29ff.

dem *pathos* eines *genus vehemens* darin besteht, die Rezipienten zu erfreuen und ihr Wohlwollen zu erregen. Als dafür winkenden Lohn stellte er dem Maler, der »in erster Linie ein guter Mann sein« solle,¹⁷⁷ das »Wohlwollen der Mitbürger« (*benivolentia civium/benivolenza da' cittadini*) in Aussicht.¹⁷⁸ Diese Präferenz wurde in kunsttheoretischen und kunsttheoretisch relevanten Schriften immer wieder bekräftigt, u. a. von Castiglione, der den dem mittleren rhetorischen *genus* assoziierten Begriff der *grazia* zur zentralen Kategorie seiner Anstandslehre machte. Für die Kunst der Renaissance war das *ethos*, die harmoniestiftende Affektlage des *genus medium*, geradezu kanonisch. Vor allem an diese Wirkungsfunktion sowie einen metaphysisch fundierten Schönheitsbegriff war der Bildungsauftrag geknüpft,¹⁷⁹ aus dem Alberti einen neuen Status der Künste und des Künstlers ableitete. Dezidiert hat er geschrieben, der Maler könne sich um die Sittlichkeit (*costume*) und die »bontà dell'uomo« verdient machen.¹⁸⁰

Es ging Alberti in seinem Malereitratat auch um das Sprechen über Kunst, um die Schulung artikulierter Betrachter und eine Anleitung zum kennerschaftlichen Genuss.¹⁸¹ Dass auch sein monologisch verfasster Traktat in der Geselligkeit wurzelte, hat der Autor stolz hervorgehoben. Wiederholt bediente er sich der Redewendung: »An dieser Stelle pflege ich im Kreise meiner

Freunde jeweils die folgende Regel aufzustellen [...]«.¹⁸² Zudem hat er seine Forderung, die *historia* solle nicht zu schlicht, noch zu überladen sein und daher neun bzw. zehn Personen aufweisen, mit dem Hinweis auf Symposien im Haus des Dichters Varro untermauert: »Er wollte beim Gastmahl ein Durcheinander vermeiden und hielt darauf, dass sich nicht mehr als neun Personen zu Tische legten.«¹⁸³ Darüber hinaus hat der Autor ganz im Sinne des normativen *ethos*-Begriffs, den Cicero in *De oratore* vertreten hatte, und seiner dem entsprechenden Privilegierung der *grazia* gefordert, der Maler solle hinsichtlich der Wahl des *ordo* und des *modus* seine Entwürfe im Freundeskreis besprechen, um unter seinem harmonischen Einfluss die schönste, schicklichste Lösung zu finden,¹⁸⁴ ja es empfehle sich sogar, »während der Arbeit am Werk jeden zu empfangen und anzuhören, der als Betrachter vorbeikommt. Schließlich legt es der Maler ja darauf an, dass sein Werk bei der Menge Erfolg hat.«¹⁸⁵ Diese ästhetische Präferenzen entsprachen ganz den ethischen Idealen, die Alberti nach der Vollendung des Malereitratats in *De amicitia*, dem vierten Buch von *Della famiglia*, behandeln sollte.¹⁸⁶

Alberti hat in *De pictura* seine Leser um Verständnis für seine klare, nicht gezierte und geschmückte Ausdrucksweise gebeten (»clara esset nostra oratio magis quam compta et ornata«).¹⁸⁷ Sein Ziel war das einer mo-

177 Alberti: *De pictura*, (II) 52. (Alberti 2000, S. 293.) Angeregt war diese Formulierung durch das von Cicero in *De oratore* propagierte Redner-Ideal und die einschlägige Stelle bei Quintilian: »Für uns also soll der Redner, den wir heranbilden wollen, von der Art sein, wie ihn Marcus Cato definiert: »ein Ehrenmann, der reden kann: (vir bonus dicendi peritus).« (Quintilian: *Institutio oratoria*, XII 1, 1.)

178 Alberti: *De pictura*, (III) 52. (Alberti 2000, S. 292f.; Leon Battista Alberti: *De pictura*. Reprint a cura di Cecil Grayson, Rom 1975, S. 90.)

179 Schönheit wird von Alberti, Dolce, Lomazzo u. a. verstanden als Gottesprädikat, als Hervorglänzen der göttlichen Einheit, Wahrheit und Güte. [Thomas Leinkauf: *Der Begriff des Schönen im 15. und 16. Jahrhundert*. In: Heinrich F. Plett (Hrsg.): *Renaissance-Poetik*. Berlin u. a. 1994, S. 55ff., 65.]

180 Alberti: *De pictura*, (III) 52. (Alberti 1975, S. 90.)

181 Siehe Oskar Bätschmann: *Looking at Pictures: The Views of*

Leon Battista Alberti. In: Antoinette Roesler-Friedenthal/Johannes Nathan (Hrsg.): *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts. / Der bleibende Augenblick. Betrachterzeit in den Bildkünsten*. (A Section of the XXXth International Congress for the History of Art, London.) Berlin 2003, S. 251–269; Held 2016, S. 24ff. u. S. 63–69 (»Anleitung zur öffentlichen Kunstkritik. Leon Battista Alberti, Über die Malkunst, 1436«).

182 Alberti: *De pictura*, (I) 7, auch (I) 23, (II), 26. (Alberti 2000, S. 205, 233, 237.)

183 Ebda., (II) 40. (Alberti 2000, S. 267.)

184 Ebda., (III) 61. (Alberti 2000, S. 308f.)

185 Ebda., (III) 62. (Alberti 2000, S. 311.)

186 Schalk, der davon ausgeht, dass die ersten drei Bücher von *Della famiglia* vor dem Malereitratat entstanden, datiert *De amicitia* in die späten 1430er Jahre. (Fritz Schalk, Einleitung. In: Alberti 1986, S. VIII.)

187 Alberti: *De pictura*, (I) 22. (Alberti 2000, S. 232.)

ralischen Unterweisung durch das Bild und der Nachvollziehbarkeit des in ihm geschehenslogisch kohärent und schlüssig dargestellten Geschehens.¹⁸⁸ Alberti war ein strikter Funktionalist, ein Protagonist der *claritas* und *perspicuitas*, kein Freund des Obskuren, Rätselhaften und Mehrdeutigen. Mit dieser Haltung ergriff er entschieden Partei für die Seite der Vernunft, die in Petrarca's *De remediis utriusque fortunae* einen schweren Stand im Streit mit dem Vergnügen gehabt hatte. Die Freiheit der Malerei hatte sodann Cennino Cennini propagiert. Nachdem er 1398 am Hofe der Carrara in Padua als *familiaris* aufgenommen worden war, begann er, sein Malerhandbuch zu verfassen, in dem er die »Phantasie, welche die Natur dem Maler schenkt«, rühmte.¹⁸⁹ Diese erlaube ihm, »wie es ihm gefällt« auch Dinge darzustellen, die nie gesehen wurden, wie z. B. Kentauren.¹⁹⁰ Als Berufungsinstanz solcher Phantasieleistungen ließ sich Horaz' *Ars poetica* anführen, die durch das Mittelalter hindurch kontinuierlich rezipiert worden war. In dieser heißt es: »Doch war ja Malern wie Dichtern immer schon das denkbar Kühnste gestattet.«¹⁹¹ Eine entsprechende »potestas audendi«, die »Kraft des Wagnisses«, sollten manche Künstler der Frührenaissance offensiv in Anspruch nehmen.¹⁹² Nicht so Alberti: Gemäß dem seit dem Mittelalter geläufigen Sprachgebrauch, nach dem der Begriff der *historia* den

wörtlichen Sinn eines Textes (*sensus litteralis*) im Gegensatz zum höheren, spirituellen Sinn (*sensus spiritualis*) bezeichnet, sowie der u. a. von Isidor von Sevilla aufgegriffenen Differenzierung Varros, dass sich die *historia* mit den »res factae«, die Poesie hingegen mit »res fictae« befasse,¹⁹³ heißt es in seinem Traktat ausdrücklich, der Maler habe allein sichtbare Dinge nachzubilden.¹⁹⁴ Mit diesem Postulat, das mit Quintilians Forderung: »Nobis prima sit virtus perspicuitas, propria verba, rectus ordo [...]«,¹⁹⁵ übereinstimmte, trat Alberti als Verfechter einer Naturnachahmung auf, die der Tradition der spätgotischen Kunst ein Ende setzen sollte, und zudem als Opponent derjenigen, die für den Maler die Lizenz der poetischen Fiktion reklamierten.

Noch vor Albertis *Della famiglia* war ein seinerzeit umstrittener Traktat entstanden, der für die Entstehung der Theorie der Geselligkeit wegweisend war, nämlich Lorenzo Vallas *De voluptate ac de vero bonum* (Von der Begierde und dazu vom wahren Guten). Seine erste Fassung hat der Autor im Sommer 1433 in Mailand vollendet.¹⁹⁶ Auf provokante Weise hat er in dieser Schrift, in der sich ein Epikureer und ein in geistiger Inbrunst entflammter Christ der Gefühlskälte eines Stoikers entgegenstellen, eine Rehabilitierung der Sinnlichkeit verfochten. »In zwei Hinsichten«, so ließ er den Epikureer erklären, »sind die Menschen wohl den übrigen Lebe-

188 Vgl. ebda., (II) 35. (Alberti 2000, S. 256ff.)

189 Cennini: Trattato della pittura, cap. 27. Siehe Norberto Gramaccini: Cennino Cennini e il suo »Trattato della Pittura«. In: Res publica litterarum, 19, 1987, S. 143–151. Warnke 1985, S. 53 datierte den Traktat in das erste Jahrzehnt des Quattrocento. Pfisterer geht inzwischen davon aus, dass Cennini lange mit der Schrift befasst war und sie in der heute vorliegenden Form erst in den 1420er Jahren niedergeschrieben hat. [Ulrich Pfisterer: Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers. In: Hubert Locher/Peter J. Schneemann (Hrsg.): Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im ›Bild-Diskurs‹. Oskar Bätschmann zum 65. Geburtstag. Zürich/Emsdetten/Berlin 2008, S. 95–117.]

190 Cennini: Trattato della pittura, cap. I.

191 Horaz: Ars poetica, 9f.

192 Siehe Pfisterer 1996.

193 Kristine Patz: Zum Begriff der »Historia« in L.B. Albertis »De pictura«. In: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 19, 1986, S. 286.

194 Alberti: De pictura, (I) 2. Dass Alberti damit ausdrücklich die von Cennini beanspruchte Lizenz zurückwies, betont Bätschmann (Alberti 2000, S. 77).

195 »Für uns gelte die Durchsichtigkeit als Haupttugend des Ausdrucks, die eigentliche Bedeutung im Gebrauch der Wörter, ihre folgerichtige Anordnung, kein Schluß, der zu lang hinausgeschoben wird, nichts, was fehle, und nichts, was überflüssig ist: so wird, was wir sagen, bei den Kennern Beifall und bei den Ungeschulten Eingang finden.« (Quintilian: Institutio oratoris, VIII 2, 22.)

196 Siehe Eckard Kefler: Ein Werk, ein Autor und ihre verwirrende Geschichte. In: Lorenzo Valla: Von der Lust oder Vom wahren Guten/De voluptate sive De vero bono. Lateinisch-deutsche Ausgabe hrsg. und übers. v. Peter Michael Schenkel, eingeleitet v. E. Kefler, München 2004, S. VII–LXXXI.

wesen überlegen: daß wir Gefühle aussprechen und Wein trinken können.«¹⁹⁷ Weiter behauptet der Epikureer, »Daß die Lust die Herrin der Tugend ist«, dass sie »der Natur entspricht, die Ehrbarkeit aber nicht« und »[d]aß Unzucht und Ehebruch nicht zu mißbilligen sind«;¹⁹⁸ ja, er erklärt frank und frei, »mehr um das Menschengeschlecht machen sich Buhlerinnen und öffentliche Dirnen verdient als heilige und enthaltsame Jungfrauen.«¹⁹⁹

Moderater argumentiert der Christ, doch auch er tritt für eine Versöhnung des Glaubens und der Sinnlichkeit ein und setzt sich mit seinem Verständnis der Geschlechterrollen deutlich vom Kanon der zeitgenössischen Eheliteratur ab.²⁰⁰ Er betont, dass Adam und Eva die Urgesellschaft bildeten, die Ehe, die Archetyp aller zwischenmenschlichen Zuneigung (*caritas*), der Geselligkeit und auch der Theologie sei.²⁰¹ Die Schöpfung diene dem Vergnügen jedes einzelnen Menschen, doch nur in Gesellschaft bereite ihr Anblick Vergnügen, nur sie ermögliche ein »bona Dei renarrare« und »communicare«.²⁰² Der Christ zitiert den durch Cicero überlieferten Satz des Pythagoräers Archytas von Tarent:

»Wenn einer den Himmel erklömmte und die Natur der Welt und die Schönheit der Sterne wahrnähme, so wäre seine Bewunderung ihm selber nur unangenehm, aber hätte er einen, dem er es erzählen könnte, dann wäre es ihm die reinste Freude.«²⁰³

197 Valla: *De voluptate*, I, 26, 2. (Valla 2004, S. 81.)

198 Ebda., I, 34, 36, 38. (Valla 2004, S. 94ff.)

199 Ebda., I, 43, 2. (Valla 2004, S. 105.)

200 Zum Wort Gottes: »Es ist nicht gut, daß der Mensch allein sei; wir wollen ihm eine Hilfe machen, die ihm ähnlich sei« (Genesis, 2, 18), führt er aus: »Das ist natürlich über die Frau gesagt, kann aber auch auf den Mann angewandt werden. Wie nämlich die Gattin dem Gatten, so ist auch der Gatte der Gattin eine Hilfe. Und desgleichen alle Menschen untereinander, darin besteht ja das Prinzip der Nächstenliebe.« (De voluptate, III, 17, 3; Valla 2004, S. 329.)

201 Ebda., III, 17.

202 Katrin Graf: Die Gelehrtenehe als Frauenerziehung. In: Schnell 1998, S. 255.

203 Valla: *De voluptate*, III, 17, 3. (Valla 2004, S. 329. Die zitierte Stelle ist Cicero: *Laelius de amicitia*, 88.)

Damit hat Valla die Bewunderung der Schöpfung und die Kommunikation beider Geschlechter als erste menschliche Bedürfnisse und die eheliche Gemeinschaft als Ort der demnach ursprünglich geselligen göttlichen Wissenschaft definiert.²⁰⁴ So häretisch diese Auffassung seinerzeit war²⁰⁵ – für die Legitimation der höfischen Geselligkeit und ihrer *ars conversationis* hatte sie wegweisende Bedeutung.

Die erste frühneuzeitliche Theorie der Konversation entstand aus den angeführten Gründen erst um 1500. Sie wurde von dem Philosophen, Dichter und Diplomaten Giovanni Gioviano Pontano (Iovianus Pontanus) verfasst, der als Sekretär, Prinzenzieher und Außenminister in den Diensten des 1494 verstorbenen Ferdinands I. (Ferrante) von Aragon gänzlich in das soziale Milieu des Hofes eingebunden war. Nach dem Tode Beccadellis 1471 wurde er das Haupt der von diesem begründeten Neapolitaner Akademie, die nach ihm *Accademia Pontaniana* genannt wurde. Ihr gehörte unter anderen Jacopo Sannazaro an, der sich 1478 aus Bewunderung für Pontano um die Mitgliedschaft bewarb und später gemeinsam mit Pietro Summonte die erste Gesamtausgabe seiner Werke zusammenstellen sollte. Dem von Papst Innozenz VII. zum *poeta laureatus* gekrönten Pontano kommt der Verdienst zu, Ciceros Konzept des *otium honestum* erneuert zu haben.²⁰⁶ Neben vielen weiteren Schriften hat er eine Abhandlung mit

204 Graf 1998, S. 255.

205 Die Unterordnung der Frau wurde vor allem mit dem zweiten Schöpfungsbericht (1. Mose 2,4ff.) und Paulus-Zitaten legitimiert. Siehe Eph. 5,22ff. und 1. Kor. 14, 34f., wo es heißt: »Die Frauen sollen in den Gemeindeversammlungen schweigen. [...] Wünschen sie aber Belehrung über irgend etwas, so mögen sie daheim ihre Ehemänner befragen.«

206 Eine maßgebliche Bedeutung Pontanos für die Villenkultur, insbesondere für die Villa Chigi (Farnesina) in Rom, belegt Costanza Barbieri: Le »Magnificenze« di Agostino Chigi. *Collezioni e passioni antiquarie nella Villa Farnesina*. Rom 2014, S. 31–43 (»Agostino Chigi e la cerchia di Giovanni Gioviano Pontano fra Napoli e Roma«; »Magnificentia« e »Splendor«: i trattatti sulle virtù sociali«).