

DOMINIK BRABANT,
BRITTA HOCHKIRCHEN (HG.)

ÄSTHETISCHE
EIGENLOGIKEN
DES EUROPÄISCHEN
GENREBILDES

TEMPORALITÄT, AMBIGUITÄT, LATENZ

BIELEFELD UNIVERSITY PRESS

Dominik Brabant, Britta Hochkirchen (Hg.)
Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes

Dominik Brabant (Dr.) ist akademischer Rat auf Zeit am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt. Vom Sommersemester 2022 bis zum Wintersemester 2022/23 hat er den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit bis zur frühen Moderne an der HHU Düsseldorf vertreten. Zu seinen Schwerpunkten zählen die Skulptur und Plastik der Moderne, die Geschichte der Genremalerei als Entdeckung des sozialanalytischen Sehens sowie die Kunstkritik und Kunstgeschichte um 1900.

Britta Hochkirchen (Dr.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Friedrich-Schiller-Universität Jena und Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 1288 »Praktiken des Vergleichens« der Universität Bielefeld. Sie forscht zu kuratorischen Praktiken des Vergleichens in Kunstaustellungen, zur französischen Kunst im Zeitalter der Aufklärung und zur Temporalität des Bildes.

Dominik Brabant, Britta Hochkirchen (Hg.)

Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes

Temporalität, Ambiguität, Latenz

[transcript]

Dieser Band wird unterstützt durch den von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Bielefelder Sonderforschungsbereich (SFB) 1288 »Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern«.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung.

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2023 Bielefeld University Press, Bielefeld

An Imprint of transcript Verlag <https://www.transcript-verlag.de/bielefeld-up>

© Dominik Brabant, Britta Hochkirchen (Hg.)

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Korrektur: Franziska Kleine

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839468982>

Print-ISBN: 978-3-8376-6898-8

PDF-ISBN: 978-3-8394-6898-2

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes:

Temporalität, Ambiguität, Latenz

Zur Einführung

Dominik Brabant und Britta Hochkirchen 7

Trinken, Vergnügen, Elternzeit

Genrehafte Darstellungen in medizinischen Handschriften
und Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts

Pia Rudolph 49

Der latente Prodigus

Ambige Bildstrukturen in zwei *Bordellszenen* des Braunschweiger Monogrammisten

Frank Schmidt 69

Antike Gattungstheorie, die implizite Gattungsreflexion der frühen italienischen Genrebilder und Annibale Carraccis Knabenbilder

Valeska von Rosen 99

Vieldeutige Begegnungen und latente Wirkkräfte

Überlegungen zu Valentin de Boulognes Wahrsagerinnen-Szenen

Dominik Brabant 119

Kritische Bildkonstellationen

Goyas Strategien der Ambiguität in der Bilderserie
aus der Sammlung Manuel García de la Pradas

Henry Kaap 147

Frei/Zeit/Bild

Baden und Picknicken als geteilte Vergnügen und befreite Bildmotive bei Nicolas Lancret

Elisabeth Fritz 177

Aufgeteilte Sichtbarkeit

Die Dynamik der Dauer als gattungsspezifische Temporalität in Genrebildern von Jean Siméon Chardin

Britta Hochkirchen 203

Skulpturale Lebendigkeit im Zeitalter der Aufklärung

Genrefiguren als Experimentierfeld bei Jean-Baptiste Pigalle

Julia Kloss-Weber 223

Genremalerei als Operation des »Romantisierens«?

Zur Relevanz einer marginalen Gattung im Œuvre von Caspar David Friedrich

Johannes Grave 249

Augenblick und Fragment in Adolph Menzels Genremalerei

Hubertus Kohle 269

Öffentliche Privatheit

Manets Eintritt in das öffentliche Leben und seine Aufhebung der Genremalerei

Michael F. Zimmermann 291

Rosemary's Baby* und *Blue Velvet

Ein neuer Blick auf mehrdeutiges Erzählen im Film

in Rückgriff auf Ambiguitätskonzepte der Genremalerei

Bruno Grimm 339

Autorinnen und Autoren 357

Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes: Temporalität, Ambiguität, Latenz

Zur Einführung

Dominik Brabant und Britta Hochkirchen

I. Ein vieldeutiges Szenario: Ambiguität, Latenz und Temporalität in Gerard ter Borchs *Galanter Konversation*

Der niederländische Künstler Gerard ter Borch ist vor allem für seine kleinformatischen und dabei koloristisch raffinierten Genreszenen bekannt, also für Darstellungen von (vermeintlichem) Alltagsgeschehen mit sozial codierten und typisierten Figuren.¹ Sie zeugen nicht nur von einer verfeinerten Kultur des sozialen Umgangs in den Jahren um 1650.² Aus ihnen spricht zugleich das psychologische Gespür eines Malers, der seine Kunst als Inszenierung subtilster Nuancen in den zwischenmenschlichen Emotionen aufgefasst hat.³ Immer wieder begegnen uns in ter Borchs Gemälden Figuren, deren Verhalten auf ein damals noch neues Spannungsverhältnis zwischen der Wahrung sozialer Normen und ihrer Durchbrechung im Namen von Liebe und Erotik anspielt.⁴ Dabei hat es ter Borch seinem kunstsinnigen Publikum zur Aufgabe gemacht, die auf

-
- 1 Vgl. zu ter Borch die grundlegende Monographie mit Werkverzeichnis: Sturla J. Gudlaugsson, *Gerard ter Borch*, 2. Bde., Den Haag 1959–60. Zur Geschichte der Genremalerei allgemein: Gordon Bailey Washburn, *Pictures of Everyday Life. Genre Painting in Europe, 1500–1900*, Pittsburgh 1954. Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei: die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004. Zur holländischen (Genre-)Malerei vgl. Bob Haak, *Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1984. Christopher Brown, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Darmstadt 1984.
 - 2 Vgl. Herman Roodenburg, *The Eloquence of the Body: Perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004.
 - 3 Vgl. Arthur K. Wheelock, *Gerard ter Borch*, New York u.a. 2004. Zur Bildkultur der gehobenen Mittelschicht in den nördlichen Niederlanden vgl.: David R. Smith, Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting, in: *The Art Bulletin* 69 (3/1987), 407–430.
 - 4 Vgl. exemplarisch: Alison McNeil Kettering, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Wayne E. Franits (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge u.a. 1997, 98–115.

jeder neuen Leinwand anders variierten Figurenkonstellationen und die vielschichtigen Andeutungen zu erkennen und sie zugleich ästhetisch zu genießen.⁵



Abb. 1: Gerard ter Borch, *Galante Konversation* (»Die väterliche Ermahnung«), 1654–55, Öl auf Leinwand, 71,4 x 61 cm. Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin.

Das wohl prominenteste Werk des Niederländers ist dessen sogenannte *Väterliche Ermahnung* (Abb. 1) aus den Jahren 1654–55. Berühmt wurde das Gemälde durch einen Stich von Johann Georg Wille von 1765, der den Titel *L'instruction paternelle* trägt, vor allem aber

5 Wie die jüngere Forschung zur Genremalerei immer wieder betont hat, waren solche Werke in eine soziale Praxis des Gesprächs vor dem Werk eingebettet, in dem im angeregten Austausch das Für und Wider unterschiedlicher Deutungen gemeinsam erörtert werden konnte. Vgl. Wolfgang Brassat, *Das Bild als Gesprächsprogramm: selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2021. Die Studie widmet sich zwar gattungsübergreifend der europäischen Malerei der Frühen Neuzeit, es werden jedoch zahlreiche Genreszenen in die Analyse mit einbezogen.

auch durch Johann Wolfgang von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* von 1809. Darin wird in einer Szene eine gesellige Runde beschrieben, in der das Gemälde neben anderen zur Unterhaltung als *tableau vivant* nachgestellt und unter dem genannten Titel erwähnt wird.⁶ Mittlerweile wird das Berliner Gemälde ebenso wie eine ähnliche Version in Amsterdam jedoch unter dem Titel *Galante Konversation* geführt.⁷ Die Forschung ist sich heute einig, dass nicht etwa, wie lange geglaubt, eine Situation innerhalb einer patriarchal strukturierten Familie dargestellt ist, bei der der sitzende Vater seiner in Rückenansicht gezeigten Tochter Mahnungen erteilt, während die Mutter still an einem Glas Wein nippt.⁸ Gegenwärtig wird in dem Werk entweder eine Bordellszene im gehobenen Milieu oder eine Brautwerbungsszene erkannt.⁹

Dass derart widersprechende soziale Zuordnungen überhaupt aufkommen konnten, liegt wohl vor allem an der weiblichen Figur im raffiniert schimmernden Atlaskleid, deren Gesicht von den Bildbetrachtenden abgewandt ist.¹⁰ Schon Heinrich Wölfflin hat in den *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen* von 1915 hervorgehoben, dass »die Pointe der Darstellung nicht in dem« liege, »was der sitzende Herr dem stehenden Mädchen sagt, sondern vielmehr darin, wie das Mädchen die Rede aufnimmt. Aber gerade da lässt uns ter Borch im Stich«.¹¹ Wir wissen nicht, was sie eigentlich anschaut, ob sie mit den anderen Figuren durch Blicke, Gesten oder Worte kommuniziert und wie sie sich in dieser

-
- 6 Vgl. Alexandra Tacke, Aus dem Rahmen (ge-)fallen. Tableaux vivants in Goethes Wahlverwandtschaften und bei Vanessa Beecroft, in: Alexandra Tacke et al. (Hg.), *Äpfel und Birnen. Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2016, 73–94. Daniela Hammer-Tugendhat, Tournez s'il vous plaît! Transkriptionen einer Rückenfigur Gerard ter Borchs, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 1), Köln u.a. 2010, 73–91.
- 7 Die Berliner Gemäldegalerie spricht sich dafür aus, in dem Gemälde eine »amouröse Verführung mit gesellschaftlichen Folgen« zu erkennen. Vgl.: <https://recherche.smb.museum/detail/864632/galante-konversation> [letzter Zugriff: 31. Oktober 2022].
- 8 Diese Deutung findet sich beispielsweise noch in: Franz Hellens, *Gérard Terborch*, Brüssel 1911, 63. Edouard Plietzsch verwies bereits auf die Herkunft des Titels aus Goethes *Wahlverwandtschaften* und schlug folglich den neutraleren Titel *Der Besuch* für das Gemälde vor. Vgl. Edouard Plietzsch, *Gerard ter Borch*, Wien 1944, 28–29.
- 9 Svetlana Alpers hat 1997 vermutet, dass der Künstler eine solche Doppeldeutigkeit in der Motivwahl durchaus intendiert haben könnte: »In his painting, Ter Borch appears to delight in the suggestion that if the woman in the house might be represented as behaving like the woman in the brothel, so the reverse might also be true.« Svetlana Alpers, *Picturing Dutch Culture*, in: Wayne Franits (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, 57–67, hier 63. Schon 1897 hat Adolf Rosenberg darauf verwiesen, dass der Titel *Die väterliche Ermahnung* keineswegs zutreffend sein kann, da das Alter der Figuren gegen eine Familiendarstellung spreche und der sitzende Mann eindeutig als Offizier zu lesen sei. Vgl. Adolf Rosenberg, *Terborch und Jan Steen. Mit 95 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen* (Künstler-Monografien, 19), Bielefeld/Leipzig 1897, 42–44. Vgl. Ann Jenson Adams, Money and the Relation of Desire: The Prostitute and the Marketplace in Seventeenth-Century Holland, in: Patricia Fumerton/Simon Hunt (Hg.), *Renaissance Culture and the Everyday*, Philadelphia 1999, 229–253.
- 10 Zu ter Borchs Darstellung von Seide: Arie Walltert, The Miracle of Gerard ter Borch's Satin, in: Wheelock, ter Borch, 32–41.
- 11 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, 216.

Situation fühlt. So figuriert sie auch nicht etwa als eine Stellvertreterin für die Betrachter*innen im Bild, wie man dies von den Gemälden Caspar David Friedrichs kennt.¹² Sie verweigert sich im Gegenteil jeglicher Identifikation. Gerade weil sie für das Publikum unzugänglich bleibt, konnte sie zu einer Projektionsfläche für unterschiedliche Deutungen werden. Selbst wenn man das Gemälde lange anblickt und die unterschiedlichen Einrichtungsgegenstände und Objekte – beispielsweise den roten Alkoven oder die Puderquaste als Zeichen einer erotischen Konnotation des Interieurs – in die Deutung mit einbezieht, bleibt das Szenario von Ambiguitäten durchzogen. Der Blick wandert über die Bildfläche und versucht das, was der Maler uns vor Augen stellt, zu dechiffrieren und der Genreszene dadurch ihre tiefere Bedeutung zu entlocken – jedoch ohne mit dieser Aufgabe an ein Ende gelangen zu können.

Augenscheinlich verweigert ter Borch es seinem Publikum, im Akt des Nachsinnens je zu einem eindeutigen und unzweifelhaften Ergebnis kommen zu können. Schon dadurch, dass er uns eine Szenerie vor Augen stellt, die nicht – wie man es etwa aus einer Vielzahl an Historienbildern kennt – auf ein mehr oder minder festgelegtes Textrepertoire und die darin fixierten Narrative rekurriert, bleiben die Betrachtenden mit einem Geschehen konfrontiert, auf das sie sich erst selbst einen Reim machen müssen. Nicht nur vermeidet ter Borch es, etwa durch offensichtliche Bezugnahmen auf bekannte Spruchweisheiten oder Embleme moralische Botschaften zu vermitteln. Auch verzichtet er darauf, mit seiner Figurenkonstellation eine logische Handlungsfolge anzudeuten, die auf ein *dénouement*, ein *happy end* oder auch einen tragischen Ausgang hinausläuft. Offenbar hat der Künstler den Vorgang ganz bewusst in der Schwebe gehalten und die Bildbetrachtung als einen nicht stillzustellenden Prozess angelegt.¹³ Indem er die zentrale Bildfigur nur in Rückenansicht zeigt, lädt uns der Künstler darüber hinaus dazu ein, über das nachzudenken, was im Bild nicht manifest gezeigt wird, sondern verborgen bleibt und doch durch die imaginative Auseinandersetzung mit dem Dargestellten erahnt werden kann: Die Genreszene spielt mit visuell vermittelten Latenzen, die an die Phantasie des Publikums appellieren.¹⁴ Der eindringliche und vielleicht fordernde Blick des breitbeinig sitzenden Mannes und die verhaltene Reaktion der älteren sitzenden Dame, die wohl eine Kupplerin oder aber eine Brautwerberin darstellt, weisen dabei auf subtile Art darauf hin, dass die Gefühle und Gedanken der jungen Frau für ein Verständnis dessen, was sich im Bild ereignet, die Schlüssel sind. Was also in die Latenz der Szene abgedrängt wird, mithin die persönlichen, sozialen und psychologischen Beziehungen der Personen zueinander, ihre Motive und Intentionen, ihre Gedanken und Wünsche, wird doch zugleich als wirksam für das Geschehen präsentiert. Implizit bringt die in Rückenansicht gezeigte Figur damit jene Dimensionen des Genrebildes zum Vorschein, die

12 Vgl. zur Geschichte und Struktur visueller Mehrdeutigkeit: Regine Prange, Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Wien 2010, 125–167.

13 Zum Verhältnis von frühneuzeitlicher Malerei und Zeitstrukturen vgl. Götz Pochat, *Bild – Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts* (Ars viva, 12), Wien 2015.

14 Vgl. Philipp Stoellger/Jennifer Daubenberger (Hg.), *Un/Sichtbar: wie Bilder un/sichtbar machen*, Würzburg 2014.

sich, da die Malerei nur das Sichtbare wiedergibt, den Augen der Rezipient*innen entziehen.¹⁵ Wie die jüngere Forschung immer wieder betont hat, konnten Genregemälde wie diejenigen ter Borchs, indem sie statt einer eingängigen Pointe oder einer eindeutigen Bildaussage unterschiedliche Sichtweisen und Interpretationsmöglichkeiten anbieten, ein Sammlerpublikum (vor allem sogenannte *lieffehebber*) adressieren, das gerade im abwägenden Nachvollzug der verschiedenen Deutungsoptionen den besonderen Reiz dieser Werke erkannte.¹⁶

II. Ambiguität als Herausforderung: Kunsthistorische Strategien der Deutung von Genreszenen und ihre blinden Flecken

Die interpretativen Schwierigkeiten, vor die ter Borchs Werke uns stellen, standen nicht immer im Zentrum der Beschäftigung mit diesem Künstler – so hat man bei der Auseinandersetzung mit diesem Künstler allgemein lange Zeit eher versucht, zu Lösungen zu gelangen, als Deutungsoffenheit herauszuarbeiten. Die nicht allzu umfangreiche Literatur zu diesem Künstler lässt jedoch erkennen, dass sich in der Forschungsgeschichte gleichsam brennglasartig die wechselvolle Geschichte der methodischen Zugänge zu dieser Gattung beobachten lässt. In der älteren Literatur begegnet man primär Studien, die ter Borchs *Œuvre*, seine Biographie und die (kunst-)historischen Umstände der Produktion untersucht haben.¹⁷ Ähnlich wie in der Forschung zu anderen Genrekünstler*innen lag die Herausforderung anfänglich in erster Linie darin, Wissen über die Entstehungskontexte des Werks und über die Lebensweisen dieser Zeit zu gewinnen. Zwar bilden Genreszenen, wie man heute weiß, keineswegs einfach den Alltag ab. Aber sie dialogisieren intensiver als Historienszenen mit der Sphäre des Alltäglichen, etwa mit

15 Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln u.a. 2009. Hammer-Tugendhat fokussiert in ihrer Studie sowohl auf Strategien der Sichtbarmachung (etwa von Unsichtbarem oder Unbewussten) als auch der Unsichtbarmachung, beispielsweise durch die Nicht-Abbildung von Figuren, die dadurch zugleich aus dem Feld der Repräsentation ausgeklammert werden.

16 Angela Ho verweist auf die Bedeutung des Amsterdamer Kunstmarktes für ter Borch, aber auch auf dessen internationale Sammler, die sich für seine Werke interessierten, etwa Cosimo III. Vgl. Angela Ho, *Creating Distinctions in Dutch Genre Painting: Repetition and Invention* (Visual and Material Culture. 1300–1700, 1), Amsterdam 2017, 130–133.

17 Vgl. Gudlaugsson, ter Borch. Vgl. zudem exemplarisch: Émile Michel, *Gérard Terburg (Ter Borch) et sa famille* (Les artistes célèbres, 20), Paris u.a. 1887. Walter Rothes, *Terborch und das holländische Gesellschaftsbild* (Die Kunst dem Volke, 41/42), München 1921.

zeitgenössischen Kleidungsstilen und Innenraumausstattung, mit sozialen Rollencodes und alltäglichen Praktiken.¹⁸

Im Gegensatz zu Historienbildern, deren Auftrags- und Entstehungsgeschichte weit häufiger rekonstruiert werden konnten und deren ikonographische Kontexte in der Regel bekannt sind, sowie zu Porträts, in denen in vielen Fällen die Dargestellten identifiziert werden konnten, war das Genrebild diejenige Gattung, die mit weitgehend anonym bleibenden Figuren und den Räumlichkeiten ihres intimen Lebens konfrontierte. Eine Geschichtsforschung, die sich diesem Bereich des Alltäglichen verstärkt zugewandt und dabei auch die künstlerische Produktion in den Blick genommen hat, konnte zwischenzeitlich jedoch zahlreiche Kenntnislücken schließen.¹⁹

Die Forschung zu ter Borch stand lange Zeit im Bann der (unter anderem auf Norbert Elias' Studien zum Zivilisationsprozess zurückgehenden) Annahme, dass die Werke gleichsam bildgewordene Spiegel einer vor allem in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sich abzeichnenden ›Aristokratisierung‹ der holländischen Gesellschaft seien.²⁰ Mit der Metapher des Kunstwerks als Spiegel des Gesellschaftlichen operierte vor allem die ältere Sozialgeschichte der Kunst, die in der Folge von Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* von 1951 in einem weiten historischen Bogen gesellschaftliche Entwicklungen mit künstlerischer Produktion parallelisierte.²¹ Anlässlich einer Ausstellung von ter Borchs Werken im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte in Münster 1974 konnten sich dann die Methoden der Ikonographie und Ikonologie verstärkt Gehör verschaffen. Jan Pieter Guépin hat auf die Bedeutung der Vanitas-Symbolik für die Interpretation der *Galanten Konversation* verwiesen, aber auch bereits die Dimensionen von Unbestimmtheit und Doppeldeutigkeit benannt, durch die sich ter Borchs Motive einer eindeutigen ikonographischen Entschlüsselung entziehen: »Ter Borch ist kein Illustrator wie Cornelis Troost. In seinen Gemälden zeigt er erkennbare Szenen mit unbekannter Vorgeschichte und unbestimmtem Verlauf.«²² Die Anwendung ikonographisch-ikonologischer Ansätze auf die Interpretation von Genreszenen hat vor

18 Schneider verweist auf die weiter verzweigte Diskussion zum Konzept des Alltags von der Budapest-Schule über die phänomenologische Soziologie eines Alfred Schütz und bis hin zur Ethnomethodologie, verwahrt sich aber gegenüber einer womöglich einengenden Definition. Um zu einem operativen Verständnis von ›Alltag‹ zu gelangen, führt er aber unter anderem »das Moment des Traditionsgeleiteten, der Gewohnheit und eines Handelns der Individuen und kollektiver oder korporativer sozialer Einheiten« an, wobei er deren »ordnungsstabilisierende Wirkung« und die Verstärkung »sozialer Kohäsion« im Sinne einer »Entlastung vom Entscheidungsdruck« hervorhebt. Vgl. Schneider, *Genremalerei*, 16.

19 Vgl. bspw. Simon Schama, *The Embarrassment of Riches: an Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1987.

20 Vgl. zur Aristokratisierung der Genremalerei: Barbara Gaetgens, Das ›genre noble‹: Transformationen in der Malerei des späten 17. Jahrhunderts in Holland, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750*, Köln u.a. 2006, 205–224.

21 Vgl. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, ungekürzte Sonderausgabe*, München 1990. Vgl. zur Spiegelmetaphorik: Daniel Göcht, *Mimesis – Subjektivität – Realismus: eine kritisch-systematische Rekonstruktion der materialistischen Theorie der Kunst in Georg Lukács' ›Die Eigenart des Ästhetischen‹* (Lukács-Studien, 2), Bielefeld 2017, 100–149.

22 J. P. Guépin, Die Rückenfigur ohne Vorderseite, in: *Gerard ter Borch. Zwolle 1617 – Deventer 1681* (Ausst.-Kat. Landesmuseum Münster), Münster 1974, 31–41, hier 38.

allem durch die einflussreichen Beiträge des niederländischen Kunsthistorikers Eddy de Jongh Eingang in die Kunstgeschichte gefunden.²³ Doch brachten die grundsätzlichen Annahmen dieser Methodik auf neue Weise Ambiguitätsphänomene ans Licht. De Jongh sah in dem oft verführerischen Illusionismus von Genreszenen und in ihrer vermeintlich dem Alltag entnommenen Motivik lediglich einen ›Scheinrealismus‹ am Werk; es gelte daher, gleichsam unter dessen Oberfläche zu dringen, also die verborgenen Symbole und Codes zu entschlüsseln, um die ›wahre‹ Bedeutung des Bildwerks, meist verstanden als Aufforderung zur Reflexion über lasterhaftes Verhalten und moralische Tugenden, zu erkennen. Genreszenen, so eine lange Zeit gültige Grundannahme der Ikonographie und Ikonologie, präsentieren sich in dieser Sichtweise überwiegend als Bilderrätsel, die nach Decodierung verlangen. In einem zunächst 1971 erschienenen Artikel, der 1997 in englischer Übersetzung erneut und mit einem (die eigenen Postulate teilweise kritisch revidierenden) Postskriptum versehen publiziert wurde, definierte de Jongh den Realismus als »reflection of reality«. Hiervon wollte er den genretypischen »seeming realism« unterschieden wissen, der zwar formal die Realität imitiere, zugleich aber »a realized abstraction« vermitteln wolle.²⁴

Dadurch konnte zunächst einmal ein seit der Kunsttheorie der Frühen Neuzeit vorherrschendes Vorurteil gegenüber dieser Gattung wenn schon nicht ausgeräumt, so zumindest relativiert werden, nämlich dass solche Szenen sich auf bloße Wirklichkeitsabbildung beschränkten und somit den intellektuellen Anspruch, welcher der Historienmalerei seit je zugesprochen wurde, vermissen ließen. In der holländischen Genremalerei erkannte de Jongh »a world of ideas about which contemporary literature and other written documents inform us better than do paintings«.²⁵ Man tritt de Jongh nicht zu nah, wenn man in diesem Zitat einen Beleg für die oftmals für die Ikonographie und Ikonologie typische Skepsis gegenüber dem Bild als validem Untersuchungsgegenstand erkennt. Die fragliche heuristische Tragfähigkeit des Dargestellten für die kunsthistorische Rekonstruktion wird gerade in ihrer zunächst nicht zu umgehenden Ambiguität gesehen, der doch durch die Interpretation beigeht werden könne, so der Anspruch. Das Ziel des ikonographisch-ikonologischen Ansatzes war es meist, die oftmals in ihrem Realismus als zunächst verrätselt empfundenen Gemälde einer möglichst eindeutigen Interpretation zuzuführen, also die Ambiguitätseffekte aufzulösen oder sie zumindest zu reduzieren. Diese speisen sich mithin auf einer ersten Ebene aus der für diese Gattung typischen, doppelten Codierung: Die Genremalerei gibt sich einerseits als eine überwiegend realistische Kunst zu erkennen, in der vermeintlich alltägliche Szenerien präsentiert werden. Doch zugleich liefert sie – folgt man dem ikonographischen Ansatz – hermeneutisch zu entschlüsselnde Botschaften, die von dem scheinbar unproblemati-

23 Vgl. auch den klassischen Aufsatz zur Etablierung der Ikonographie für die Deutung von Genreszenen: Eddy De Jongh, *A Bird's-Eye View of Erotica. Double Entendre in a Series of Seventeenth-Century Genre Scenes*, in: ders., *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, hg. von Michael Hoyle, Leiden 2000, 21–58.

24 Eddy de Jongh, *Realism and Seeming Realism*, in: Wayne Franits (Hg.), *Looking at Dutch Art: Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, 21–46, hier 21.

25 Ebd.

schen Darstellungsinhalt gravierend abweichen können oder womöglich gar im Widerspruch zum ersten Anschein stehen.

Bekanntlich wurde das ikonographisch-ikonologische Deutungsparadigma öffentlichkeitswirksam von der Kunsthistorikerin Svetlana Alpers kritisiert.²⁶ Zwar strebte sie nicht zurück zu einem naiven Verständnis des holländischen Realismus, aber sie plädierte nachdrücklich (und mit einem bisweilen als postmodern beschriebenen Impetus) dafür, die ›Oberflächen‹ der holländischen Malerei ernst zu nehmen. Die Kunsthistoriker*innen sollten nicht mehr darauf aus sein, die Bedeutung der Gemälde ausschließlich in der Welt der Texte, der Emblembücher, der Sinnsprüche etc., also in einem bildfernen Jenseits zu suchen. Vielmehr sollte man sich auf die Analyse der jeweiligen Darstellungsweisen einlassen, etwa auf den Dialog der Malerei mit den Erkenntnissen über Wahrnehmung, welche die Wissensgeschichte der jeweiligen Epoche bereicherten. Andere kritische Einwände wurden von Peter Hecht vorgebracht. Ihm erschien die technische Virtuosität in der Darstellung von Figuren, Räumen und Objekten für die zeitgenössische Wertschätzung von Genreszenen wichtiger als ihre ikonographische Bedeutung.²⁷ Durch diese und andere methodologische Reflexionen wurde es in der Folge möglich, nach den kulturellen Übertragungsprozessen zu fragen, die zwischen Wirklichkeit und Kunst, Realität (etwa in sozialgeschichtlicher Hinsicht) und Fiktionalität (im Sinne einer die Wirklichkeit sowohl aneignenden als auch potenziell transformierenden Malerei) vermitteln. Die Frage, wie gesellschaftliche oder kulturelle Themen, Herausforderungen oder Konflikte im Genrebild Eingang gefunden haben, dort durch die Bearbeitung der Künstler verhandelt und wieder in die gesellschaftlichen Diskurse zurückgespiegelt wurden, stand daher seit etwa den 1990er Jahren vermehrt im Zentrum der Forschung, auch in der Auseinandersetzung mit ter Borch. Verstärkt wurden kultur- und mentalitätsgeschichtliche Zugänge erprobt, durch die Genreszenen wie diejenigen ter Borchs in zeitgenössische Kontexte verortet werden konnten, etwa die Wachstuben-Motivik vor dem Hintergrund der militärischen Auseinandersetzungen dieser Zeit.²⁸

Erst in den vergangenen Jahren haben Kunsthistoriker*innen ihre Aufmerksamkeit auch dezidiert denjenigen Aspekten zugewandt, die in diesem Band zum Genrebild nun im Zentrum stehen. So hat Daniela Hammer-Tugendhat eine Reihe von motivisch zusammenhängenden Rückenfiguren des Künstlers explizit auf die damit aufgerufenen

26 Vgl. Svetlana Alpers, *The Art of Describing, Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983. Vgl. auch aus fachgeschichtlicher Perspektive die polemisch geführte Debatte zwischen Alpers und Hessel Miedema, die nicht nur um das Problem der (fraglichen) Komik in Genrebildern aus dem Umkreis Pieter Bruegels des Älteren kreiste, sondern in zentralen Argumenten auch grundsätzlich um Ambiguität in Bauerndarstellungen: Svetlana Alpers, *Bruegel's Festive Peasants*, in: *Simiolus* 6 (1972/73), 163–176. Svetlana Alpers, *Realism as a Comic Mode: Low-life Painting Seen through Bredero's Eyes*, in: *Simiolus* 8 (1975/76), 115–144. Hessel Miedema, *Realism and Comic Mode: The Peasant*, in: *Simiolus* 9 (1977), 205–219. Svetlana Alpers, *Taking Pictures Seriously. A Reply to Hessel Miedema*, in: *Simiolus* 10 (1978/79), 46–50.

27 Vgl. Peter Hecht, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment and Some Current Hypotheses*, in: Franits, *Looking*, 88–97.

28 Vgl. exemplarisch: David Kunzle, *The Soldier Redeemed. Art and Reality in a Dutch Province at War, 1650–1672*; Gerard ter Borch in Deventer, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), 269–298.

Ambiguitätseffekte hin befragt.²⁹ In einem Überblicksband zur holländischen Genre-malerei des siebzehnten Jahrhunderts wird auch der Beobachtung nachgegangen, dass »ter Borch's nuanced renditions transcend the often straightforward narratives of many earlier genre paintings, once so unequivocal and blunt.«³⁰ Erklärt wird diese Tendenz zur Ambiguierung des Bildsinns und zur temporalen Vielschichtigkeit der visuellen Narration nicht nur mit Blick auf ter Borchs persönliche künstlerische Überzeugungen, sondern vor allem auch mit den veränderten Käuferwünsche eines durchaus elitären Kunstpublikums. Während also in der älteren Forschung Ambiguität tendenziell als ein Hindernis für ein umfassendes Verständnis der Werke begriffen wurde, dem es mit ikonographischem Spürsinn zu begegnen gelte, zeigt sich in der neueren Forschung die Tendenz, diese als Signum einer ästhetisch und intellektuell reizvollen Bildstrategie anzuerkennen. Das verwundert nicht, wenn man bedenkt, wie nachdrücklich Ambiguität in der Kunst der Moderne, der Postmoderne und der Gegenwart nahezu durchgehend positiv konnotiert wurde. In einer globalisierten Welt, in der unterschiedliche Kulturen und Identitäten aufeinandertreffen und in konstante Aushandlungsprozesse geraten sind, betrachtet man ein hohes Maß an Ambiguitätstoleranz geradezu als Schlüssel für ein gelingendes Leben.³¹ Dementsprechend wird (auch vormodernen) Kunstwerken, die Deutungsoffenheit und Vielschichtigkeit inszenieren und vielleicht auch zelebrieren, meist ein hohes kulturelles Prestige zugesprochen.³²

Ähnliche Beobachtungen ließen sich im Bereich der Debatte um Zeitstrukturen anführen. Nach dem Ende der großen Metaerzählungen der Moderne als einer kausallinearen Erfolgsgeschichte und mit dem Aufkommen einer gegenläufigen Tendenz der Postmoderne, die die damit verbundene Fortschrittsgläubigkeit als Phantasma zu decouvrieren und sie durch alternative Zeitauffassungen zu konterkarieren suchte, haben nicht zuletzt in der Kunstgeschichte in den letzten Jahren Temporalitätsmodelle Konjunktur erfahren, die traditionelle und oftmals als konservativ gebrandmarkte Zeitbegriffe konterkarieren. Die lebendige Debatte um Anachronizität oder das Warburg'sche ›Nachleben‹ erscheinen vor diesem Hintergrund symptomatisch.³³ Die Rezeptionsästhetik hat

29 Vgl. Hammer-Tugendhat, *Tournez s'il vous plaît!*.

30 Wayne Franits, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. It's Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven/London 2004, 102.

31 Vgl. Bernhard Groß et al., Für eine Pragmatik der Ambiguität – Zur Einleitung, in: dies (Hg.), *Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag* (Edition Kulturwissenschaft, 222), Bielefeld 2021, 9–12.

32 Dirck Linck hat darauf hingewiesen, dass diese Sichtweise selbst wieder in milieuspezifische Diskurse eingebettet ist und letztlich zu einer konventionellen und systemstabilisierenden Urteilsbildung führen kann: »Es verweist auf die beim Aufbau einer Karriere tunlichst zu bevorzugenden Gegenstände und auf die Nützlichkeit des Bemühens, die Leistungsfähigkeit des eigenen Unterscheidungsvermögens möglichst eindrucksvoll in Szene zu setzen.« (Siehe: Dirck Linck, *Ambiguität und Doxa. Über Camp und einen Streit um den Genuss des Ungenießbaren in der Kultur*, in: Groß et al., *Ambige Verhältnisse*, 171–184, hier 172.

33 Vgl. exemplarisch: Gabriele Genge/Ludwig Schwarte/Angela Stercken (Hg.), *Aesthetic Temporalities Today. Present, Presentness, Re-Presentation*, Bielefeld 2020. Eva Kernbauer (Hg.), *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015. Christopher S. Wood/Alexander Nagel, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.

ein verfeinertes Instrumentarium zur Analyse von Wahrnehmungsprozessen in der Betrachtung von Kunst bereitgestellt. Impulse aus der postmodernen und poststrukturalistischen Theoriebildung, etwa von Jacques Derrida, Paul de Man oder Gilles Deleuze, haben auch die Kunstgeschichte gelehrt, den Prozess der Betrachtung von Kunst als einen komplexen zeitlichen Vorgang zu verstehen, in dem die Rezipient*innen mit ästhetischen Erfahrungen von Unentscheidbarkeit und somit einer Störung oder Verzögerung des vermeintlich reibungslosen Wahrnehmungsprozesses konfrontiert werden.³⁴

Wie diese skizzenhaften Beobachtungen aufzuzeigen hoffen, sind die exemplarisch an ter Borch veranschaulichten Strategien zur Erzeugung von Ambiguität, einer komplexen Bildzeitlichkeit und visueller Latenz nicht etwa voneinander isolierte Phänomene. Vielmehr scheinen sie miteinander in einem Wechselverhältnis zu stehen, das die Produktion wie auch die Rezeption der Werke betrifft – ja selbst noch die Kontexte, innerhalb derer sie entstanden und betrachtet worden sind.³⁵ Darüber hinaus sollte dieser Abriss zur fachlichen Auseinandersetzung mit ter Borchs Werken aufzeigen, dass die hier anvisierten Phänomene mit den jeweiligen Deutungspraktiken in einem engen Bezug stehen. Folglich können sie nicht unabhängig von der kunsthistorischen Rezeptionsgeschichte, die das Genrebild erfahren hat, untersucht werden.

III. Eigenlogiken des Genrebildes?

Angesichts der merklich angestiegenen Aufmerksamkeit für die genannten Bildstrategien und künstlerischen Phänomene, aber auch im Blick auf die grundsätzlichen Probleme, die mit der Beschäftigung mit Gattungsgeschichte einhergehen, schien es der Herausgeberin und dem Herausgeber dieses Bandes vielversprechend, eine Tagung zu veranstalten, auf der diese Zusammenhänge vertieft am Beispiel von historisch und geographisch sehr unterschiedlich situierten Werken bzw. Kunsttechniken diskutiert werden konnten. Die Erträge der methodisch vielstimmigen Diskussionen zu dieser Gattung – genannt seien nur Motivgeschichte, Ikonographie und Ikonologie, Sozialgeschichte der Kunst, Mentalitätsgeschichte, Diskursanalyse, Forschungen zu Materialität und Medialität sowie neuere bild- und kulturwissenschaftliche Ansätze wie Rezeptionsgeschichte oder die des Sozialen und der Öffentlichkeit – werden dabei aufgenommen und zugleich

34 Vgl. Johannes Grave, *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München 2022. Johannes Grave, Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51–72. Marcus Quent, *Gegenwartskunst. Konstruktionen der Zeit*, Zürich 2021. Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, Paderborn 2011.

35 Auf solche Zusammenhänge hat bereits, wenn auch nicht in Bezug auf ter Borch oder die Genremalerei, Verena Krieger verwiesen, wenn sie »Ambiguität« nicht nur im Sinne eines »Strukturmerkmal[s] des individuellen [...] Objekts« versteht, sondern »ebenso sehr [als] Merkmal und Ergebnis des Rezeptionsprozesses«. Für Krieger hat die »im Kunstwerk angelegte Ambiguität [...] insofern einen Latenzcharakter – letztlich vollzieht sie sich immer erst in der Rezeption«. Siehe: Verena Krieger, Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst. Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs in der Kunstwissenschaft, in: Groß et al., *Ambige Verhältnisse*, 16–71, hier 41.

um neue Perspektiven der Deutung und Kontextualisierung erweitert. Ein gemeinsames Interesse der Beiträge liegt auf der Bildpoetik, aber auch auf der Bildpolitik des Genrebildes sowie auf den durch diese provozierten Rezeptionsweisen. Gefragt wurde nach gattungsgeschichtlichen Besonderheiten, aber auch nach Konstanten und Brüchen innerhalb der verschiedenen Bildpraktiken, mit denen Effekte von Ambiguität, Temporalität und Latenz hergestellt wurden.

Dennoch darf man nicht aus den Augen verlieren, dass dieser Befund nicht die Gesamtheit der Produktion an Genrebildern betrifft – nicht jedes Gemälde wartet mit komplexen narrativen Strategien, visuellen Vieldeutigkeiten und multiplen Temporalitäten auf. Dies mag erklären, weshalb in den einzelnen Beiträgen dieses Bandes überwiegend Künstler behandelt werden, die durchaus zu den bekannten Vertretern der europäischen Malerei zu zählen sind. Der Grund für die Fokussierung auf überwiegend kanonische Künstler – Annibale Carracci, Valentin de Boulogne, Caspar David Friedrich, Adolph Menzel oder Edouard Manet, um nur einige zu nennen – liegt in der Frageperspektive dieses Bandes begründet. Dabei bezeugt die Auswahl eine geschlechtliche Codierung, die mit der Geschichte des Genrebildes einhergeht. Während Frauen darin als beliebte Motive dienen, waren es nahezu ausschließlich die männlichen Künstler, die damit bei Auftraggebern und auf dem Kunstmarkt Erfolg hatten. Susan L. Siegfried und Ewa Lajer-Burcharth haben hervorgehoben, dass die Narration und Wirkweise des Genrebildes oftmals in eine heterosexuelle Begehrensstruktur eingeschrieben ist, die vom männlichen Künstler-Betrachter-Subjekt ausgeht.³⁶ Dass es freilich auch Künstlerinnen gab, die sich innerhalb der Gattung des Genrebildes betätigten und – spätestens seit dem 19. Jahrhundert – auch Bekanntheit erlangten, ist in der Forschung in Einzelstudien bereits hervorgehoben worden.³⁷

Insgesamt wird dabei auch nach den – zu verifizierenden – Eigenlogiken dieser Gattung gesucht, die die Einschreibung der verschiedenen Werke in eine Gattungsgeschichte sinnvoll erscheinen lassen und noch ihre Auflösung bzw. ihre Aufhebungen seit dem 19. Jahrhundert bestimmen.³⁸ In einem Lexikonartikel zur Gattungsproblematik hat Ulrich Pfisterer darauf hingewiesen, dass sich Untersuchungen ab etwa den 1990er Jahren vor allem auf »Zeitpunkte der ›Erfindung‹ bzw. des Autonomwerdens bestimmter Gattungen oder aber auf Zeiten der ›Krise‹ konzentrierten und dafür Begründungen suchten«. Zu selten aber sei bisher versucht worden, »systematische Gattungskategorien zu ermitteln«, wie es etwa Michael Fried in seiner Studie über Absorption und Theatralität

36 Vgl. Susan L. Siegfried, *Femininity and the Hybridity of Genre Painting*, in: Philip Conisbee (Hg.), *Genre Painting in Eighteenth-Century France*, New Haven/London 2007, 15–38. Ewa Lajer-Burcharth, *Genre and Sex*, in: Philip Conisbee (Hg.), *Genre Painting in Eighteenth-Century France*, New Haven/London 2007, 201–219.

37 Vgl. bspw. Burcu Dogramaci, *Elsa Haensgen-Dingkuhn – Genremalerin der zwanziger Jahre*, in: Ulrich Luckhardt (Hg.), *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*, Bd. 2, Hamburg 2006, 39–44.

38 Vgl. Frédéric Elsig/Laurent Darbellay/Imola Kiss (Hg.), *Les Genres Picturaux. Genèse, Métamorphoses et Transpositions*, Genf 2010. Gottfried Boehm, *Das bildnerische Kontinuum. Die Transgression der Gattungsordnung in der Moderne* [2003], in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit: Studien zum Bild in der Moderne*, hg. von Ralph Ubl, Paderborn 2017, 231–244. Wolfgang Stechow, *The History of the Term Genre*, in: *Bulletin of the Allan Memorial Art Museum* 33 (1975/76), 89–94.

in der französischen (Genre-)Malerei des 18. Jahrhundert unternommen hatte.³⁹ So wird in den Beiträgen dieses Bandes die Frage aufgeworfen, ob jenseits von Einzelphänomenen die Gattung des Genrebildes insgesamt in besonderer Weise dafür prädestiniert ist, Strategien bzw. Erfahrungen von Latenz, Ambiguität und Temporalität auf den Plan zu rufen. Um einer möglichen Verengung der Aufmerksamkeit auf Gemälde entgegenzuwirken, soll das Genrebild in seiner künstlerischen Breite untersucht werden: Von mittelalterlichen Buchillustrationen bis zum Ölgemälde, von der ›klassischen‹ Genremalerei über die Modernisierung dieser Bildgattung seit dem 19. Jahrhundert, von den graphischen Reproduktionsmedien bis zur Skulptur und Plastik – und bis hin zu Filmen, die zwar gemeinhin nicht unter diesem Gattungsbegriff gefasst werden, aber bei aufmerksamer Betrachtung in mancherlei Hinsicht als Erben dieser Gattung verstanden werden können.

Mit dem hier verwendeten Begriff der ›Eigenlogiken‹ soll aber nicht impliziert werden, dass sich die Gattung des Genrebildes in einem autonomen, geschweige denn teleologisch auf ein ›reines‹ Genrebild zusteuernden Prozess entwickelt hätte. Tatsächlich wurde in der älteren Forschung gerade die Genrekunst immer wieder als bildgewordener Seismograph gesellschaftlicher Entwicklungen und Umbruchserfahrungen verstanden, einerseits im Sinne eines Bildmediums der Modernisierung bzw. der Demokratisierung und andererseits – mit Blick auf die Krise des frühneuzeitlichen Gattungsgefüges – der Enthierarchisierung und Entgrenzung der Künste.⁴⁰ Solche Denkfiguren sind mittlerweile als Narrative einer allzu linearen Kunstgeschichte enttarnt worden. Im Wissen um diese Herausforderungen scheint es uns geboten, die Herausbildung einer gattungsspezifischen Bildpoetik und die damit einhergehenden (oder diese auch konterkarierenden) Rezeptionserfahrungen in den Blick zu nehmen. Bekanntlich entstand die Gattung des Genrebildes seit dem 16. Jahrhundert in Abgrenzung zu und im spannungsvollen Dialog mit den anderen Bildgattungen (insbesondere der Historienmalerei).⁴¹ Im Prozess der Etablierung dieser Gattung haben sich die Genremaler, so eine Ausgangsüberlegung dieses Bandes, ebenso von anderen Bildaufgaben abgesetzt, wie sie dieser doch zugleich stets auch bedurften, um in der Darstellung alltäglicher Szenen zu einem charakteristischen *modus operandi* zu finden.⁴²

39 Ulrich Pfisterer, Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010, 274–277, 276. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley u.a. 1980.

40 Eine spürbare Tendenz zur mythologisierenden Aufwertung der Genrekunst als Katalysator der Moderne weisen ältere Gesamtdarstellungen auf: Lothar Brieger, *Das Genrebild: die Entwicklung der bürgerlichen Malerei*, München 1922. Vgl. auch das Kapitel zur Genremalerei in: Max J. Friedländer, *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947, 191–286.

41 Vgl. für die Genese der frühen Genrekunst noch vor ihrer Theoriebildung: Jürgen Müller/Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster in der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020. Jürgen Müller/Birgit Ulrike Münch (Hg.), *Peiraikos' Erben: die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.

42 Vgl. Boehm, Das bildnerische Kontinuum, und Wolfgang Kemp, Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff [2002], in: Kilian Heck/Cornelia Jöchner (Hg.), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, München 2006, 139–144. Zur Auseinandersetzung von Genrekünstlern mit der ›Königsgattung‹ der Historienmalerei, vgl. exemplarisch: Lyckle de Vries, Jan Steen zwischen Genre- und Historienmalerei, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 22 (1983),

Mehrere Beiträge dieses Bandes behandeln exemplarisch Genrekünstler und Werke aus einer langen Geschichte dieser Gattung, wobei als Kernzeit des ›klassischen‹ Genrebildes der Zeitraum von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zum Ende des 18. Jahrhunderts angesetzt werden kann. Es wurden bewusst Beiträge außerhalb dieser zeitlichen Eingrenzung einbezogen, um Vorformen dieser Gattung wie auch ihr Fortbestehen nach dem Ende der diskursbestimmenden Gültigkeit der Gattungshierarchien in den Blick nehmen zu können.⁴³ Wann man die Geschichte des Genrebildes genau beginnen lässt – und ob mit der Sattelzeit um 1800, wie vielfach argumentiert wurde, das traditionelle Gattungsdenken allmählich obsolet wird –, ist weiterhin strittig. Die Genremalerei hatte gerade zur Mitte des 19. Jahrhunderts – insbesondere in weiblich codierten Interieurdarstellungen – noch einmal Hochkonjunktur.⁴⁴ Denkt man an das Wiederaufleben von Gattungen wie dem Stilleben, dem Porträt, der Landschaft oder dem Genrebild bei Paul Cézanne und im Kubismus, können gerade in experimenteller Avantgardenkunst vormalige Gattungen wieder aufleben.⁴⁵ Die Genremalerei lebt auch im Naturalismus und Impressionismus in gebrochener Form fort, bevor die von ihr entwickelten Verfahren und erschlossenen Themengebiete im Film auf vielleicht überraschende Weise wiederkehren. Daher wird hier der Versuch unternommen, den zeitlichen Rahmen weiter zu spannen, als es in Überblicksdarstellungen zur Gattung häufig geschieht.⁴⁶ Durch diese Perspektive auf die Gattungsgeschichte in der *longue durée* können struk-

113–128. Mariët Westermann, Jan Steens historische Parade, in: Ariane von Suchtelen (Hg.), *Jan Steen en de historieschilderkunst*, Den Haag 2018, 55–72. Vgl. zur Abgrenzung zwischen Genre- und Stillebenmalerei und den damit einhergehenden Interpretationsherausforderungen: Karin Leonhard, *Das gemalte Zimmer: Zur Interieurmalerei Jan Vermeers*, München 2003. Zahlreiche Forschungsbeiträge der letzten Jahre haben zurecht immer wieder nach Fragen der Gattungsüberschreitung, der Hybridisierung und Amalgamierung von Gattungen gefragt und etwa am Beispiel der Werke Rembrandts aufgezeigt, wie dieser nahezu mühelos zwischen den Gattungskonventionen zu vermitteln oder diese zu unterlaufen vermochte. Vgl. Amy Golahny, Rembrandt and ›Everyday Life‹: The Fusion of Genre and History, in: Arthur J. DiFuria (Hg.), *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe: New Perspectives*, London/New York 2016, 161–182. Wolfgang Kemp, *Rembrandt, Die heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1986. David Nelting/Valeska von Rosen (Hg.), *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, Heidelberg 2022.

43 Vgl. zur Genremalerei im Kontext einer Krise der klassischen Bildgattungen im 18. Jahrhundert: Werner Busch: *Das sentimentalische Bild: die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993. Thomas Crow: *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven u.a. 1985.

44 Vgl. Michaël Vottero, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes 2012. Vgl. für die geschlechtliche Codierung des Interieurs Ewa Lajer-Burcharth/Beate Söntgen, *Interiors and Interiority*, Berlin/Boston 2016.

45 Michael F. Zimmermann, Cézanne und die Zeit des Stillebens. Die Entfaltung des Oeuvres als Allegorie der Gattungsgeschichte, in: Ulla Haselstein in Zusammenarbeit mit Friedrich Teja Bach, Bettine Menke u. Daniel Selden (Hg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin 2016, 303–332, 748–756

46 Eine Ausnahme ist hier der lesenswerte Artikel im *Dictionary of Art* von Helen Langdon, der, im Wissen um die späte Theorie- und Begriffsbildung zu dieser Gattung, dennoch für eine Geschichte des Genrebildes von der Antike bis zur Kunst der Moderne plädiert: Helen Langdon, Genre, in: Jane Turner (Hg.), *Dictionary of Art*, Bd. 12, Oxford u.a. 1996, 286–298.

turelle Aspekte ersichtlich werden, die in einer streng auf die Kernzeit der Gattung konzentrierten Ausrichtung kaum Beachtung fänden.⁴⁷

IV. Kunsthistorische Gattungsforschung: Altbestand des Faches oder neue Aktualität?

Angesichts der Bedeutung der Bildgattungen für die Kunst (nicht nur) der Frühen Neuzeit mag es bei einem genaueren Blick in die Forschungsdebatte überraschen, dass diese oftmals zwar als unhinterfragte Kategorien oder als hilfreiches Orientierungsgerüst der Bildkünste verstanden werden, aber in ihrer komplexen Entwicklung nur selten vertieft untersucht wurden.⁴⁸ Die Auseinandersetzung mit den kunsthistorischen Gattungen erlebte im deutschsprachigen Raum zuletzt eine Hochzeit in den 1990er und den 2000er Jahren, als unter anderem eine viel rezipierte Reihe von fünf Bänden mit kommentierten Quellentexten zu den einzelnen Gattungen herausgegeben worden ist.⁴⁹ Es erschienen zudem im deutschsprachigen Raum umfassende Überblicksdarstellungen zu den einzelnen Gattungen wie der Historien-, der Landschafts-, der Porträt- und der Stilllebenmalerei.⁵⁰ Demgegenüber war in den letzten Jahren eher ein Rückgang der Beschäftigung mit Gattungen zu verzeichnen. Zu sehr schienen sie wohl dem Traditionsbestand der klassischen Kunstgeschichte anzugehören, um in der Aufbruchsstimmung der Bildwissenschaften und den Visual (Culture) Studies in der Epoche des digitalen Bildes im Fokus des Interesses zu stehen.⁵¹ Allerdings ist die Diskussion um sie auch nicht gänzlich zum Erliegen gekommen: Die Frage nach den Anfängen der klassischen künstlerischen Gattungen noch vor der Herausbildung einer Hierarchie unter ihnen, die Wolfgang Kemp schon 2002 als ein zentrales Forschungsdesiderat formuliert hatte, wurde in den vergangenen Jahren weiterverfolgt.⁵² So ist unter anderem rekonstruiert worden,

47 Die von Barbara Gaehtgens herausgegebene Sammlung von Quellentexten zur Genremalerei endet mit der Zeit um 1900 und also dem Beginn der historischen Avantgarden. Damit wird zugleich ein Ende des Gattungsdenken impliziert – eine These, die diskussionsbedürftig ist. Vgl. Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002.

48 Seit 1973 liegt Klaus Hempfers systematischer Versuch einer Gattungstheorie vor. 2010 erschien das *Handbuch Gattungstheorie*, das aus literaturwissenschaftlicher Perspektive argumentiert (es enthält lediglich einen kurzen Eintrag zur »Kunstwissenschaftlichen Gattungsforschung« von Ulrich Pfisterer, 274–277). Die Kunstgeschichte verzeichnet indes ein Defizit in Hinblick auf die Reflexion der Gattungstheorie und -logiken. Allein im *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft* findet sich ein allgemeiner Eintrag zu »Gattung« von Wolfgang Kemp. Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973. Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart 2010. Wolfgang Kemp, Gattung, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, 108–110.

49 Vgl. exemplarisch: Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei*.

50 Vgl. Norbert Schneider, *Historienmalerei: vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 2010. Nils Büttner, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006. Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002. Sybille Ebert-Schifferer, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998.

51 Vgl. Kunibert Bering (Hg.), *Der »iconic turn« und seine Folgen: Bildbegriff, zeitgenössische und ältere Kunst* (Artificium, 56), Oberhausen 2016.

52 Kemp, Gattung.

wie sich die Genre- aus der Historienmalerei und aus der älteren Reproduktionskunst heraus entwickeln konnte. Ebenso galt die Aufmerksamkeit dem Bestreben der Künstler, auf religiöse Motive zurückzugreifen und diese in neue, eher profane Kontexte zu setzen. Des Weiteren wurde analysiert, wie durch Bildstrategien wie Ironie oder Subversion neuartige künstlerische Kommunikationsformen erprobt wurden, die später in Gattungskonventionen Eingang fanden.⁵³ Darüber hinaus wurde die Forschung durch Studien zu einzelnen Kunstepochen und -regionen bereichert, in denen beispielsweise die Herausbildung von Gattungen im prosperierenden Kunstmarkt Antwerpens nachverfolgt wurde.⁵⁴

Blickt man dagegen über die kunsthistorische Forschungslandschaft hinaus, so ist neuerdings ein Ansteigen des Interesses an Gattungsfragen vor allem in den kulturwissenschaftlichen Disziplinen zu beobachten, das andere Gründe haben dürfte.⁵⁵ So spielt ein Denken in Gattungsbegriffen in vielen Bereichen der Alltags- und Populärkultur weiterhin eine gewichtige Rolle – insbesondere, wenn man darunter nicht nur die klassischen Bildgattungen versteht, sondern allgemeiner noch die Produktions- und Rezeptionsmuster, die zur Ordnung von kulturellen Produkten herangezogen werden. Exemplarisch lässt sich dies an modernen Distributionssystemen für Filme und Serien wie Amazon Prime oder Netflix nachvollziehen, die ihr Angebot nach Gattungen wie etwa Komödie, Drama, Fantasy oder Horrorfilm sortieren. Auch die Filmwissenschaft operiert mit Gattungskategorien und hinterfragt zugleich deren jeweilige Funktionsweise.⁵⁶ Analog zum Prozess der Herausbildung der Bildgattungen lässt sich also auch im Bereich der Film- und Serienindustrie beobachten, dass sich Gattungen im System eines freien, kapitalistischen Marktes als Grundmuster etablieren, durch die eine effizientere Produktion und Vermarktung garantiert werden kann.

Schließlich bleibt die zeitgenössische Kunstszene nicht frei vom Gattungsdenken, auch wenn der kunstkritische Diskurs und die universitäre Debatte vielfach die Moderne und ihre historischen Nachfolgeformationen im Zeichen einer umfassenden Entgrenzung der Künste (und folglich auch der Gattungen) verstanden wissen wollen. So unterschiedliche Künstler*innen wie Gerhard Richter, Sam Taylor-Wood oder Anselm Kiefer rekurren mit ihren Werken immer noch auf diese Gattungsmuster und aktualisieren sie dadurch – meist im Sinne einer Memorialformel, die selbstreflexiv die Vergangen-

53 Beide Aspekte werden untersucht in der Publikation von Müller/Braune, *Alltag*.

54 Vgl. Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2012.

55 Vgl. exemplarisch: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010, bes. 7–46. Janet Goltrow/Dieter Stein (Hg.), *Genres in the Internet: Issues in the Theory of Genre*, Amsterdam 2009.

56 Vgl. Rick Altmann, *Film/Genre*, London 1999; Marcus Stiglegger (Hg.), *Handbuch Filmgenre*, Wiesbaden 2018.

heit zitiert und zugleich den Bruch zu dieser markiert.⁵⁷ Zugleich hat sich eine Vielzahl neuer Gattungen herausgebildet, die bestimmte Vorkenntnisse voraussetzen und spezifische Wahrnehmungsweisen und Bewertungsformen hervorbringen, etwa im Bereich der dokumentarischen Videokunst.⁵⁸

V. Bildwissenschaftliche Impulse für die Erforschung von Genrebildern

Wie Bilder mit genuin visuellen Mitteln Bedeutung erzeugen oder sich umstandslosen Sinnzuschreibungen entziehen, wird seit knapp 30 Jahren in der kunsthistorischen und bildwissenschaftlichen Forschung intensiv untersucht. Dabei wurde versucht, einer epochen- und medienübergreifenden Logik des Bildlichen, die in einem ebenso fruchtbaren wie kritischen Verhältnis zur Logik des Sprachlichen zu verorten wäre, Konturen zu verleihen.⁵⁹ In unterschiedlichen Kontexten fokussierte die Forschung auf visuelle Formen von Temporalität⁶⁰, Ambiguität⁶¹ sowie in jüngster Zeit auch Latenz⁶².

57 Vgl. exemplarisch: David Green (Hg.), *History Painting Reassessed. The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester 2000. Victoria von Flemming, *Stilleben intermedial. Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood*, in: dies./Alma-Elisa Kittner (Hg.), *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 50), Wiesbaden 2014, 289–313. Jürgen Stöhr, *Théodore Géricault, Frank Stella, Anselm Kiefer* (Das Sehbare und das Unsehbare, 1), Heidelberg 2018, 210–358.

58 Es wäre zu diskutieren, ob etwa im 20. Jahrhundert die Ästhetik des Dokumentarischen ähnliche Bindungskraft in der Produktion und Rezeption von Kunstwerken entfaltet hat wie in vorangegangenen Jahrhunderten die Bildgattungen. Vgl. Friedrich Balke/Oliver Fahle/Annette Urban (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart* (Das Dokumentarische. Exzess und Entzug, 1), Bielefeld 2020.

59 Vgl. exemplarisch aus der jüngeren Forschungsliteratur: Matthias Bruhn (Hg.), *Bilder der Präzision: Praktiken der Verfeinerung in Technik, Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2018. Marion Lauschke (Hg.), *Ikonomische Formprozesse: zur Philosophie des Unbestimmten in Bildern*, Berlin/Boston 2018. Gottfried Boehm/Sebastian Egenhofer/Christian Spies (Hg.), *Zeigen: die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010.

60 Vgl. exemplarisch aus der jüngeren Forschungsliteratur: Grave, *Bild und Zeit*. Dan Karlholm/Keith Moxey (Hg.), *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*, New York/London 2018. Michael Moxter/Markus Firchow (Hg.), *Die Zeit der Bilder. Ikonomische Repräsentation und Temporalität*, Tübingen 2018. Michael F. Zimmermann (Hg.), *Vision in Motion: Streams of Sensation and Configurations of Time*, Zürich/Berlin 2016. Karin Gludovatz (Hg.), *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin 2004. Hubertus Kohle, *Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts*, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild* (Europäische Geschichtsdarstellungen, 4), Köln 2003, 139–148.

61 Vgl. exemplarisch aus der jüngeren Forschungsliteratur: Groß et al., *Ambige Verhältnisse*. Frauke Berndt/Lutz P. Koepnick (Hg.), *Ambiguity in Contemporary Art and Theory* (Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 16/2018). Valeska von Rosen (Hg.), *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012. Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Wien/Köln 2010.

62 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht/Florian Klinger (Hg.), *Latenz: Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, Göttingen u.a. 2011, darin für kunsthistorische Fragen insbesondere der Aufsatz von Horst Bredekamp: »Die Latenz des Objekts als Modus des Bildakts«, 277–283. Stefanie Diekmann/Thomas

Diese wurden als besonders charakteristische Phänomene einer genuin bildlichen Logik beschrieben. Die in diesem Band entfaltete Fragestellung ist von solchen jüngeren bildtheoretischen Ansätzen motiviert. Sehen sich bildtheoretische Methoden bisweilen dem Vorwurf ausgesetzt, dass sie das Bildliche durch systematische, das heißt transhistorische Begrifflichkeiten verallgemeinern, so soll hier die Frage danach, wie Bilder Vieldeutigkeit, Zeitlichkeit und/oder Latenzen inszenieren, explizit gattung- und epochenspezifisch gewendet und damit auch historisiert werden.

Die bildwissenschaftliche Forschung hat bei aller Systematik in der Frage nach der Mehrdeutigkeit von Kunst stets betont, dass deren Voraussetzungen, d.h. die Modi der Erzeugung und Wirkung von Phänomenen der Unbestimmtheit, historisch variabel sind.⁶³ In einem sowohl systematisch als auch historisch argumentierenden Aufsatz zu Ambiguität in der Kunst hat beispielsweise Michael Lüthy unterschiedliche Dimensionen dieser Kategorie herausgearbeitet, auch im Vergleich zu sprachlicher Ambiguität, die seiner Analyse zufolge anderen Bedingungen gehorcht.⁶⁴ Da in unserem Band unterschiedliche Kunsttechniken wie Malerei, Graphik, Skulptur und selbst der Film beleuchtet werden, scheinen Lüthys Überlegungen zur Medienspezifität der Ambiguität durchaus relevant.

Andere Ansätze, künstlerische Ambiguität analytisch zu durchdringen, legen den Akzent stärker auf die Historizität solcher Effekte: Verena Krieger geht davon aus, dass »Bilder [...] über ein gewaltiges Spektrum an Möglichkeiten [verfügen], Nicht-Eindeutigkeit zu erzeugen«. Zudem nennt sie unterschiedliche Möglichkeiten, Elemente und Verfahren zur Herstellung solcher Wirkungen, etwa »durch die Bildmittel selbst (Farbe, Linie, Perspektive etc.), durch ikonografische Widersprüche, durch Bedeutungsgegensätze zwischen den dargestellten Gegenständen, durch hybride Verbindungen verschiedener Medien und vieles mehr«. ⁶⁵ Doch im Rückbezug auf Jacques Rancière und Theodor W. Adorno weist sie auch darauf hin, dass Sinnoffenheit ein wesentliches Konstitu-

Khurana (Hg.), *Latenz: 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007. Anselm Haverkamp, *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002. Vgl. auch das Schwerpunktthema des Warburg-Hauses 2017 mit dem Titel »Latenz in den Künsten«.

63 Vgl. hierfür Verena Krieger, *Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art. Conceptualizing Ambiguity in Art History*, in: *Ambiguity in Contemporary Art and Theory* (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 16), hg. von Frauke Berndt und Lutz Koepnick, Hamburg 2018, 59–106. Verena Krieger, »At War with the Obvious« – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: dies./Mader, *Ambiguität in der Kunst*, 13–52, bes. 45. Vgl. auch jüngst in Hinblick auf einen Ambiguitätsverlust und dessen gesellschaftspolitische Relevanz: Thomas Bauer, *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Stuttgart 2018.

64 Der Autor hebt unter anderem hervor, dass Ambiguität im Bild nicht vorschnell mit Unbestimmtheit verwechselt werden sollte. Impressionistische Gemälde beispielsweise zielen Lüthy zufolge vielfach »auf die Evokation eines ›vagen Sehens‹« und führen folglich eine Ästhetik der Unbestimmtheit ins Feld, wohingegen in einem Werk wie Jasper Johns *Flag* »unterschiedliche, jeweils mehr oder minder klar benennbare Auffassungsweisen kalkuliert gegeneinandergeführt sind«. Michael Lüthy, *Ambiguität in der bildenden Kunst. Eine differenzierte Bestimmung*, in: Groß et al., *Ambige Verhältnisse*, 73–109, hier 74f.

65 Krieger, *Modi*, 22.

ens gerade des engagierten Kunstwerks der Moderne ist und somit nicht vorschnell als transhistorische Kategorie verwendet werden kann.⁶⁶

Für die Künste der Frühen Neuzeit hat unter anderem Valeska von Rosen mit ihren Forschungen zu Caravaggio, vor allem aber auch mit dem Tagungsband zu den *Erosionen der Rhetorik*, das Konzept der Ambiguität konsequent einer Historisierung unterzogen.⁶⁷ In einer Studie zu Caravaggio hat sie nicht nur für diesen Künstler, sondern für die vielgestaltige Gruppe der Caravaggisten Strategien der Erzeugung visueller Vieldeutigkeit beschrieben, durch die etwa religiöse Bildsprachen, Darstellungskonventionen, aber auch das sich gerade erst ausdifferenzierende Gattungssystem hinterfragt werden konnten.⁶⁸ In diesen Forschungen liegen wichtige Ausgangspunkte, um die Frage der Ambiguität als ein Gattungsspezifikum zu untersuchen, das weit vor der Moderne auf unterschiedliche Weise hergestellt und wirksam geworden ist. Wie die Beiträge dieses Bandes aufzeigen, kann der bildwissenschaftliche Akzent der Frage nach visueller Ambiguität mit kunsthistorischen Untersuchungen zu ihren je unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsbedingungen gewinnbringend kombiniert werden.

Aufs engste damit verknüpft sind die unterschiedlichen Rollen und Selbstverständnisse von Genrekünstler*innen, in Bezug auf ihr eigenes Schaffen, aber auch ihr jeweiliges Publikum, ihre gesellschaftliche Stellung, schließlich ihr *self-fashioning* (etwa in Selbstbildnissen oder in Schriften): So stellt sich die Frage nach möglichen Motivationen und Gründen, die dazu geführt haben, dass solche Bildpoetiken überhaupt ins Werk gesetzt wurden. Um nur wenige Aspekte anzudeuten: In einer politisch oder gesellschaftlich angespannten Situation wie etwa der Zeit Pieter Bruegels des Älteren mögen Künstler*innen die Notwendigkeit zur Kaschierung eindeutiger Bildaussagen empfunden haben.⁶⁹ Gerade solche Perioden konnten sich als fruchtbar für das Experimentieren mit Bildstrategien erweisen, die sich später zu Gattungskonventionen verfestigten. Blickt man dagegen auf Epochen mit einem ausdifferenzierten Kunstmarkt, wie er etwa im holländischen 17. Jahrhundert existierte, so kann in Bildkulturen der Ambiguität und der Latenz, aber auch in raffinierten Strukturierungen der Temporalität von Narration und Rezeption eine Möglichkeit gesehen werden, in einem von Konkurrenzdruck geprägten Umfeld bestehen zu können.⁷⁰ In einigen Fällen können besonders elaborierte Inszenierungen, die die Betrachtenden in ein komplexes

66 »An die Stelle mühelos erschließbarer politischer Botschaften sind komplexe, ambivalente, übercodierte oder vollends unbestimmte Zeichenkonglomerate getreten, die den Rezipienten ein Höchstmaß an Auseinandersetzungsbereitschaft und -fähigkeit abverlangen und vielfach auch nach längerer Deutungsaktivität nicht auf eine bestimmte Aussage hin entschlüsselbar sind. Politisches Engagement und ästhetisches Verfahren treten so in eine Spannung, die charakteristisch ist für die zeitgenössische Kunst«. Verena Krieger, *Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne*, in: *Transit* 41(2012), 8–31, bes. 9. Jacques Rancière, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2008.

67 Vgl. mit Blick auf Ambiguitätsphänomene in der Frühen Neuzeit, jedoch ohne spezifischen Fokus auf Gattungsfragen: von Rosen, *Erosionen der Rhetorik*.

68 Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.

69 Vgl. Jürgen Müller, *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d.Ä.*, München 1999.

70 Vgl. Ho, *Distinctions*, 2017.

Deutungsgeschehen verstricken, zur selbstreflexiven Bezugnahme auf die Gattungshierarchie fruchtbar gemacht werden, beispielsweise dann, wenn solche Bildstrategien es den Genrekünstler*innen erlauben, in einen *paragone* mit der Historienmalerei zu treten – und somit die Potenziale und Wirkmöglichkeiten der vermeintlich niederen Gattung hervorzuheben.⁷¹ Dieser Fragekomplex betrifft mithin die Verortung der Genremalerei in Bezug auf das Feld der Künstler*innenidentitäten ihrer Zeit und im Gattungssystem insgesamt.⁷²

VI. Das Genrebild in Konkurrenz zum Historienbild: Zeitlichkeit, ikonographische Entkopplung, Realismus, Materialität

Als Figurendarstellung stand das Genre- seit jeher in Konkurrenz zum Historienbild. Schon in einer frühen Gesamtdarstellung der Gattung von Max Friedländer aus dem Jahr 1947 wurde auf die vielfältigen kunsthistorischen Stränge und Kontexte verwiesen, aus denen sich die spätere Genremalerei speiste, etwa auf genreartige Szenerien in altniederländischen Historienbildern, die dann allmählich zu eigenständigen Motiven herangewachsen sind. Die neue Aufmerksamkeit für das minutiöse Schildern von Oberflächen, Räumlichkeiten, aber auch von in alltägliche Handlungen versunkenen Figuren, wie man es beispielsweise in den Gemälden Jan van Eycks findet, wurde retrospektiv als ein Eindringen des Genre- in den Bereich des Historienbildes gewertet und durchaus pathetisch als Prozess der Profanierung beschrieben: »Da dem Gläubigen das Irdische, also das Sichtbare, gleichzeitig das Niedrige, Böse, Unerlöste ist, nehmen die aus der gegebenen Sichtbarkeit zugelassenen Motive einen an Karikatur grenzenden Charakter an, kontrastierend, den Eindruck des Heiligen und Göttlichen steigernd. Das Diesseitige wird bildwürdig als Gegensatz zum Jenseitigen.«⁷³ Ebenso spielten Umcodierungen zwischen profaner und sakraler Bildmotivik eine gewichtige Rolle, beispielsweise in Sujets wie dem des Verlorenen Sohns, das schon bei Jan van Hemessen mit Vorliebe in oftmals drastischen Milieuschilderungen dargestellt wird. Diese sollten später die Grundlage für die weit verbreitete Tavernenmotivik bilden, wie sie beispielsweise von den Caravaggisten popularisiert worden ist. Moralisierende Darstellungen, wie sie sich in der Druckgraphik finden lassen, bilden eine dritte wichtige Quelle für Genreszenen, vermittelt unter anderem über Hieronymus Boschs Madrider *Tisch mit den sieben Todsünden*.⁷⁴

In frühen Versuchen, die Genremalerei in Abgrenzung von der Historienmalerei zu charakterisieren, wiesen Kunstwissenschaftler und Ästhetiker den Gattungen je unterschiedliche Zeitlichkeiten zu. In seiner *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen* von 1854 ent-

71 Vgl. exemplarisch: Jan Blanc, *Mauvais genres: Adriaen Brouwer et la parodie artistique au 17^e siècle*, in: Frédéric Elsig/Laurent Darbellay/Imola Kiss (Hg.), *Les genres picturaux: genèse, métamorphoses et transpositions*, Genf 2010, 83–101.

72 Vgl. Jan Blanc (Hg.), *Vivre de son art: histoire du status social de l'artiste, XV-XXI siècles*, Paris 2012. Omar Calabrese, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006.

73 Friedländer, *Über Landschaftsmalerei*, 196f.

74 Vgl. Petra ten-Doesschate Chu, *From Bruegel to Bonvin. Three Hundred Years of European Genre Painting*, in: Gabriel P. Weisberg (Hg.), *Redefining Genre: French and American Painting 1850–1900*, Seattle/Washington 1995, 13–31, hier 14f.

warf etwa Friedrich Theodor Vischer eine Gattungstypologie, in der Historien- und Genremalerei als Darstellungsmodi unterschiedlicher Sphären menschlichen Handelns und Lebens gegeneinander konturiert werden. Während im ›Sittenbild‹, wie er das Genrebild benennen wollte, die Darstellung des allgemeinen, alltäglichen Menschen in Mittelpunkt stehe und – modern gesprochen – der Akzent auf Ritualen und auf zyklisch sich wiederholenden Alltagspraktiken liege, dränge die Historienmalerei auf die Darstellung geschichtsbildender Momente.⁷⁵ Allen voran sind hier die künstlerischen Strategien einer narrativen Historienmalerei zu nennen, also derjenigen Gattung, die seit Leon Battista Albertis Traktat *De pictura* als für die Gestaltung einer kausallinearen Zeitstruktur prädestiniert angesehen wurde.⁷⁶ Bei Vischer wird also ein Gegensatz der Darstellung von Zeit als Dauer und Wiederholung einerseits und als Ereignis und Disruption andererseits konstruiert, der zwar auf zahlreiche Genre- und Historienszenen tatsächlich zutreffen dürfte, aber insgesamt und vor dem Hintergrund zahlreicher Phänomene der Gattungsmischung und -überblendung doch auch nach Differenzierung verlangt.⁷⁷ Solche Perspektiven wurden in der Forschung weiterverfolgt, wenn auch nicht zwingend in direktem Bezug auf Vischer. Jürgen Müller etwa hat jüngst die Genremalerei als Visualisierung eines Bildes vom Menschen gekennzeichnet, in dem dieser als »Teil von Kreisläufen, die durch die göttliche Schöpfung vorgegeben sind«, geschildert werde. Genrekunst zeige mithin eine »Welt des Werdens und Vergehens«, wobei »Transition [...] das menschliche Wesen und dessen Umwelt« bestimme und der »Lauf der Welt [...] angehalten und zur Ewigkeit erklärt werden« könne.⁷⁸

Zwar finden sich immer wieder auch Genreszenen, die in Anlehnung an narrative Verfahren der Historienmalerei entscheidende Augenblicke darstellen oder es dem Publikum im Sinn eines ›fruchtbaren Moments‹ ermöglichen, das Vorher und Nachher des jeweiligen Bildgeschehens zu rekonstruieren (man denke etwa an die Familienszenen von Jean-Baptiste Greuze). Aber doch scheint sich die Genremalerei als ein künstlerisches Feld etabliert zu haben, in dem alternative Zeitstrukturen oder ›Gegenzeiten‹ zum kausallinearen Schema der Historienmalerei erprobt werden konnten.⁷⁹ Wenn gerade Genreszenen mit ihrer Vorliebe für die Darstellung zuständlicher Momente dazu einladen, sich mit aufmerksamem Blick für scheinbar nebensächliche Details – den Holzmaserungen eines Tisches bei Jan Vermeer, dem Fall der Falten eines Kleides bei Frans van Mieris dem Älteren, dem Spiel der Gesichter bei Caravaggio – in die Darstellung zu versenken, so liegt darin offenbar ein gattungsspezifisches Moment, das es genauer zu

75 Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, hg. von Robert Vischer, Bd. 4, Kunstlehre, Bildnerkunst/Malerei, Stuttgart 1922/23, 375–379.

76 Vgl. Etienne Joillet, *Towards a Study of Narration: the Early Modern Period*, in: Peter Cooke/Nina Lübbren (Hg.), *Painting and Narrative in France: From Poussin to Gauguin*, London/New York 2016, 211–222.

77 Vgl. Nelting/von Rosen, *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen*.

78 Jürgen Müller, *Die Zeit als Bild. Eine Skizze zur frühen Genremalerei*, in: Müller/Braune, *Alltag*, 9–21, hier 17.

79 Vgl. Jürgen Müller, *Überlegungen zur Zeitgestalt in Pieter Bruegels ›Bauernhochzeitsmahl‹*, in: Götz Pochat (Hg.), *Erzählte Zeit und Gedächtnis: narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*, Graz 2005, 72–81.

analysieren gilt.⁸⁰ Es zeigt sich also, dass die Gattung des Genrebildes, eben weil sie tendenziell von der Kunsttheorie vernachlässigt worden ist, Zeitmodelle beziehungsweise Inszenierungen von Zeitlichkeit experimentell ausloten konnte, die Alternativen zu denen der Historienmalerei bildeten: Mit dieser Frage greift der Band jüngste bildwissenschaftliche Forschungen zur Temporalität des Bildes auf, um nach der spezifischen Zeitlichkeit des Genrebildes zu fragen.⁸¹ Die bildimmanent verhandelte Temporalität steht wiederum im Verhältnis zur außerbildlichen Wirklichkeit und eröffnet so die soziale Dimension der Gattung des Genrebildes in ihrer spezifischen Modellierung von Zeit.

Bei allen Übergangs- und Hybriditätsphänomenen, die sich vor allem in der frühen Zeit der Etablierung der Gattungen zeigen, gibt es dennoch wesentliche Unterschiede zwischen Historien- und Genreszenen: Während erstere bekannte Ereignisse und ihre Protagonisten im Rückbezug auf dem Publikum in der Regel vertraute Texte darstellen, zeigen letztere, wie erwähnt, vermeintliche Alltagssituationen in realistischer Darstellungsform, meist ohne unmittelbaren Verweis – und damit Lektüreschlüssel – auf eine vorgängige Textquelle.⁸² Mit diesem Gegensatz ist sogleich die Herabsetzung des Genrebilds auf einen Platz weit unterhalb der in der Gattungshierarchie des 17. und 18. Jahrhunderts ranghöchsten Historienmalerei verbunden.⁸³ Gleichwohl hat die ikonographisch-ikonologische Forschung rekonstruieren können, dass sich in zahlreichen Genreszenen vielfältige Anspielungen auf Embleme und Sinnsprüche, aber auch auf literarische Figuren oder Theaterstücke finden lassen.⁸⁴ Anders als den modernen Betrachter*innen dürften solche Sinnschichten dem zeitgenössischen Publikum vielfach vertraut gewesen sein. Die Verbindungen, die zwischen visueller Darbietung und textlich verankertem ›Hintergrundwissen‹ gezogen werden konnten, blieben jedoch meist lose. Gerade darin, dass es oftmals an einem festen Referenzrahmen für die Deutung der Gemälde mangelte, lag freilich auch der Reiz der Szenen – sie richteten sich, durchaus im Sinne des *sermo humilis*, einerseits an den nicht kundigen Betrachter, der sich an der realistischen Darstellungsweise erfreute, aber andererseits auch an den versierten Kenner, der die oft zahlreichen Anspielungen und Symbole zu entschlüsseln verstand.⁸⁵

Im Vergleich zu Historienszenen warten Genreszenen also mit einem imaginativen Überschuss auf, der nicht zuletzt auch auf die lebensnahe Motivik und die realistische

80 Vgl. Stephan Koja/Uta Neidardt/Arthur K. Wheelock (Hg.), *Johannes Vermeer. Vom Innehalten*, Dresden 2021.

81 Vgl. Grave: Bild und Zeit. Keith Moxey: What Time is it in the History of Art?, in: Karlholm/Moxey, *Time*, 26–42. Michael Gamper et al. (Hg.): *Zeit der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016. Grave, Der Akt. Gottfried Boehm: Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 1–24.

82 Vgl. zum Historienbild: Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Brun* (Studien aus dem Warburg-Haus, 6), Berlin 2003.

83 Vgl. Thomas Kirchner, La nécessité d'une hiérarchie des genres, in: *Revue d'esthétique* 31/32 (1997), 186–196.

84 Einen Überblick über Methoden der Analyse von holländischen Genreszenen des 17. Jahrhunderts, der zugleich Ausblicke auf die Debatte zu dieser Gattung bietet, liefert: Linda Stone-Ferrier, An Assessment of Recent Scholarship on Seventeenth-Century Dutch Genre Imagery, in: Wayne Franits (Hg.), *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*, London/New York 2016, 73–103.

85 Vgl. Müller, *Die Zeit als Bild*, 16–18.

Darstellungsweise zurückzuführen ist. Wenn (scheinbar) Alltägliches gezeigt wurde, so konnte das Publikum dies eher mit seinem eigenen Erfahrungshorizont vereinbaren, als wenn es mit erhabenen historischen Momenten oder sakralen Vorgängen konfrontiert wurde.⁸⁶ Jedoch wurden von der Forschung zu Recht die Bruchstellen im Anschein von Realität betont, wenn etwa die Kleidung der Figuren, aber auch die Möbelstücke oder ganze Interieurs anderen Jahrhunderten entstammen, gerade in komischen Szenen, die dadurch mitunter eher der Welt des Theaters als dem Alltag zugerechnet werden können.⁸⁷ Gegen eine vordergründig naheliegende Auffassung, dass Genreszenen als realistische Darstellungen alltäglicher Lebenswelten gewertet werden könnten, wurden vor diesem Hintergrund immer wieder berechnete Einwände erhoben.⁸⁸

Wenn aber die Kategorie des Alltags oder das Stilidom des Realismus angesichts dieser Vorbehalte grundsätzlich als untauglich für ein vertieftes Verständnis der Gattung und ihrer Bildpoetik sowie Bildpolitik bewertet werden, so scheint damit das Kind mit dem Bade ausgeschüttet. Im Sinne neuerer, auch literaturwissenschaftlicher Ansätze lässt sich Realismus – nicht verstanden als Epochenbezeichnung, sondern als ein vielgestaltiger Stilmodus – als (literarische und bildkünstlerische) Darstellungsform begreifen. Wie in einer neueren Publikation zum Problem des Realismus hervorgehoben wird, wäre es unzureichend, diesen lediglich als mimetische Verdopplung einer vermeintlich vorgängigen Welt zu erfassen.⁸⁹ Mit einem differenzierten Realismus-Verständnis entkommt man dem Dilemma, Genreszenen entweder als Medium der Wirklichkeitsabbildung oder als Vehikel für (moralische) Botschaften zu werten. So qualifiziert gerade die realistische Darstellungsform diese Gattung als ein vielgestaltiges Imaginarium der Selbst- und Weltbezüge von Künstler*innen, ihrem Publikum sowie nicht zuletzt auch heutigen Museumsbesucher*innen und Forscher*innen, indem ›Wirklichkeit‹ nicht einfach wiedergegeben, sondern als ästhetischer Verhandlungsraum für jeweils aktuelle Fragen des Gesellschaftlichen vorgeführt wird.

Analog hierzu wäre es dann auch notwendig, die vielgescholtene Kategorie des ›Alltags‹, auf den sich Genregemälde – so der aktuelle Konsens – nur indirekt beziehen, einer erneuten Reflexion zu unterziehen. Versteht man diesen nicht als eine gleichsam vor-reflexive Gegebenheit, die von Künstler*innen ins Bild gesetzt wurde, sondern im Sinne neuerer kulturwissenschaftlicher Ansätze als eine Gemengelage aus routinierten Praktiken und dem kollektiven Imaginären, so eröffnet dies eine neue Perspektive auf Genreszenen: Gefragt wird dann nach deren Bezug zum ›Alltäglichen‹ jenseits von einem

86 Vgl. Cvetan Todorov, *Eloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris 1993. *Der Zauber des Alltäglichen: holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer* (Ausst.-Kat. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam/Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a.M.), hg. von Jeroen Giltaij und Peter Hecht, Ostfildern 2005.

87 Ein bekanntes Beispiel wäre die Figur des Arztes in Genreszenen Jan Steens, dessen schwarzes Kostüm nicht zeitgenössisch ist, sondern diesen als bewusst altertümliche Figur charakterisiert: Jan Steen, *The Lovesick Maiden*, ca. 1660, Öl auf Leinwand. New York, Metropolitan Museum of Art.

88 Vgl. Jürgen Müller/Birgit Ulrike Münch, Zur Einführung: Bauern, Bäder und Bordelle?, oder: Was soll uns die frühe Genremalerei sagen?, in: dies, *Peiraikos' Erben*, 3–14.

89 Vgl. etwa: Veronika Thanner/Joseph Vogl/Dorothea Walzer (Hg.), *Die Wirklichkeit des Realismus*, Paderborn 2018.

naiven Mimesis-Verständnis. ›Alltag‹ wird in Genreszenen insofern auf den Plan gerufen, als diese eher zu Aushandlungen und Problematisierungen aktueller Lebensformen beitragen als deren lediglich als treffend akzeptierte Charakterisierungen zu liefern.⁹⁰ Zu untersuchen wäre also, inwiefern die Sphäre des Alltäglichen in Genreszenen jeweils ästhetisch konfiguriert – und durch die Differenz zum Erfahrungswissen des Publikums auch zur Debatte gestellt – wird.

Von der Aufgabe, einen vorgängigen Text zu repräsentieren freigestellt, eröffnete sich der Genremalerei ein weiter Spielraum, innerhalb dessen beispielsweise Darstellungskonventionen gebrochen oder die Eigenlogik des Bildes hervorgekehrt und gegen eingeschliffene Stereotypen gewandt werden konnte. Gerade in derjenigen Gattung, die am engsten mit der außerbildlichen, banalen Wirklichkeit verbunden wurde, konnten, wie sich vielfach beobachten lässt, Mimesiskonzepte mit besonderem Gewinn thematisiert, verhandelt oder hinterfragt werden.⁹¹ Die Alltagsszene, wie sie im Genrebild oftmals ironisch oder bildreflexiv zur Darstellung kommt, wird dadurch geradezu zum Politikum: Lebensweisen und deren Darstellung, auch bzw. gerade wenn sie durch Strategien der Verfremdung (etwa durch die veralteter Kleidungsstile oder komischer Figuren) gebrochen werden, lassen sich kritisch in den Blick nehmen. Blickregime, Annäherungen, Distanzierungen und dergleichen mehr bringen oftmals eine widersprüchliche Wertung des Geschehens ein. Ambiguität und Latenz können dabei insofern als politische Mittel verstanden werden, als sie das ›Alltägliche‹, die impliziten Grundlagen des zeitgenössischen Zusammenlebens, der Körperpraktiken und Rangordnungen überhaupt erst verhandelbar machen. So wird z. B. das Intime, wie der Beitrag von Michael F. Zimmermann verdeutlicht, in die Öffentlichkeit gezogen, wo es als das Soziale – auch, wenn der Ausdruck erst sehr viel später aufkommt – immer wieder neu ausgehandelt wird.⁹²

Ein weiterer Aspekt verdient Beachtung: Wolfgang Kemp hat in seinem kurzen Artikel *Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff* bereits 2002 darauf aufmerksam gemacht, dass die kunsthistorische Forschung zu stark allein auf das »Gegenstandskriterium« der Bilder (also auf das, was zu sehen bzw. narrativ umstandslos zu erschließen ist) fokussiert sei, und damit hinter eine Gattungstheorie zurückfalle, wie sie etwa von Aristoteles in der *Poetik* mit Blick auf die Kriterien von Darstellungsmittel, Gegenstand

90 Vgl. Roger Adams, *Everyday Life: A Poetics of Vernacular Practices*, Philadelphia 2005. Sarah Pink, *Situating Everyday Life: Practices and Places*, Los Angeles 2012.

91 Der Nexus von Alltagsdarstellung und einer ›minderen Mimesis‹ hat seinen *locus classicus* in den Schriften von Erich Auerbach: Vgl. Erich Auerbach, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, München 1971. Ders., *Figura*, Florenz 1939. Friedrich Balke/Hanna Engelmeier (Hg.), *Mimesis und Figura: Mit einer Neuausgabe des ›Figura‹-Aufsatzes von Erich Auerbach*, Paderborn 2016. Hans Körner, *Die Trauben des Zeuxis: Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung* (Münchener Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2), Hildesheim/Zürich/New York 1990.

92 Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962], Darmstadt/Neuwied 1983. Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt a.M. 1992, 399–467; ders., *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, Berlin 2022, 9–29.

und Modi sowie auf Wirkungen seitens der Rezipient*innen aufgestellt worden sei.⁹³ Deshalb verschiebt der vorliegende Band den Fokus und fragt nach den gattungsspezifischen Konventionen der Genremalerei, insofern sie in dieser als ästhetische Eigenlogiken gründen. Nicht allein auf der Ebene des Dargestellten, sondern auch auf der Ebene der Darstellung sind derartige, spezifische Verfahren der Konstruktion und Dekonstruktion von Sinn zu suchen. Dabei sind es gerade die das Genrebild oftmals charakterisierende Ambiguität und Latenz, die die Aufmerksamkeit vom narrativen Gehalt auf den Darstellungsmodus und den Einsatz der materiellen Bildmittel selbst ziehen. Jüngere Forschungspositionen haben – etwa mit Blick auf die französische Genremalerei des 18. Jahrhunderts, also im Zeitalter ihrer begrifflichen Erfassung – den Fokus von der Ebene des Dargestellten auf die Darstellung verschoben, um so das kritische Potenzial der ›Alltagsbilder‹ hervorzuheben.⁹⁴ Gegenüber den anderen Gattungen machen sich Ambiguität und Latenz als Spezifika geltend, indem sie, wie im Folgenden gezeigt werden soll, zugleich die Hierarchien unter den Gattungen in Frage stellen.

VII. Genrebilder und Latenz: Neue Perspektiven für die Rezeptionsästhetik und die Gattungsgeschichte?

Während sich zahlreiche Studien auflisten ließen, die – mal dezidiert, mal *en passant* – ambige Strukturen und die spezifische Zeitlichkeit von Genreszenen untersuchen, hat der dritte Begriff unserer titelgebenden Trias, derjenige der ›Latenz‹, bisher nur zögerlich Eingang in die kunst- und bildwissenschaftliche Debatte gefunden.⁹⁵ Dennoch scheint er vielversprechend, um spezifische Aspekte der Bildpoetik des Genrebildes, dessen Produktions- und Rezeptionsbedingungen, aber auch im Blick auf gattungshistorische Fragestellungen, präzise zu erfassen. Tatsächlich taucht der Begriff, wenn man einmal auf ihn aufmerksam geworden ist, in der Literatur zum Genrebild immer wieder auf, etwa wenn der forschende Blick auf irritierende Bilddetails fällt, die im Gesamtgefüge der Szenerie zwar nicht zwingend Beachtung finden müssen und deren Bedeutung folglich latent bleibt, aber, sobald sie entdeckt werden, für den weiteren Rezeptionsakt doch eine nachhaltig verstörende Wirkung ausüben.⁹⁶ Auch im Zusammenhang mit obszönen Anspielungen in Caravaggios frühen Genreszenen und hier insbesondere

93 Vgl. Kemp, *Ganze Teile*, 294. Vgl. jüngst mit systematischem Blick auf den Verlust des Gattungssystems in der bildenden Kunst: Jan von Brevern, Ästhetikkolumne. *Kunst ohne Gattung*, in: *Merkur* 74 (10/2020), 47–57.

94 Vgl. Ewa Lajer-Burcharth, *The Painter's Touch. Boucher, Chardin, Fragonard*, Oxford 2018. Britta Hochkirchen, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung: Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*, Göttingen 2018. Anita Hosseini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Paderborn 2015. Siegfried, *Femininity*. Lajer-Burcharth, *Genre and Sex*. Wolf-Dietrich Löhr, ›Vielleicht...‹. Sinnentzug und Faktur in Giambattista Piazzettas Kölner *Pastorale* (1740/45), in: von Rosen, *Erosionen der Rhetorik*, 321–356.

95 Vgl. Anja Pompe (Hg.), *Bild und Latenz: Impulse für eine Didaktik der Bildlatenz*, Paderborn 2019.

96 Vgl. exemplarisch: Valeska von Rosen, ›Der Betrüger ist im Bild‹ oder ›der Betrachter als Spießgeselle‹ in den *Kartenspiellern* von Georges de La Tour, in: Julia Lichtenthal/Sabine Narr-Leute/Hannah Steurer (Hg.), *Le Pont des Arts. Festschrift für Patricia Oster zum 60. Geburtstag*, Paderborn 2016, 225–236, hier 236. Die Autorin spricht hier im Zusammenhang caravaggescher Genreszenen bei

in dessen Gemälde *Junge von der Eidechse gebissen* von 1594/95, das in zwei Versionen existiert (London, National Gallery und Florenz, Fondazione Roberto Longhi), wurde von der Notwendigkeit gesprochen, »eine Bildpoetik zu rekonstruieren, die im Modus der Latenz operiert und alle Erkenntnis in die Phantasie des Betrachters und dessen Vermögen verlegt, obszöne Bilder oder Witze zu entdecken«. ⁹⁷ Das mit der Latenz aufgerufene »Verborgene« ⁹⁸ dürfte dabei durchaus von grundsätzlicher Bedeutung für das Genrebild sein. Die von Thomas Khurana und Stefanie Diekmann herausgestellte Qualität der Latenz, »eine bestimmte Seinsweise von Entitäten [zu adressieren], die mit einer besonderen Form indirekter oder verzögerter Erkennbarkeit verbunden ist und sich nur in komplexer Weise zur Darstellung bringen lässt«, ⁹⁹ verhilft bestimmten Werken dazu, nachhaltig in der Diskussion zu bleiben.

Während es sich – bei aller nicht zu leugnenden Unterschiedlichkeit innerhalb des Diskurses zur Genremalerei – eingebürgert hat, mit Rückgriff auf den Begriff der Ambiguität widerstreitende oder gar sich wechselseitig ausschließende Bedeutungsebenen der Bilder zu thematisieren, zielen jüngere Überlegungen zur Latenz meist darauf ab, visuelle oder semiotische ›Schwebezustände‹ zu thematisieren. Einige Beiträge dieses Bandes machen daher den Vorschlag, die Forschungen zu Ambiguitätsphänomenen durch das Konzept der visuellen Latenz zu erweitern. ¹⁰⁰ Die kulturwissenschaftliche Debatte um Latenz bringt v.a. Perspektiven auf Zeitlichkeit in ihren verschiedenen Dimensionen (psychisch, historisch, rezeptionsästhetisch etc.) auf den Plan. Versteht man die jeweilige Gegenwart im Zeichen einer historischen Latenz, so erscheint die jeweilige Jetztzeit durch die vielgestaltigen Nachwirkungen (oder auch Bedrängnisse) der Vergangenheit bestimmt – ohne dass deren jeweilige Wirkmechanismen zu einem gegebenen Zeitpunkt immer schon klar erkennbar oder beschreibbar wären. Die Aufgabe der Wissenschaftler*innen, die mit diesem Konzept operieren, läge dann darin, retrospektiv zur Sichtbarkeit zu verhelfen, was in der Vergangenheit latent wirksam war und sich womöglich später zur manifesten Tatsache hin entwickelt hat. ¹⁰¹ Dies beträfe auch Konfliktpotenziale, die zwar schon angelegt waren, jedoch noch nicht agonal zur Austragung gelangten.

In Anknüpfung an Überlegungen von Sigmund Freud, Aby Warburg und Walter Benjamin wurde ›Latenz‹ von Anselm Haverkamp als ein Konzept entwickelt, das es erlaubt,

und im Umfeld von Georges de la Tour von »latent obskuren Handlungen« der Bildprotagonisten, die als Auslöser für die ästhetisch-intellektuelle Rezeption durch die Betrachter*innen dienen.

97 Jürgen Müller, »Cazzon da mulo« – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios *Junge von einer Eidechse gebissen*, in: Jörg Robert (Hg.), *Intermedialität in der Frühen Neuzeit: Formen, Funktionen, Konzepte* (Frühe Neuzeit, 209), Berlin 2017, 180–214, hier 186.

98 Ralf Simon, Latenzzeit, in: Michael Gamper/Helmut Hühn/Steffen Richter (Hg.), *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*. Hannover 2020, 218–225, 218.

99 Thomas Khurana/Stefanie Diekmann, Latenz. Eine Einleitung, in: dies., *Latenz*, 9–13, hier 11.

100 Vgl. Anselm Haverkamp, *Latenz. Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie*, Göttingen 2021. Simon, *Latenzzeit*. Hans Ulrich Gumbrecht/Florian Klinger (Hg.), *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 2011.

101 Vgl. exemplarisch: Georges Didi-Huberman, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002. Cornelia Zumbusch, Vor- und Nachgeschichte: Bild und Zeit bei Walter Benjamin, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (2/2018), 198–212. Hans Ulrich Gumbrecht, *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Berlin 2012.

dasjenige, was zu einem bestimmten Zeitpunkt noch nicht in theoretisch ausformulierten Begriffen vorliegt, als das zu umschreiben, was zur Ver-Begrifflichung drängt, ohne dass es schon in manifester Gestalt vorläge.¹⁰² Darin wiederum verbirgt sich eine methodische Crux jeglicher Auseinandersetzung mit Geschichte – nicht nur mit der Gattungsproblematik: Aus der Perspektive der Nachgeborenen drängen sich womöglich Deutungen einer Gattungsgeschichte auf, die im Wissen um die nachfolgenden Entwicklungen nach vorgreifenden Innovationsmomenten sucht.¹⁰³ Der Vorzug des Latenz-Begriffs liegt vor diesem Hintergrund darin, dass er die Problematik eines – womöglich noch teleologisch unterfütterten – Entwicklungsnarrativs benennt und zugleich heuristisch fruchtbar zu machen erlaubt, und sei es im Sinne einer Hypothese, die belegt oder aber wieder verworfen werden kann.

Wie oben bereits angeklungen ist, schlagen auch wir vor, Gattungsgeschichte nicht im Sinne einer linearen, notwendig ablaufenden Entwicklung zu verstehen, etwa im Sinne einer ›Autonomisierung‹, sondern als einen offenen Prozess von Wiederholungen und Differenzierungen in Bezug auf all das, was Künstler*innen bereits geschaffen haben. Im retrospektiven Blick auf die Geschichte der Genremalerei ergibt sich die Chance, diese künstlerischen Aneignungen und Abweichungen im Sinne eines ›Experimentalsystems‹ (H.-J. Rheinberger) zu begreifen. Dessen zu jedem Zeitpunkt in potenziell viele Richtungen weisende Möglichkeitsformen können dann jenseits der allzu vereinfachenden Vorstellung einer folgerichtigen Entwicklungsgeschichte in ihrem kontingenten Verlauf als Spur rekonstruiert werden. Mit dem Begriff der Spur versuchte Jacques Derrida, eine Denkfigur zu etablieren, die den Konstruktionsprozess in der Hervorbringung von Geschichte radikal zur Sprache bringt. Die Geschichte des Genrebildes wäre dann nicht eine manifeste Historie, die von den Forschenden lediglich entdeckt werden müsste, sondern vielmehr das Ergebnis eines Fabrikationsprozesses,¹⁰⁴ in dem eine unaufhörliche Arbeit an der Verbegrifflichung des Latenten geleistet wird.¹⁰⁵

Solchen Überlegungen zum latenten Fortwirken von gattungsspezifischen Motiven, Darstellungskonventionen und Rezeptionsformen eignet eine besondere Dringlichkeit, wenn man sich mit der Geschichte des Genrebildes und seiner spezifischen Stellung innerhalb des Gattungssystems beschäftigt. Bereits seit dem 16. Jahrhundert wurden vermehrt Bildwerke produziert, die aus der Retrospektive heraus für die ›Vorgeschichte‹ der Gattung in Anspruch genommen wurden. Eine Benennung der Gattung im Sinne einer die einzelnen Motivgruppen (wie etwa das Küchenstück, die Bordellszene oder die Konversationsszene) überwölbenden Begriffsbildung hat aber erst relativ spät, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich stattgefunden. Eine wichtige Wegmarke in

102 Vgl. Anselm Haverkamp, *Latenzzeit: Wissen im Nachkrieg*, Berlin 2004.

103 Vgl. mit Blick auf eine vergleichbar gelagerte Problematik in der Erforschung von Stillleben: Norman Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge/Mass. 1990.

104 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt a.M. 2006. Hans-Jörg Rheinberger, *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg an der Lahn 1992, 47–65.

105 Eine gerade im Entstehen begriffene Studie von Dominik Brabant zur Geschichte der Genremalerei analysiert solche und vergleichbare Zusammenhänge unter der Fragestellung, inwiefern in dieser Gattung unterschiedliche Weisen eines sozialanalytischen Blicks erprobt worden sind, der erst im 19. Jahrhundert in der Soziologie diskurs- und theoriefähig geworden ist.

der Begriffsentwicklung liegt mit einem Artikel Quatremère de Quincy von 1791 vor.¹⁰⁶ Von einer systematisch ausgebauten Theorie ist bei dieser ›anti-klassischen‹ Gattung, wie Valeska von Rosen in ihrem Aufsatz in diesem Band hervorhebt, jedoch nicht zu sprechen. Sie erinnert daran, dass die Nichtbeachtung ihre Begründung vor allem darin findet, dass Versuche zur Theoretisierung von Kunst in aller Regel von Autoren unternommen worden sind, die eine Nähe zu akademischen Institutionen oder zumindest zu einem akademischen Kunstbegriff gehabt haben. Eine vertiefte Auseinandersetzung mit der rangniedrigen Gattung wäre somit auch als eine intellektuelle Selbsterniedrigung wahrgenommen worden. Genremalerei dagegen war in erster Linie ›Publikumslieblich‹. Gerade ihr Erfolg auf dem Kunstmarkt ließ eher konservative Kunsttheoretiker mit Sorge, wenn nicht gar mit Verachtung über diese Gattung nachdenken. Schließlich war der Prozess einer Aufwertung der Kunst vom Handwerk zum Gegenstand philosophischer Reflexion noch keineswegs abgeschlossen. Einer Gattung, die nicht nur, wie etwa die Stilleben- oder die Landschaftsmalerei, primär in der Atelierpraxis verankert war, sondern die zugleich in ihrer Motivik und narrativen Ausgestaltung so etwas wie die volksnahe Kehrseite der Historienmalerei verkörperte, wurde erwartungsgemäß mit Skepsis oder mit Nicht-Thematisierung begegnet. André Felibiens abwertende Bemerkungen über die Gebrüder Le Nain im Zuge ihrer Aufnahme in die Académie royale de peinture et de sculpture, der streckenweise gehässige Nekrolog des Comte de Caylus über Antoine Watteau und dessen fehlende akademische Bildung, schließlich der für den Maler Jean-Baptiste Greuze geradezu peinliche Disput um die von ihm erhoffte Annahme als Historienmaler an der Akademie – diese Beispiele unterstreichen, wie schwierig es für Genrekünstler*innen war, in einem hierarchischen und akademisch geprägten Milieu Anerkennung für ihre künstlerischen Leistungen zu erhalten.¹⁰⁷ Eine späte Nachwirkung solcher Strategien der ›eingrenzenden Ausgrenzung‹ (G. Agamben) einer Gattung, die offenbar stets auch als Unruheherd im Gattungsgefüge verstanden worden ist, lässt sich in der zögerlichen kunsthistorischen Aufarbeitung beobachten. Bis heute fehlt eine epochen- und länderübergreifende, moderne Monographie zu dieser Gattung.

Ein weiterer Gesichtspunkt, der die Frage nach der Existenz einer Eigenlogik ebenso wie diejenige der Latenz dieser Gattung berührt, ist mit dem ebenso im Titel benannten Adjektiv »europäisch« benannt. Es ist ein Allgemeinplatz, dass die Bildgattungen nicht nur länderspezifischen Traditionen folgten, sondern mit wechselnder Intensität in einem europaweiten Austauschprozess zueinander standen. Doch hat es mit der Genremalerei und ihrer europäischen Dimension seine eigene Bewandnis, und zwar insofern, als sich die Übertragungswege der Motive, Darstellungsweisen und Bildstrategien etwa von denjenigen unterscheiden, wie sie in der Historienmalerei mit ihrer Rückbindung an akademische Traditionen und an rasch mehr oder minder verbindlich gewordenen Motiv- und Textbestände etabliert worden sind. Blickt man etwa auf ter Borchs Gemälde *Der Besuch des Freiers* (Abb. 2), so muss man nicht allzu lange nach verwandten Motivkomplexen suchen, in denen die Begegnung zwischen Mann und Frau mit einer Gruppe von Musikanten kombiniert ist – auch wenn es jeweils nur in mikrohistorischen Einzelanalysen

106 Vgl. Wolfgang Stechow, The History of the Term Genre, in: *Bulletin of the Allan Memorial Art Museum* 33 (1975/76), 89–94.

107 Vgl. Gaehtgens, Genremalerei, 13–46.

möglich ist, konkrete Übernahmen, Transformationen oder auch Subversionen von Motiven und Darstellungsformen nachzuweisen. Neben den unmittelbaren Vorbildern, die für die Rekonstruktion von ter Borchs Motivfundus in Anschlag gebracht werden können und überwiegend aus dem Umfeld der holländischen Genreproduktion stammen, lassen sich durchaus vergleichbare Konstellationen in Werken finden, die nicht in unmittelbarer Nähe zum Goldenen Zeitalter Hollands vermutet werden. Im Umkreis der caravaggistischen Genremalerei hat beispielsweise Valentin de Boulogne eine Wahrsagerin-Szene (Abb. 3) gemalt, die, wenn auch unter ganz anderen Bedingungen, ebenfalls eine Begegnung zwischen Mann und Frau im Modus des *suspense* vor Augen stellt, indem sie die Frage offenlässt, wie sich der momentane Blickkontakt weiterentwickeln wird. Und auch nach ter Borch findet dieses Motiv ein reges Nachleben, etwa in zahlreichen *fêtes galantes* von Watteau und seinem Umkreis, wie sie in diesem Band im Beitrag von Elisabeth Fritz analysiert werden.



Abb. 2: Gerard ter Borch, *Der Besuch des Freiers*, ca. 1658, Öl auf Leinwand, 80 x 75 cm. Washington, National Gallery of Art.



Abb. 3: Valentin de Boulogne, *Die Wahrsagerin*, ca. 1628, Öl auf Leinwand, 125 x 175 cm. Paris, Louvre.

Signifikant ist dabei, dass die europaweiten Zirkulationen vergleichbarer Motivkonstellationen nahezu ohne eindeutig benennbare Referenztexte auszukommen scheinen, es sich also eher um Effekte einer Tradierung von Motiven durch Atelierpraxis und Reproduktionsgraphik und allgemeiner noch der Nachfrage auf dem Kunstmarkt handelt. Die kunsthistorische und bildwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Genrebild, so lässt sich festhalten, scheint also prädestiniert für eine Forschungsperspektive, der es um Phänomene von Interpikturalität, um den Dialog der Bilder untereinander geht – und nicht (nur) um denjenigen, der durch Texte gesteuert wird.¹⁰⁸

VIII. Zu den Beiträgen dieses Bandes

Diejenigen Beiträge dieses Bandes, die sich mit der Geschichte des Genrebildes vor seiner Benennung durch die Kunsttheorie und Kunstkritik im 18. Jahrhundert, aber auch seiner Überführung in das autonome Tafelbild in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beschäftigen, sind in besonderer Weise mit den Herausforderungen einer retrospektiven Rekonstruktion konfrontiert. Wie die Aufsätze von Pia Rudolf und Frank Schmidt in

108 Vgl. den Artikel zur Interpikturalität von Valeska von Rosen, *Interpikturalität/Intertextualität*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe*, Stuttgart 2003, 161–164. Valeska von Rosen, *Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden* (Figura. Ästhetik, Geschichte, Literatur, 3), Göttingen 2015, 51f., 67f.

diesem Band demonstrieren, fanden vor allem in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Buchmalerei sowie in der Graphik genreartige Motive Beachtung.¹⁰⁹ **Pia Rudolph** untersucht die Motivkomplexe profaner medizinischer Darstellungen, deren kulturelle Kontexte und funktionale Einbettungen für ein vertieftes Verständnis der Genremalerei späterer Jahrhunderte bedeutsam sind. Ihr Beitrag kreist also auch um ein Bildgedächtnis, aus dem sich die Gattung erst herausgeschält hat, wobei sie daran erinnert, dass Genreszenen späterer Jahrhunderte und vor allem im Holland des 17. Jahrhunderts vielfach von diesem latent fortwirkenden mittelalterlichen Bilderschatz geprägt sein dürften.

Demgegenüber geht **Frank Schmidt** am Beispiel zweier um 1530 entstandener Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten dem Bildtopos des Bordells nach. Er untersucht den »vexierbildartigen Charakter der Kompositionen«, der unter anderem auf die komplizierten räumlichen Verhältnisse und die zahlreichen Figuren zurückzuführen ist, und setzt diese in ein Verhältnis zur Motivik des Verlorenen Sohnes, die »in den Werken auf einer latenten Ebene« fortwirke.¹¹⁰

Die nachfolgenden Beiträge von Valeska von Rosen und Dominik Brabant fokussieren mit dem Blick auf die italienische Kunst vor und nach 1600 auf eine Schlüsselphase in der Ausdifferenzierung der Bildgattungen und somit auch der Genremalerei. **Valeska von Rosen** widmet sich nicht nur der Problematik einer weitgehend fehlenden Gattungstheorie, sondern sie analysiert zugleich eine Form von künstlerischer Ambiguität, die auf dem Vexierspiel von Dargestelltem und Darstellungsmittel beruht. In ihrem Beitrag zu Annibale Carraccis Gemälden *Trinkender Knabe* und *Bohnenesser* untersucht sie die »Gattungserkundung« dieses Künstlers, dem es dabei nicht allein darum zu tun war, »aus[zu]loten, was darstellbar ist, sondern auch wie«. ¹¹¹ Entsprechend hebt sie die Indenzen und die malerische Faktur als spezifische Darstellungselemente hervor, an denen sich eine »implizite Gattungsreflexion« in den Werken Carraccis festmachen ließe.

Der Beitrag von **Dominik Brabant** zu Valentin de Boulognes Wahrsagerinnen-Szenen richtet den Blick auf die Umcodierungen eines Motivs, das durch Caravaggio Prominenz erlangte. Brabant verdeutlicht, wie der französische Caravaggist in seinen Genreszenen eine latente Erotik zwischen den Figuren evozierte, die sich für die Betrachtenden nur im eingehenden Studium der Werke erschließt – und die selbst den Protagonist*innen der Szenen häufig nicht bewusst zu sein scheinen. Valentins Variationen dieses von zahlreichen Caravaggisten inszenierten Bildmotivs zielen nicht auf die theatrale Darbietung von Betrugsmomenten, wie sie sich in den Werken von Bartolomeo Manfredi oder Simon Vouet finden, sondern sind auf das Innenleben der Figuren kon-

109 Vgl. Anja Grebe, An den Rändern der Kunst. Drolierien in spätmittelalterlichen Stundenbüchern, in: dies./Nicolaus Staubach (Hg.), *Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit* (Tradition – Reform – Innovation, 9), Frankfurt a.M. 2005, 164–178. *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder* (Ausst.-Kat. Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg), hg. von Jürgen Müller und Thomas Schauerte, Emsdetten 2011.

110 Vgl. den Beitrag von Frank Schmidt in diesem Band, 73.

111 Vgl. den Beitrag von Valeska von Rosen in diesem Band, 110.

zentriert, das »als oftmals von konfligierenden Impulsen und uneindeutigen Richtkräften« durchsetzt inszeniert wird.¹¹²

Die Beiträge zum Genrebild des 18. Jahrhunderts von Elisabeth Fritz, Britta Hochkirchen und Julia Kloss-Weber sind in einer Epoche zu verorten, in der die Gattungshierarchie einerseits durch das Wirken der französischen Akademiethorie fest etabliert worden ist, andererseits bereits durch neuartige Phänomene wie Antoine Watteaus *fêtes galantes* auch in Frage gestellt wurde. **Elisabeth Fritz** untersucht in ihrem Beitrag Nicolas Lancrets Bildpaar *Die Freuden des Bades* und *Die Mahlzeit nach der Rückkehr von der Jagd*, das 1725 im Pariser Salon der Académie royale ausgestellt wurde – und zwar im Sinne der Darstellung von »Frei-Zeit« als einer spezifischen, genreaffinen Temporalität.¹¹³ Sie stellt heraus, dass Lancret – an konkrete Geselligkeitspraktiken des 18. Jahrhunderts anknüpfend – in seinen Darstellungen der Freizeit gerade die Differenz zum linear-kausalen Zeitmodell der Historienmalerei erfahrbar werden lässt und damit ein Zeitmodell präsentiert, das »als besonderer Moment des sinnlichen Genusses zweckfreier zwischenmenschlicher Interaktion«¹¹⁴ auf die soziale Wirklichkeit der Bildbetrachtenden rekurriert.

Auch **Britta Hochkirchen** fokussiert auf Temporalitätsphänomene in der Malerei des 18. Jahrhunderts: Mit Blick auf Jean-Siméon Chardins Variation des Motivs des Kartenhauses untersucht sie in ihrem Beitrag, inwiefern die Genrebilder innerhalb des jeweiligen Bildfeldes unterschiedliche Aspekte des Bildmotivs zueinander ins Verhältnis setzen und dadurch eine spezifische Temporalität der Dynamik provozieren, die nämlich auf Dauer gestellt wird. Die Betrachtenden sind dadurch dazu veranlasst, die unterschiedlichen Ansichten stetig miteinander zu relationieren, sodass diese in eine anhaltende Dynamik, aber eben nicht kausal-lineare Ordnung eingebunden werden.

Der Beitrag von **Julia Kloss-Weber** rückt hingegen das meist vernachlässigte Forschungsgebiet des Genres in der Bildhauerkunst ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die der Skulptur eigene Ambiguität, den Kippmoment zwischen der Illusion von Lebendigkeit und der Präsenz von starrer Materialität, untersucht Kloss-Weber am Werk des französischen Bildhauers Jean-Baptiste Pigalle. Mit Blick auf dessen *Enfant nu à la cage* und *Fillette à l'oiseau et à la pomme* legt sie dar, wie dem Künstler gerade mit dem Fokus auf körperliche Übergangsstadien die Darstellung eines ambigen Körperbildes gelingt, das Parallelen in den naturwissenschaftlichen und medizinischen Diskursen der Aufklärung findet. Pigalle stellt nicht den idealen, zeitenthobenen Körper dar, sondern lässt – wie Kloss-Weber aufzeigt – genrehafte Kontingenzen, Prozesshaftigkeit und gegenläufige Materialbearbeitungen der Skulptur erkennbar werden.

Nach diesem »Exkurs« in das Feld der Skulptur kehren die nachfolgenden Aufsätze von Henry Kaap, Johannes Grave, Michael F. Zimmermann und Hubertus Kohle zur Malerei zurück: nun aber mit Blick auf Werke des 19. Jahrhunderts. Gemälde, in denen die Erwartungen unterlaufen werden, die an die Schilderung der Sitten unterschiedlicher Gesellschaftsschichten oder Stände geknüpft sind, werden in dem Beitrag von **Henry Kaap** beleuchtet. Er untersucht eine Reihe von Kabinettstücken Francisco de Goyas aus

112 Siehe den Beitrag von Dominik Brabant in diesem Band, 138.

113 Vgl. den Beitrag von Elisabeth Fritz in diesem Band, 197.

114 Ebd., 177.

der Sammlung Manuel García de la Pradas, die als Genreszenen gewertet werden können und die in ihrer Konstellation »multiple und komplexe Bezugnahmen untereinander« aufnehmen.¹¹⁵ Dadurch entstehe ein »Palimpsest verschiedener Semantiken«, dessen »hohe semantische Dichte [...] das Betrachtersubjekt zur Reflexion über die dargebrachten Motive aus dem Bereich gesellschaftlicher Bräuche und Konventionen« anrege.¹¹⁶

Johannes Grave zeigt anhand zweier bislang von der Forschung wenig beachteter Gemälde Caspar David Friedrichs, nämlich *Frau mit Leuchter* und *Frau an der Treppe*, auf, dass diese – gerade im Vergleich zu eher konventionellen Genredarstellungen dieser Zeit – irritierende Wahrnehmungsweisen auslösen können, die sich am ehesten als Inszenierungen visueller Latenz beschreiben lassen. Die spezifische Zeitstruktur der Gemälde, die sich weder als Darstellung einer anekdotenhaften Narration noch der eines fortdauernden Zustands charakterisieren lassen, und die damit einhergehenden Rezeptionserfahrungen versteht Grave im Sinne einer »Latenz der Unbestimmtheit [...], sofern die Ungewissheit über den Sinn trotz aller Versuche des Dechiffrierens auf drängende Weise fortbesteht.«¹¹⁷

In den Beiträgen zur Genremalerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert von Michael F. Zimmermann und Hubertus Kohle stehen sodann zwei Werke im Mittelpunkt, die sich – als Reaktion auf die verstärkte Urbanisierung in dieser Epoche – mit Darstellungen größerer Menschenmengen befassen: Wie der Aufsatz von **Michael F. Zimmermann** zu Edouard Manets *Musik in den Tuileries* verdeutlicht, erweist sich gerade dieses Gemälde nicht nur als Schlüsselbild für ein Verständnis der im Second Empire radikal gewandelten Vorstellungen von Öffentlichkeit und Privatheit – Kategorien, die den Diskurs um die Genremalerei von Anbeginn begleitet haben. Darüber hinaus wird in dem Beitrag aufgezeigt, inwiefern dieses Werk auch als Kommentar zur Geschichte des Genrebildes gelesen werden kann, das gerade im Second Empire eine späte Blüte erlebte. Die Bildpoetiken, ästhetischen Konventionen und Publikumserwartungen dieser Gattung, die für Manet der Vergangenheit angehörten, werden durch sein Verfahren des Gattungszitats aktualisiert, ohne dass er sich bruchlos in diese Tradition einschreibt. Vielmehr werden sie in ihrem latenten Fortwirken, auch über die historische Kluft, die die Baudelaire'sche Auffassung der *modernité* markierte, in Erinnerung gerufen.

Im Beitrag von **Hubertus Kohle** zu Menzels *Marktplatz von Verona* wird Friedrich Theodor Vischer, dessen Überlegungen zur Zeitstruktur des Genrebildes bereits skizziert wurden, als Kronzeuge einer in Literatur und Malerei des späteren 19. Jahrhunderts verwirklichten Ästhetik der Augenblicklichkeit angeführt, die als Schlüssel zum Verständnis der Zeitstruktur dieser Genreszene dienen kann. Ähnlich wie in Vischers Roman *Auch einer* evoziert Menzels Szenerie nicht eine kausallogische Narration, sondern den »Verlauf des wirklichen Lebens, die Spiele des Zufalls, das Detail der wirklichen Ereignisse, die fragmentarische Behandlung« – also »all das, was für [Gustav] Freytag die ästhetische Erfüllung behindert.«¹¹⁸

115 Siehe den Beitrag von Henry Kaap in diesem Band, 173.

116 Ebd.

117 Siehe den Beitrag von Johannes Grave in diesem Band, 262.

118 Vgl. den Beitrag von Hubertus Kohle in diesem Band, 286.

Einen Ausblick auf das Fortleben des Genrebildes im Medium des Films bietet der abschließende Beitrag von **Bruno Grimm**: An den Filmen *Rosemary's Baby* von Roman Polanski und *Blue Velvet* von David Lynch weist er die interpikturalen Verbindungen zur Gattung der Genremalerei nach. Zugleich wird in seinem Beitrag analysiert, wie diese Filme einen zentralen Topos der Genremalerei, nämlich die Sphäre des Heimes und des Privaten als Schauplatz ambiger Erfahrungen, aufgreifen und durch neue Inszenierungsformen erweitern. Wie die Filmauswahl bereits erwarten lässt, werden Ambiguitätseffekte hier vor allem durch das allmähliche Umkippen des Motivs des trauten Heims in das (Un-)Heimliche erzeugt.

Wie erwähnt, gehen die Beiträge dieses Bandes auf eine Tagung zurück, die im Herbst 2019 ursprünglich an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt in Kooperation mit der Universität Bielefeld hätte stattfinden sollen. Durch die Coronapandemie musste sie jedoch im letzten Moment als Online-Tagung veranstaltet werden. Unser Dank galt und gilt zunächst den Vortragenden, die die Hürden einer Online-Konferenz, damals noch ein Novum im Wissenschaftsbetrieb, auf sich genommen haben und, gemeinsam mit dem Publikum, zum Gelingen der Diskussionen und einer sehr angenehmen Atmosphäre beigetragen haben. Ein Dankeschön geht auch an Léa Kuhn und Bruno Grimm, die als Moderator*innen und Mitdiskutant*innen mitgewirkt haben. Einige Beiträge des vorliegenden Bandes wurden im Nachgang der Tagung mit aufgenommen; wir danken den Autor*innen für ihre Bereitschaft, sich auf die Fragestellung einzulassen und neue anregende Perspektiven einzubringen.

Dass die Tagung wie auch der daraus hervorgegangene Band zustande kommen konnte, ist der Unterstützung einer Reihe von Institutionen zu verdanken: Allen voran der Eichstätter Maximilian-Bickhoff-Stiftung, die uns das Vertrauen geschenkt hat, das erste Kolloquium dieses neu geschaffenen Formats durchführen zu dürfen, und dem Zentrum für Forschungsförderung der KU Eichstätt-Ingolstadt für die jeweilige finanzielle Unterstützung. Weiterer Dank gebührt Frau Bettina Wolf, Leiterin der Geschäftsstelle des Eichstätter Lehrstuhls für Kunstgeschichte, sowie den wissenschaftlichen Hilfskräften Lena Thiermann und Jonas Haufen für ihre Unterstützung bei den Vorbereitungen. An der Universität Bielefeld ist vor allem Helga Lutz für ihre Bereitschaft zu danken, die Tagung zu unterstützen. Philipp Fließ hat als studentische Hilfskraft sowohl bei der Organisation als auch beim Lektorat Hilfestellung geleistet. Unser Dank gilt ebenso Mara Vieten, die als studentische Hilfskraft bei der Formatierung der Beiträge geholfen hat. Für die finanzielle Unterstützung der Publikation richtet sich unser Dank vor allem an den Sonderforschungsbereich (SFB) 1288 »Praktiken des Vergleichens. Die Welt ordnen und verändern« der Universität Bielefeld sowie die Deutsche Forschungsgemeinschaft. Sabrina Diab-Helmer und Vera Breitner von Bielefeld University Press möchten wir sehr herzlich für die organisatorische und beratende Hilfestellung danken. Franziska Kleine hat mit bewundernswerter Genauigkeit und sprachlicher Kompetenz die Aufsätze redigiert und lektoriert. Ihr gilt ein besonderer Dank des Herausgeberteams.

Literatur

- ADAMS, Ann Jenson, Money and the Relation of Desire: The Prostitute and the Marketplace in Seventeenth-Century Holland, in: Patricia Fumerton/Simon Hunt (Hg.), *Renaissance Culture and the Everyday*, Philadelphia 1999, 229–253.
- ADAMS, Roger, *Everyday Life: A Poetics of Vernacular Practices*, Philadelphia 2005.
- ALPERS, Svetlana, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983.
- ALPERS, Svetlana, Taking Pictures Seriously. A Reply to Hessel Miedema, in: *Simiolus* 10 (1978/79), 46–50.
- ALPERS, Svetlana, Realism as a Comic Mode: Low-life Painting Seen through Bredero's Eyes, in: *Simiolus* 8 (1975/76), 115–144.
- ALPERS, Svetlana, Bruegel's Festive Peasants, in: *Simiolus* 6 (1972/73), 163–176.
- ALTMANN, Rick, *Film/Genre*, London 1999.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, München 1971.
- AUERBACH, Erich, *Figura*, Florenz 1939.
- BALKE, Friedrich/FAHLE, Oliver/URBAN, Annette (Hg.), *Durchbrochene Ordnungen. Das Dokumentarische der Gegenwart* (Das Dokumentarische. Exzess und Entzug, 1), Bielefeld 2020.
- BALKE, Friedrich/ENGELMEIER, Hanna (Hg.), *Mimesis und Figura: Mit einer Neuauflage des ›Figura‹-Aufsatzes von Erich Auerbach*, Paderborn 2016.
- BAUER, Thomas, *Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt*, Stuttgart 2018.
- BERING, Kunibert (Hg.), *Der ›iconic turn‹ und seine Folgen: Bildbegriff, zeitgenössische und ältere Kunst* (Artificium, 56), Oberhausen 2016.
- BERNDT, Frauke/KOEPNICK, Lutz P. (Hg.), *Ambiguity in Contemporary Art and Theory* (Sonderheft der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 16/2018).
- BEYER, Andreas, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002.
- BLANC, Jan (Hg.), *Vivre de son art: histoire du status social de l'artiste, XV-XXI siècles*, Paris 2012.
- BLANC, Jan, Mauvais genres: Adriaen Brouwer et la parodie artistique au 17^e siècle, in: Frédéric Elsig/Laurent Darbellay/Imola Kiss (Hg.), *Les genres picturaux: genèse, métamorphoses et transpositions*, Genf 2010, 83–101.
- BOEHM, Gottfried, Das bildnerische Kontinuum. Die Transgression der Gattungsordnung in der Moderne [2003], in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit: Studien zum Bild in der Moderne*, hg. von Ralph Ubl, Paderborn 2017, 231–244.
- BOEHM, Gottfried/EGENHOFER, Sebastian/SPIES, Christian (Hg.), *Zeigen: die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010.
- BOEHM, Gottfried: Bild und Zeit, in: Hannelore Paflik (Hg.): *Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft*, Weinheim 1987, 1–24.
- BRASSAT, Wolfgang, *Das Bild als Gesprächsprogramm: selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2021.
- BRASSAT, Wolfgang, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz: von Raffael bis Le Brun* (Studien aus dem Warburg-Haus, 6), Berlin 2003.
- BRIEGER, Lothar, *Das Genrebild: die Entwicklung der bürgerlichen Malerei*, München 1922.

- BRUHN, Matthias (Hg.), *Bilder der Präzision: Praktiken der Verfeinerung in Technik, Kunst und Wissenschaft*, Berlin 2018.
- BRYSON, Norman, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge/Mass. 1990.
- BUSCH, Werner: *Das sentimentalische Bild: die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- BÜTTNER, Nils, *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München 2006.
- CALABRESE, Omar, *Die Geschichte des Selbstporträts*, München 2006.
- CROW, Thomas, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven u.a. 1985.
- DE JONGH, Eddy, A Bird's-Eye View of Erotica. Double Entendre in a Series of Seventeenth-Century Genre Scenes, in: ders., *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century Painting*, hg. von Michael Hoyle, Leiden 2000, 21–58.
- DE JONGH, Eddy, Realism and Seeming Realism, in: Wayne Franits (Hg.), *Looking at Dutch Art: Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, 21–46.
- DE VRIES, Lyckle, Jan Steen zwischen Genre- und Historienmalerei, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte* 22 (1983), 113–128.
- Der Zauber des Alltäglichen: holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer* (Ausst.-Kat. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam/Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt a.M.), hg. von Jeroen Giltaij und Peter Hecht, Ostfildern 2005.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002.
- Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder* (Ausst.-Kat. Albrecht-Dürer-Haus, Nürnberg), hg. von Jürgen Müller und Thomas Schauerte, Emsdetten 2011.
- DIEKMANN, Stefanie/KHURANA, Thomas (Hg.), *Latenz: 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007.
- DOGRAMACI, Burcu, Elsa Dingkuhn-Haensgen – Genremalerin der zwanziger Jahre, in: Ulrich Luckhardt (Hg.), *Künstlerinnen der Avantgarde in Hamburg zwischen 1890 und 1933*, Bd. 2, Hamburg 2006, 39–44.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille, *Die Geschichte des Stillebens*, München 1998.
- ELSIG, Frédéric/DARBELLAY, Laurent/KISS, Imola (Hg.), *Les Genres Picturaux. Genèse, Métamorphoses et Transpositions*, Genf 2010.
- FRANITS, Wayne, *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting. It's Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven/London 2004.
- FRANITS, Wayne (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, 57–67.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley u.a. 1980.
- FRIEDLÄNDER, Max J., *Essays über die Landschaftsmalerei und andere Bildgattungen*, Den Haag 1947, 191–286.
- GAEHTGENS, Barbara, Das ›genre noble‹: Transformationen in der Malerei des späten 17. Jahrhunderts in Holland, in: Ekkehard Mai (Hg.), *Holland nach Rembrandt. Zur niederländischen Kunst zwischen 1670 und 1750*, Köln u.a. 2006, 205–224.

- GAEHTGENS, Barbara (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002.
- GAMPER, Michael et al. (Hg.): *Zeit der Form – Formen der Zeit*, Hannover 2016.
- GENGE, Gabriele/SCHWARTE, Ludger/STERCKEN, Angela (Hg.), *Aesthetic Temporalities Today. Present, Presentness, Re-Presentation*, Bielefeld 2020.
- GLUDOVATZ, Karin (Hg.), *Momente im Prozess. Zeitlichkeit künstlerischer Produktion*, Berlin 2004.
- GÖCHT, Daniel, *Mimesis – Subjektivität – Realismus: eine kritisch-systematische Rekonstruktion der materialistischen Theorie der Kunst in Georg Lukács' ›Die Eigenart des Ästhetischen‹* (Lukács-Studien, 2), Bielefeld 2017, 100–149.
- GOLAHNY, Amy, Rembrandt and ›Everyday Life‹: The Fusion of Genre and History, in: Arthur J. DiFuria (Hg.), *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe: New Perspectives*, London/New York 2016, 161–182.
- GOLTROW, Janet/STEIN, Dieter (Hg.), *Genres in the Internet: Issues in the Theory of Genre*, Amsterdam 2009.
- GRAVE, Johannes, *Bild und Zeit. Eine Theorie des Bildbetrachtens*, München 2022.
- GRAVE, Johannes, Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51–72.
- GREBE, Anja, An den Rändern der Kunst. Drollerien in spätmittelalterlichen Stundenbüchern, in: dies./Nicolaus Staubach (Hg.), *Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und früher Neuzeit* (Tradition – Reform – Innovation, 9), Frankfurt a.M. 2005, 164–178.
- GREEN, David (Hg.), *History Painting Reassessed. The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester 2000.
- GROß, Bernhard et al., Für eine Pragmatik der Ambiguität – Zur Einleitung, in: dies (Hg.), *Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag* (Edition Kulturwissenschaft, 222), Bielefeld 2021, 9–12.
- GUDLAUGSSON, Sturla J., *Gerard ter Borch*, 2 Bde., Den Haag 1959–60.
- GUÉPIN, J. P., Die Rückenfigur ohne Vorderseite, in: *Gerard ter Borch. Zwolle 1617–Deventer 1681* (Ausst.-Kat. Landesmuseum Münster), Münster 1974, 31–41.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Nach 1945. Latenz als Ursprung der Gegenwart*, Berlin 2012.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich/KLINGER, Florian (Hg.), *Latenz: Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, Göttingen u.a. 2011.
- HAAK, Bob, *Das goldene Zeitalter der holländischen Malerei*, Köln 1984. Christopher Brown, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, Darmstadt 1984.
- HABERMAS, Jürgen, *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, Berlin 2022, 9–29.
- HABERMAS, Jürgen, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt a.M. 1992, 399–467.
- HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962], Darmstadt/Neuwied 1983.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela, Tournez s'il vous plaît! Transkriptionen einer Rückenfigur Gerard ter Borchs, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst*.

- Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas* (Kunst – Geschichte – Gegenwart, 1), Köln u.a. 2010, 73–91.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln u.a. 2009.
- HAUSER, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, ungekürzte Sonderausgabe*, München 1990.
- HAVERKAMP, Anselm, *Latenz. Zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie*, Göttingen 2021.
- HAVERKAMP, Anselm, *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002.
- HAVERKAMP, Anselm, *Latenzzeit: Wissen im Nachkrieg*, Berlin 2004.
- HECHT, Peter, Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment and Some Current Hypotheses, in: Wayne Franits (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art. Realism Reconsidered*, Cambridge 1997, 88–97.
- HELLENS, Franz, *Gérard Terborch*, Brüssel 1911.
- HEMPFER, Klaus W., *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973.
- HO, Angela, *Creating Distinctions in Dutch Genre Painting: Repetition and Invention* (Visual and Material Culture. 1300–1700, 1), Amsterdam 2017, 130–133.
- HOCHKIRCHEN, Britta, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung: Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*, Göttingen 2018.
- HOSSEINI, Anita, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Paderborn 2015.
- JOILLET, Etienne, Towards a Study of Narration: the Early Modern Period, in: Peter Cooke/Nina Lübben (Hg.), *Painting and Narrative in France: From Poussin to Gauguin*, London/New York 2016, 211–222.
- KARLHOLM, Dan/MOXEY, Keith (Hg.), *Time in the History of Art: Temporality, Chronology and Anachrony*, New York/London 2018.
- KEMP, Wolfgang, Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff [2002], in: Kilian Heck/Cornelia Jöchner (Hg.), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, München 2006, 139–144.
- KEMP, Wolfgang, *Rembrandt, Die heilige Familie oder die Kunst, einen Vorhang zu lüften*, Frankfurt a.M. 1986.
- KERNBAUER, Eva (Hg.), *Kunstgeschichtlichkeit: Historizität und Anachronie in der Gegenwartskunst*, Paderborn 2015. Christopher S. Wood/Alexander Nagel, *Anachronic Renaissance*, New York 2010.
- KETTERING, Alison McNeil, Ter Borch's Ladies in Satin, in: Wayne E. Franits (Hg.), *Looking at Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge u.a. 1997, 98–115.
- KIRCHNER, Thomas, La nécessité d'une hiérarchie des genres, in: *Revue d'esthétique* 31/32 (1997), 186–196.
- KISSER, Thomas (Hg.), *Bild und Zeit. Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, Paderborn 2011.
- KOHLE, Hubertus, Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild* (Europäische Geschichtsdarstellungen, 4), Köln 2003, 139–148.
- KOJA, Stephan/NEIDARDT, Uta/WHEELOCK, Arthur K. (Hg.), *Johannes Vermeer. Vom Innehalten*, Dresden 2021.

- KÖRNER, Hans, *Die Trauben des Zeuxis: Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung* (Münchener Beiträge zur Geschichte und Theorie der Künste, 2), Hildesheim/Zürich/New York 1990.
- KRIEGER, Verena, Modi ästhetischer Ambiguität in der zeitgenössischen Kunst. Zur Konzeptualisierung des Ambiguitätsbegriffs in der Kunstwissenschaft, in: Bernhard Groß et al. (Hg.), *Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag* (Edition Kulturwissenschaft, 222), Bielefeld 2021, 16–71.
- KRIEGER, Verena, Modes of Aesthetic Ambiguity in Contemporary Art. Conceptualizing Ambiguity in Art History, in: *Ambiguity in Contemporary Art and Theory* (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 16), hg. von Frauke Berndt und Lutz Koepnick, Hamburg 2018, 59–106.
- KRIEGER, Verena, Ambiguität und Engagement. Zur Problematik politischer Kunst in der Moderne, in: *Transit* 41 (2012), 8–31.
- KRIEGER, Verena/Mader, Rachel (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Wien/Köln 2010.
- KUNZLE, David, The Soldier Redeemed. Art and Reality in a Dutch Province at War, 1650–1672; Gerard ter Borch in Deventer, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 27 (2000), 269–298.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa, *The Painter's Touch. Boucher, Chardin, Fragonard*, Oxford 2018.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa/SÖNTGEN, Beate, *Interiors and Interiority*, Berlin/Boston 2016.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa, Genre and Sex, in: Philip Conisbee (Hg.), *Genre Painting in Eighteenth-Century France*, New Haven/London 2007, 201–219.
- LANGDON, Helen, Genre, in: Jane Turner (Hg.), *Dictionary of Art*, Bd. 12, Oxford u.a. 1996, 286–298.
- LAUSCHKE, Marion (Hg.), *Ikonische Formprozesse: zur Philosophie des Unbestimmten in Bildern*, Berlin/Boston 2018.
- LEONHARD, Karin, *Das gemalte Zimmer: Zur Interieurmalerei Jan Vermeers*, München 2003.
- LINCK, Dirck, Ambiguität und Doxa. Über Camp und einen Streit um den Genuss des Un genießbaren in der Kultur, in: Bernhard Groß et al. (Hg.), *Ambige Verhältnisse. Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag* (Edition Kulturwissenschaft, 222), Bielefeld 2021, 171–184.
- LÖHR, Wolf-Dietrich, »Vielleicht...«. Sinnentzug und Faktur in Giambattista Piazzettas Kölner *Pastorale* (1740/45), in: von Rosen, Erosionen der Rhetorik, 321–356.
- MICHEL, Émile, *Gérard Terburg (Ter Borch) et sa famille* (Les artistes célèbres, 20), Paris u.a. 1887.
- MIEDEMA, Hessel, Realism and Comic Mode: The Peasant, in: *Simiolus* 9 (1977), 205–219.
- MOXTER, Michael/FIRCHOW, Markus (Hg.), *Die Zeit der Bilder. Ikonische Repräsentation und Temporalität*, Tübingen 2018.
- MÜLLER, Jürgen/BRAUNE, Sandra (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster in der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020.
- MÜLLER, Jürgen, »Cazzon da mulo« – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios *Junge von einer Eidechse gebissen*, in: Jörg Robert (Hg.), *Intermedialität in der Frühen Neuzeit: Formen, Funktionen, Konzepte* (Frühe Neuzeit, 209), Berlin 2017, 180–214.
- MÜLLER, Jürgen/MÜNCH, Birgit Ulrike (Hg.), *Peiraiikos' Erben: die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.

- MÜLLER, Jürgen, Überlegungen zur Zeitgestalt in Pieter Bruegels ›Bauernhochzeitsmahl‹ in: Götz Pochat (Hg.), *Erzählte Zeit und Gedächtnis: narrative Strukturen und das Problem der Sinnstiftung im Denkmal*, Graz 2005, 72–81.
- MÜLLER, Jürgen, *Das Paradox als Bildform: Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999.
- NELTING, David/ROSEN, Valeska von (Hg.), *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, Heidelberg 2022.
- PFISTERER, Ulrich, Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung, in: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010, 274–277, 276.
- PFISTERER, Ulrich (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2003, 108–110.
- PINK, Sarah, *Situating Everyday Life: Practices and Places*, Los Angeles 2012.
- PLIETZSCH, Edouard, *Gerard ter Borch*, Wien 1944.
- POCHAT, Götz, *Bild – Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst des 16. Jahrhunderts* (Ars viva, 12), Wien 2015.
- POMPE, Anja (Hg.), *Bild und Latenz: Impulse für eine Didaktik der Bildlatenz*, Paderborn 2019.
- PRANGE, Regine, Sinnoffenheit und Sinnverneinung als metapicturale Prinzipien. Zur Historizität bildlicher Selbstreferenz am Beispiel der Rückenfigur, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Wien 2010, 125–167.
- QUENT, Marcus, *Gegenwartskunst. Konstruktionen der Zeit*, Zürich 2021.
- RANCIÈRE, Jacques, *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2008.
- RHEINBERGER, Hans-Jörg, *Experimentalsysteme und epistemische Dinge: eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt a.M. 2006.
- RHEINBERGER, Hans-Jörg, *Experiment, Differenz, Schrift: zur Geschichte epistemischer Dinge*, Marburg an der Lahn 1992, 47–65.
- ROODENBURG, Herman, *The Eloquence of the Body: Perspectives on Gesture in the Dutch Republic*, Zwolle 2004.
- ROSENBERG, Adolf, *Terborch und Jan Steen. Mit 95 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen* (Künstler-Monografien, 19), Bielefeld/Leipzig 1897.
- ROTHES, Walter, *Terborch und das holländische Gesellschaftsbild* (Die Kunst dem Volke, 41/42), München 1921.
- SCHAMA, Simon, *The Embarrassment of Riches: an Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1987.
- SCHNEIDER, Norbert, *Historienmalerei: vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 2010.
- SCHNEIDER, Norbert, *Geschichte der Genremalerei: die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004.
- SIEGFRIED, Susan L., Femininity and the Hybridity of Genre Painting, in: Philip Conisbee (Hg.), *Genre Painting in Eighteenth-Century France*, New Haven/London 2007, 15–38.
- SILVER, Larry, *Peasant Scenes and Landscapes: The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2012.
- SIMON, Ralf, Latenzzeit, in: Michael Gamper/Helmut Hühn/Steffen Richter (Hg.), *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*. Hannover 2020, 218–225, 218.

- SMITH, David R., Irony and Civility: Notes on the Convergence of Genre and Portraiture in Seventeenth-Century Dutch Painting, in: *The Art Bulletin* 69 (3/1987), 407–430.
- STECHOW, Wolfgang, The History of the Term Genre, in: *Bulletin of the Allan Memorial Art Museum* 33 (1975/76), 89–94.
- STIGLEGGER, Marcus (Hg.), *Handbuch Filmgenre*, Wiesbaden 2018.
- STOELLGER, Philipp/DAUBENBERGER, Jennifer (Hg.), *Un/Sichtbar: wie Bilder un/sichtbar machen*, Würzburg 2014.
- STÖHR, Jürgen, *Théodore Géricault, Frank Stella, Anselm Kiefer* (Das Sehbare und das Unsehbare, 1), Heidelberg 2018, 210–358.
- STONE-FERRIER, Linda, An Assessment of Recent Scholarship on Seventeenth-Century Dutch Genre Imagery, in: Wayne Franits (Hg.), *The Ashgate Research Companion to Dutch Art of the Seventeenth Century*, London/New York 2016, 73–103.
- TACKE, Alexandra, Aus dem Rahmen (ge-)fallen. Tableaux vivants in Goethes Wahlverwandtschaften und bei Vanessa Beecroft, in: Alexandra Tacke et al. (Hg.), *Äpfel und Birnen. Illegitimes Vergleichen in den Kulturwissenschaften*, Bielefeld 2016, 73–94.
- TEN-DOESSCHATE CHU, Petra, From Bruegel to Bonvin. Three Hundred Years of European Genre Painting, in: Gabriel P. Weisberg (Hg.), *Redefining Genre: French and American Painting 1850–1900*, Seattle/Washington 1995, 13–31.
- THANNER, Veronika/VOGL, Joseph/WALZER, Dorothea (Hg.), *Die Wirklichkeit des Realismus*, Paderborn 2018.
- TODOROV, Cvetan, *Eloge du quotidien : essai sur la peinture hollandaise du XVIIe siècle*, Paris 1993.
- VISCHER, Friedrich Theodor, *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen*, hg. von Robert Vischer, Bd. 4, Kunstlehre, Bildnerkunst/Malerei, Stuttgart 1922/23, 375–379.
- VON BREVERN, Jan, Ästhetikkolumne. Kunst ohne Gattung, in: *Merkur* 74 (10/2020), 47–57.
- VON FLEMMING, Victoria, Stilleben intermedial. Eine Deutungsstrategie des Barocken von Sam Taylor Wood, in: dies./Alma-Elisa Kittner (Hg.), *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen* (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 50), Wiesbaden 2014, 289–313.
- VON ROSEN, Valeska, ›Der Betrüger ist im Bild‹ oder ›der Betrachter als Spießgeselle‹ in den *Kartenspielern* von Georges de La Tour, in: Julia Lichtenthal/Sabine Narr-Leute/Hannah Steurer (Hg.), *Le Pont des Arts. Festschrift für Patricia Oster zum 60. Geburtstag*, Paderborn 2016, 225–236.
- VON ROSEN, Valeska, *Verhandlungen in Utrecht. Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden* (Figura. Ästhetik, Geschichte, Literatur, 3), Göttingen 2015.
- VON ROSEN, Valeska (Hg.), *Erosionen der Rhetorik? Strategien der Ambiguität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Wiesbaden 2012.
- VON ROSEN, Valeska, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 2009.
- VON ROSEN, Valeska, Interpikturalität/Intertextualität, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon der Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe*, Stuttgart 2003, 161–164.
- VOTTERO, Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes 2012.

- WASHBURN, Gordon Bailey, *Pictures of Everyday Life. Genre Painting in Europe, 1500–1900*, Pittsburgh 1954.
- WESTERMANN, Mariët, Jan Steens historische Parade, in: Ariane von Suchtelen (Hg.), *Jan Steen en de historieschilderkunst*, Den Haag 2018, 55–72.
- WHEELOCK, Arthur K., *Gerard ter Borch*, New York u. a. 2004.
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915, 216.
- ZIMMERMANN, Michael F., Cézanne und die Zeit des Stilllebens. Die Entfaltung des Oeuvres als Allegorie der Gattungsgeschichte, in: Ulla Haselstein in Zusammenarbeit mit Friedrich Teja Bach, Bettine Menke u. Daniel Selden (Hg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin 2016, 303–332, 748–756.
- ZIMMERMANN, Michael F. (Hg.), *Vision in Motion: Streams of Sensation and Configurations of Time*, Zürich/Berlin 2016.
- ZUMBUSCH, Cornelia, Vor- und Nachgeschichte: Bild und Zeit bei Walter Benjamin, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81 (2/2018), 198–212.
- ZYMNER, Rüdiger (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Public Domain/Wikimedia Commons, abrufbar unter: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/ca/Gerard_ter_Borch_%28II%29_-_Paternal_Admonition_-_WGA22113.jpg [letzter Zugriff: 19.12.2022].
- Abb. 2: Public Domain/Wikimedia Commons, abrufbar unter: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_ter_Borch_the_Younger,_The_Suitor%27s_Visit,_c._1658,_NGA_65.jpg [letzter Zugriff: 19.12.2022].
- Abb. 3: Public Domain/Wikimedia Commons, abrufbar unter: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/dd/Valentin_de_Boulogne_-_The_Fortune_Teller_-_WGA24239.jpg [letzter Zugriff: 19.12.2022].

Trinken, Vergnügen, Elternzeit

Genrehafte Darstellungen in medizinischen Handschriften und Drucken des 15. und 16. Jahrhunderts

Pia Rudolph

Abstract *Die hier beschriebenen Handschriften und Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts beinhalten genrehafte Szenen ohne direkten Vorbildcharakter für die Genremalerei. Es handelt sich um profane, medizinische Darstellungen, die den Alltag und die Gesundheit der Rezipienten betreffen. Die Kenntnis der Texte, für die diese Bilder geschaffen wurden, ermöglicht eine breitere Lesart für Genrebilder, die in der Regel auf Illustrationen im sakralen Umfeld zurückgeführt werden.*

I. Packungsbeilage

Im Folgenden werden Abbildungen aus Handschriften und Drucken des 15. Jahrhunderts vorgestellt, die keine Genrebilder im eigentlichen Sinn sind. Sie treten nicht als vermeintliche Darstellungen des Alltags auf, sondern sind Illustrationen zu medizinischen Texten.¹ Sie sind auch nicht als unmittelbare bzw. direkte Quellen für Genrebilder zu verstehen. Vielmehr soll auf genrehafte Darstellungen aufmerksam gemacht werden, die heute wenig bekannt sind, jedoch durch Drucke im 15. und 16. Jahrhundert einen größeren Verbreitungsgrad besaßen und deshalb möglicherweise im Bildgedächtnis von Genrekünstlern präsent waren. Die Bücher, für die diese Abbildungen produziert wurden, beinhalten keine sakralen Texte; es handelt sich um ›Sachliteratur‹.² Die medizi-

1 Ausführlich zu den behandelten medizinischen Handschriften und Drucken sowie ihren Zusammenhängen vgl.: Pia Rudolph, 87. Medizin, in: Kristina Freienhagen-Baumgardt et al. (Hg.), *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters*, Bd. 9, München 2021, 161–315.

2 Zum Sachbuch-Begriff und seinen diversen Synonymen (Fachprosa, Ratgeberliteratur etc.) vgl.: Kurt Heydeck, Fachliteratur, Fachprosa, in: Peter Jörg Becker/Eef Overgaauw (Hg.), *Aderlass und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln*, Mainz 2003, 340f. Eingeführt hatte den Begriff Gerhard Eis, der auch Beiträge zur medizinischen Fachliteratur liefert: Gerhard Eis, *Medizinische Fachprosa des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Amsterdam 1982. Siehe auch die Beiträge von Ortrun Riha, z. B.: Ortrun Riha (Hg.), *Heilkunde im Mittelalter*, München 2005. Grundlegend zur Sachbuchillustration und zu medizinischen Illustrationen: Lieselotte Saurma-Jeltsch, Vom Sachbuch zum Sammelobjekt. Die Illustrationen im Buch der Na-

nischen Texte sollen nicht als Interpretationshilfen für Genrebilder herangezogen werden. Allerdings zeigt dieser nicht-sakrale Kontext auf, dass die frühe Genremalerei nicht zwingend und nicht ausschließlich aus einem religiös-moralisierenden Zusammenhang hervorgegangen ist.³

Gerade in den von Jürgen Müller herausgegebenen Sammelbänden zur Genese der Gattung wird eine übergreifende, religiös motivierte Didaktik für die Genremalerei postuliert sowie ein christlicher Entstehungskontext,⁴ der der Ambiguität der Gattung wenig Rechnung trägt.⁵ Auch das Bemühen moralischer Texte, wie Sebastian Brants *Narrenschiff*, zur Entschlüsselung von frühen Genredarstellungen kann,⁶ wie in diesem Band gezeigt wird, nur ein Teilaspekt der Theoretisierung der höchst vielschichtigen Genremalerei sein.⁷ Vielmehr sind bei der Entstehung einer Gattung diverse Gesichtspunkte zu berücksichtigen, wie Valeska von Rosen betont, wobei weiterhin gattungstheoretische Überlegungen zur Genremalerei fehlen würden.⁸ Dass nicht einmal genrehaften Szenen

tur Konrads von Megenberg, in: Claudia Märkl/Gisela Drossbach/Martin Kintzinger (Hg.), *Konrad von Megenberg (1309–1374) und sein Werk. Das Wissen der Zeit*, München 2006, 421–484, 539–553. Peter Murray Jones, *Heilkunst des Mittelalters in illustrierten Handschriften*, Stuttgart 1999. Loren Mackinney, *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts. Part I: Early Medicine in Illuminated Manuscripts. Part II: Medical Miniatures in Extant Manuscripts*, London 1965. Zu genrehaften Motiven in Sachbüchern: Ulrike Heinrichs, Genremotive im mittelalterlichen Hausbuch. Aneignung der Ikonographie von Kunst und Philosophie im burgundisch-deutschen Kunsttransfer, in: Jürgen Müller/Birgit Ulrike Münch (Hg.), *Peiraios' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, 199–246. Otto Pächt, Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), 13–47.

- 3 Vgl. zur frühen Genremalerei u.a.: Arthur J. DiFuria (Hg.), *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe*, London/New York 2016. Jürgen Müller, Der Bauer als Silen. Überlegungen zur »Spinnstube« Barthel Behams und zur Entstehung der Genremalerei, in: Jürgen Müller/Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Beham-Brüder*, Emsdetten 2011, 77–87. Margaret A. Sullivan, Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre, in: *The Art Bulletin* 93 (2/2011), 127–149. Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006, 1–15. Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004, hier 9f. Norbert Schneider, Genremalerei und Alltagsmoral. Eine Skizze zur Funktionsbestimmung der Genremalerei innerhalb der Kultur der Frühen Neuzeit, in: Christiane Keim/Ulla Merle (Hg.), *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte*, Herbolzheim 2001, 7–13. Hans-Joachim Raupp, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst*, Niederzier 1986.
- 4 Vgl. Jürgen Müller, Die Zeit als Bild. Eine Skizze zur frühen Genremalerei, in: ders./Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 2–21, hier 12–14.
- 5 Vgl. Jürgen Müller/Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020. Jürgen Müller/Birgit Ulrike Münch (Hg.), *Peiraios' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.
- 6 Vgl. Müller, Die Zeit als Bild, 15.
- 7 Vgl. Arthur J. DiFuria, Genre. Audience, Origins, and Definitions, in: ders. (Hg.), *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe*, London/New York 2016, 1–25.
- 8 Valeska von Rosen, Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600, in: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hg.), »Novità«. *Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 471–488, hier 476–482.

in der Buchmalerei einen sakralen Kontext aufweisen müssen und sich einer moralisierenden Auslegung entziehen, soll anhand einiger Beispiele aufgezeigt werden.

Da die hier vorgestellten Werke dazu verwendet wurden, die Gesundheit zu bewahren und den Menschen mit der notwendigen Kenntnis zur Erhaltung des körperlichen Gleichgewichts zu versorgen, sind die Texte und die dazugehörigen Bilder per se an Situationen geknüpft, die den Menschen und seine Umwelt betreffen, was sie im Rückblick genrehaft wirken lässt. Sie sind aber nicht weniger konstruiert als die spätere Genremalerei.

Den medizinischen Ausführungen liegt die Annahme zugrunde, dass der Mensch von äußeren Einflüssen determiniert ist, etwa von der Sternenkonstellation, unter der er geboren ist,⁹ oder seinem in ihm vorherrschenden »Körpersaft« (Humoralpathologie), der ihm ein bestimmtes Temperament verleiht (Sanguiniker, Melancholiker, Phlegmatiker, Choleriker).¹⁰ Diese Grundsituation kann er durch die Urinschau, Prognostik und astronomische Berechnungen bestimmen sowie durch Aderlass und seine Lebensführung beeinflussen, also durch Ernährung, Baden, sportliche oder vergnügliche Aktivitäten.

II. Arzt oder Quacksalber – Iatromathematisches Hausbuch (Schürstab-Fassung)

In der um 1470 entstandenen Sammelhandschrift Cod. 3085 der Österreichischen Nationalbibliothek Wien findet sich unter anderem ein sog. *Iatromathematisches Hausbuch* (Schürstab-Fassung), das diverse genrehafte Darstellungen beinhaltet.¹¹ Der Text ist in insgesamt 19 Handschriften bzw. Fragmenten aus dem 15. Jahrhundert überliefert, von denen 18 mit Illustrationen ausgestattet sind und ein ähnliches Bildprogramm aufweisen. Dieses Bild-Text-Kompodium wurde auch für den Druck übernommen,

9 Vgl. hierzu ausführlich z.B.: Wolf-Dieter Müller-Jahncke, *Astrologisch-magische Theorie und Praxis in der Heilkunde der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 1985.

10 Vgl. Gerlinde Lütke Notarp, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster u.a. 1998.

11 Vgl. Friedrich Lenhardt, Die Illustrationen des »Kodex Schürstab«, in: Gundolf Keil (Hg.), *Vom Einfluss der Gestirne auf die Gesundheit und den Charakter des Menschen. Bd. 2: Kommentar zur Faksimile-Ausgabe des Manuskriptes C 54 der Zentralbibliothek Zürich (Nürnberger Kodex Schürstab)*, Luzern 1983, 157–189. Bernhard Schnell, »Iatromathematisches Hausbuch (Schürstab-Fassung)«, früher »Deutscher Kalender«. Ein kritischer Forschungsbericht, in: Dorothea Klein/Bernhard Schnell (Hg.), *Arzneibücher – Kräuterbücher – Wörterbücher. Kleine Schriften zur Text- und Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Gebrauchsliteratur*, Würzburg 2019, 223–254. Zur Wiener Handschrift Cod. 3085: Böhm, Astrid, *Das Iatromathematische Hausbuch des Codex ÖNB, 3085 (fol. 1r-39v). Stoffgeschichtliche Einordnung, dynamisch-mehrstufige Edition und Glossar*, Masterarbeit, Graz 2014 [<http://unipub.uni-graz.at/urn:nbn:at:at-ubg:1-65178>; letzter Zugriff 3.9.2021]. Hilde-Marie Gross, Illustrationen in medizinischen Sammelhandschriften. Eine Auswahl anhand von Kodizes der Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte des »Arzneibuchs« Ortolfs von Baiern, in: Gundolf Keil (Hg.), »ein deutsch puech machen«. *Untersuchungen zur landessprachlichen Vermittlung medizinischen Wissens*, Wiesbaden 1993, 172–348, hier 288–295.

weshalb man von einem breiten Bekanntheits- und Verbreitungsgrad ausgehen kann. Als Auftraggeber der einzelnen Handschriften sind Laien aus dem Adel und städtischen Bürgertum anzunehmen, die an einer Zusammenstellung medizinischer und astrologischer Ratgeber interessiert waren, sodass Texte (Mondlaufbahn, Temperamentenlehre, Prognostik, Diätetik, Aderlass, Tierkreiszeichen etc.) unterschiedlicher Autoren in einem Buch gebündelt wurden.¹² Die qualitätvollen Illustrationen und höfischen Akteure im Wiener Codex 3085 lassen auf einen Auftraggeber im höfischen Umfeld schließen, der allerdings unbekannt ist. Da der medizinischen Behandlung astronomische Berechnungen vorausgehen und jeder Monat neue Regeln zur Lebensführung mit sich bringt, beginnt das *Iatromathematische Hausbuch* mit einem Kalenderteil, der illustriert ist.¹³

Im Februar (Abb. 1) gilt es, so der Text (Cod. 3085, fol. 1 r), sich warm zu halten, kein Fleisch zu essen und alles zu meiden, was die Wärme aus dem Körper vertreiben könnte. Darunter werden vier Männer dargestellt, die sich im Freien um ein Feuer versammelt haben. Während sich eine Figur am rechten Bildrand die fast spürbar kalten Hände reibt und sich dem Feuer nähert, facht eine weitere, mit von der Hitze gerötetem Gesicht die Glut an. Links sitzt eine Figur mit angezogenem Bein auf einer kleinen Stufe und blickt nach oben aus dem Bild hinaus. Am prominentesten ist die vorderste Figur, die mit dem Rücken zum Feuer steht und ihr Gesäß zum Wärmen entblößt. Zwar bestechen die Illustrationen durch detailgenaue Schilderungen, wie hier der Wirkung von Kälte und Wärme auf den Körper oder an anderer Stelle von landwirtschaftlichen Geräten (Pflug auf fol. 2 r, Weinpresse auf fol. 8 r), die beim Betrachter den Eindruck von »realistischen« Situationen vermitteln. Allerdings sind die abgebildeten feinen Jünglinge mit ihren zarten Locken und engen Beinkleidern weit von einem Dasein als harte Arbeiter entfernt, sodass ein satirischer Bruch entsteht, der der Genremalerei nicht fremd ist.¹⁴ Beispielsweise ist in Annibale Carraccis genrehaftem *Bohnenesser* (Abb. 2) eben keine bäuerliche Alltagssituation geschildert. Der Witz der Darstellung liege darin, so Sy-

12 Vgl. Schnell, »Iatromathematisches Hausbuch«, 223, 253f. Rudolph, *Medizin*, 166–169.

13 Abbildungen der Monatsarbeiten sind als Quelle für die frühe Genre- und Landschaftsmalerei vielfach besprochen, insbesondere werden hierzu Szenen aus Stundenbüchern herangezogen. Vor allem sei an Bruegels *Monatsarbeiten* erinnert, die an der Schwelle zum Genrebild bzw. zur Landschaftsmalerei stehen. Vgl. hierzu beispielsweise: Bertram Kaschek, *Weltzeit und Endzeit. Die »Monatsbilder« Pieter Bruegels d. Ä.*, München 2012. Reindert Leonard Falkenburg, Pieter Bruegel's Series of the Seasons. On the Perception of Divine Order, in: *Artium historia* (2001), 253–276. Otto Pächt hingegen lenkt die Aufmerksamkeit für Vorstufen der Landschaftsmalerei auf Illustrationen aus Sachbüchern und verweist dabei auch kurz auf deren genrehaften Charakter (Pächt, *Early Italian Nature Studies*, 37).

14 Andere illustrierte *Iatromathematische Hausbücher* weisen keine derart starke Diskrepanz zwischen der Figur und der durch sie ausgeführten Arbeit auf. Die Ambiguität der Illustrationen spiegelt sich in dem uneindeutigen Urteil der Forschung zu den Darstellungen wider. Gerhard Jaritz beschreibt die ambivalente Verbildlichung von Arbeit im Spätmittelalter auch für diese Handschrift und sieht in den Figuren eine Verkörperung der Unordnung sowie eine Warnung, sich nicht der Lächerlichkeit preiszugeben. Wieviel moralischer Ernst tatsächlich in den recht unbeschwert wirkenden, beschwingt aufgetragenen Bildern steckt, wäre weiter zu prüfen. Die Bildunterschriften haben jedenfalls keinen mahnenden Charakter, wie Jaritz meint, sondern sind schlichte, gereimte Gesundheitshinweise. Vgl. Gerhard Jaritz, Der Kontext der Repräsentation oder: Die »ambivalente« Verbildlichung von Arbeit im Spätmittelalter, in: Verena Postel (Hg.), *Arbeit im Mittelalter. Vorstellung und Wirklichkeit*, Berlin 2006, 245–263, hier 259f. Der Band von Verena Postel beinhaltet

bille Ebert-Schifferer, dass die kostbaren Gegenstände, wie das feine Tischtuch und das Glas, den vermeintlichen Bauern als verkleideten Städter entlarven. Den bohnenessenden ›Bauern‹ identifiziert Ebert-Schifferer als Carracci selbst, der auf die Tradition der *pittura ridicole* zurückgreife.¹⁵

Eine weitere im Kontext medizinischer Texte äußerst verbreitete Darstellung ist die Harnschau (Uroskopie), die im Wiener Codex 3085 in einer Apotheke¹⁶ durchgeführt wird (fol. 37 r, Abb. 3). In einem hellen Raum mit einem Regal, in dem Behälter und beschriftete Schubladen Arzneien beinhalten, vollzieht ein Doktor, der mit roter *cappa*¹⁷ gekennzeichnet ist, die signifikante Geste der Urinschau: Er hält das Glas mit dem Harn gegen das Licht, um dessen Farbe und Konsistenz zu prüfen. Die Verteilung der Körpersäfte im Patienten, der ihm gegenüber auf einem Stuhl sitzt, sowie mögliche Krankheiten können so vom Arzt bestimmt und daraufhin die Ernährung des Patienten angepasst oder Arznei verabreicht werden. Auf einem Tisch im Vordergrund steht bereits ein Mörser bereit. Um den Urin vor Umwelteinflüssen zu schützen, die die Diagnose verfälschen könnten, musste der Harn nach damaliger Vorstellung möglichst frisch betrachtet werden.¹⁸ In der Regel wird daher im Bild ein Korb gezeigt, mit dem das Harnglas zum Arzt getragen wurde.¹⁹ Es wäre denkbar, dass der Patient die Probe erst in der Apotheke abgegeben hat, da kein solcher Transportbehälter zu sehen ist. Der Stuhl, auf dem der Patient Platz genommen hat, lässt allerdings auch an eine weitere Lesart denken: Die Handschrift Cgm 349 der Bayerischen Staatsbibliothek München, die ebenfalls das *Iatromathematische Hausbuch* (*Typ Schürstab*) überliefert, zeigt einen ähnlichen Stuhl, auf dem gerade gut sichtbar eine Stuhlprobe abgegeben wird (fol. 95 r, Abb. 4).

weitere interessante Beiträge zu hier behandelten Themen (Monatsarbeit, Musik als Arbeit und der Arztberuf), auf die nicht weiter eingegangen werden kann.

- 15 Vgl. Sybille Ebert-Schifferer, Annibale Carraccis Bohnenesser: Revolution als Nebenprodukt, in: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hg.), »Novità«. *Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 111–131. Siehe auch: Francesco Porzio, *Pittura ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Mailand 2008. Sheila McTighe, Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580. Campi, Passarotti, Carracci, in: *The Art Bulletin* 86 (2/2004), 301–323. Hans-Joachim Raupp, *Pittura ridicole – kleine Sachen. Zur Genremalerei in den romanischen Ländern*, in: Bundeskunsthalle (Hg.), *Zwei Gesichter der Eremitage. Bd. 2: Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg*, Bonn 1997, 58–68.
- 16 Zur Apotheke in der Buchmalerei vgl.: Wolfgang-Hagen Hein/Dirk Arnold Wittop Koning, *Die Apotheke in der Buchmalerei*, Frankfurt a.M. 1981.
- 17 Zur *cappa* als Zeichen der Doktorwürde vgl.: Andrea von Hülsen-Esch, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006, 99–107.
- 18 Vgl. Pia Rudolph, *Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2020, 176–181.
- 19 Vgl. Michael Stolberg, *Die Harnschau. Eine Kultur- und Alltagsgeschichte*, Köln/Weimar/Wien 2009, 58–62.



Abb. 1: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Iatromathematisches Hausbuch (Schürstab Fassung), Cod. 3085, fol. 1 r.



Abb. 2: Annibale Carracci, *Der Bohnenesser*, um 1580–85, Öl auf Leinwand, 57 x 68 cm. Rom, Galleria Colonna.



Abb. 3: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, *Iatromathematisches Hausbuch* (Schürstab Fassung), Cod. 3085, fol. 37 r.



Abb. 4: Bayerische Staatsbibliothek, München, *Iatromathematisches Hausbuch* (Schürstab Fassung), Cgm 349, fol. 95 r.

Sowohl in der Münchner als auch in der Wiener Handschrift illustrieren die Darstellungen den Textabschnitt, der vom Stuhlgang und Klistieren (Einlauf) handelt. Auch wenn im Wiener Cod. 3085 das Abgeben einer Stuhlprobe nicht sichtbar ist, kann durch die unmittelbare Nähe der Abbildung zum Text, der sich mit dem Darm auseinandersetzt, beim Leser der Eindruck entstehen, dass der Patient im Bild soeben eine Stuhlprobe abgibt, zumal er auf einem dafür vorgesehenen Stuhl platziert wurde. Die scherzhaften Elemente in Cod. 3085, wie das auffällige Entblößen des Hinterteils zum Wärmen am Feuer und das Auseinanderfallen von adelig aussehenden Figuren und ihren bäuerlichen Arbeiten, legt diesen Witz zumindest nahe.

In der Genremalerei ist der Arztbesuch durchaus ein beliebtes Thema, allerdings wird der Arzt häufig als Scharlatan und Quacksalber zu erkennen gegeben (z.B. Gerrit Dou, *Arzt*, 1653. Wien, Kunsthistorisches Museum).²⁰ Vermutlich steht dies unter anderem mit der Praxis der Uroskopie in Verbindung, die im 17. Jahrhundert keinen hohen Stellenwert mehr besaß.²¹ Demgegenüber bezeichnet das Uringlas im 15. Jahrhundert als signifikantes Attribut den an der Universität ausgebildeten Arzt.²²

Ein Vergleich der Uroskopie-Darstellung in Cod. 3085 mit der *Konsultation* von Gerard ter Borch d. J. von 1635 (Abb. 5) macht deutlich, dass der Maler nicht einfach eine Harnschau verbildlicht, sondern diese Praxis auch kommentiert. In einem dunklen Raum hält ein betagter Arzt das Glas gegen das nur schwach einfallende Licht, das die Umgebung ein wenig erhellt. Die matten Augen scheinen kaum etwas zu erkennen, so wie der Betrachter manche Dinge im Bild nur schemenhaft erahnen kann und dafür seine Augen anstrengen muss. Statt in eine aufgeräumte, lichtdurchflutete Apotheke kommen die Patienten in einen unordentlichen Raum, in dem unter anderem ein Totenschädel und eine abgelaufene Sanduhr nichts Gutes vermuten lassen. Allerdings bezieht sich das Vanitas-Stilleben wohl weniger auf eine mögliche schlechte Diagnose denn vielmehr auf die Harnschau an sich, deren Praxis veraltet ist. Durch die Uroskopie ist nichts zu erkennen; es scheint geraten, sich moderneren Methoden zuzuwenden. Somit werden durch die Kenntnis spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Medizintraktate, die sich u.a. mit Nahrungsaufnahme, Harnschau, Monatsarbeiten etc. auseinandersetzen, Genredarstellungen oder darin befindliche Bildelemente für den heutigen Betrachter verständlicher.

20 Eine Zusammenschau an Genrebildern zum Thema »Arztbesuch« liefern: Stolberg, *Die Harnschau*, 137–212. Einar Petterson, *Amans amanti medicus. Das Genremotiv »Der ärztliche Besuch« in seinem kulturhistorischen Kontext*, Berlin 2000. Friedrich von Zglinicki, *Die Uroskopie in der bildenden Kunst. Eine kunst- und medizinhistorische Untersuchung über die Harnschau*, Darmstadt 1982.

21 Vgl. Michael Stolberg, *The Decline of Uroscopy in Early Modern Learned Medicine (1500–1650)*, in: *Early Science and Medicine* 12 (2007), 313–336.

22 Vgl. Ortrun Riha, *Medizin für Nichtmediziner. Die Popularisierung heilkundlichen Wissens im Mittelalter*, in: *Medizin, Gesellschaft, Geschichte. Jahrbuch des Instituts für Geschichte der Medizin der Robert Bosch Stiftung* 13 (1994), 9–34, hier 17f.



Abb. 5: Gerard ter Borch d. J., *Die Konsultation*, 1635, Öl auf Eichenholz, 34 x 46 cm. Berlin, Gemäldegalerie.

III. Nebenwirkungen – Heinrich Laufenberg, *Regimen*

Der Johanniter Heinrich Laufenberg verfasste Anfang des 15. Jahrhunderts das *Regimen*.²³ Wie das *Iatromathematische Hausbuch* (Schürstab-Fassung) ist es in der Regel mit Illustrationen überliefert und wurde ebenfalls gedruckt. Auch hier müssen die Rezipienten und Auftraggeber aus einem adeligen oder städtischen Umfeld stammen. Beide Texte sind ähnlich aufgebaut: Einem Kalenderteil folgen Abschnitte zu den Tierkreiszeichen und Planeten, da der Makrokosmos den Menschen bestimmt, sowie den Temperamenten und einer umfangreichen Diätetik. Das *Regimen* widmet ein Kapitel der Schwangerschaft und Pflege von Kleinkindern,²⁴ ein weiteres der Pest. In der Zentralbibliothek Zürich ist unter der Signatur Ms. C 102b ein Fragment des *Regimen* von ca. 1480 erhalten, das noch 24 Illustrationen beinhaltet.²⁵ Aufgrund der dichten und energischen

23 Vgl. Heinz Menge, *Das »Regimen« Heinrich Laufensbergs*, Göppingen 1976.

24 Näheres zur Frauenmedizin siehe: Britta-Juliane Kruse, *Verborgene Heilkünste. Geschichte der Frauenmedizin im Spätmittelalter*, Berlin/New York 1996.

25 Zur Handschrift siehe: Bernhard Schnell/Marlis Stähli, *Heinrich Laufenberg, Regimen der Gesundheit. Iatromathematisches Hausbuch. Michael Puff, Von den ausgebrannten Wässern. Farbmikrofoto-Edition der Handschrift Zürich, Zentralbibliothek, Ms. C 102b*, München 1998. Gross, *Illustrationen in medizinischen Sammelhandschriften*, 305–309.

Schraffur erinnern die Darstellungen an Kupferstiche, ohne dass eine konkrete Vorlage benannt werden kann.



Abb. 6: Zentralbibliothek, Zürich, Regimen, Ms. C 102b, fol. 77 v.

Der Abschnitt zum Essen und Trinken ist mit einer genrehaften Szene bebildert, die die Folgen der Trunkenheit schildert (fol. 77 v, Abb. 6). Während das maßvolle Essen und Trinken (auch von Alkohol) im Text angeraten wird, wird vor der Trunkenheit gewarnt, da übermäßiges Trinken und Essen dem Körper schade und Schmerzen bereite.²⁶ In einem kleinen Innenraum steht ein gedeckter Tisch, auf dem ein Weinbecher umgekippt ist. Der Inhalt sickert auf das Bein eines Mannes, der nur noch auf den Ellbogen gestützt auf dem Boden liegt, ein Schwall Wein kommt aus seinem Mund. Da ihm die Mütze vom Kopf fliegt, liegt es nahe, dass er soeben getorkelt und gestürzt ist. Seine schielenden Augen sind nur halb geöffnet. Neben ihm sitzt ein Mann, der sich mit geschlossenen Augen und schmerzverzerrtem Gesicht an den Kopf greift; er hat zu viel getrunken und wahrscheinlich auch gegessen. Der Autor schildert die körperlichen Folgen nicht ausführlich und bewertet die Trunkenheit nicht im Speziellen, während der Illustrator mit großer Detailfreude, aber ohne moralische Wertung das Leid der Figuren inszeniert, das

26 Zur Trunkenheit im Genrebild vgl.: Anne-Sophie Pellé, Heilsame Trunkenheit. Überlegungen zur Fettleibigkeit am Beispiel von Adriaen Brouwers Gemälde *De meesterdronk* im Rijksmuseum von Amsterdam, in: Jürgen Müller/Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 154–165.

wohl der Belustigung des Betrachters bzw. der Betrachterin²⁷ diene.²⁸ Überhaupt gilt bei Laufenberg das Vergnügen als wichtiger Baustein der guten Gesundheit,²⁹ das sicherlich durch das Betrachten der Darstellungen entsteht, auch wenn es im Text nicht explizit gemacht wird. Die Ambiguität der Illustrationen war, so soll hier argumentiert werden, Teil des Vergnügens an den Bildern, die zusammen mit dem Text konzipiert wurden.³⁰ In Text und gleichermaßen im Bild wird damit ernst genommen, dass das Vergnügen zur menschlichen Gesundheit beitragen kann.

Illustriert werden konnte der vergnügliche Zeitvertreib durch das Brettspiel, wie es im gedruckten *Regimen* von 1491 der Fall ist (fol. n1 r, Abb. 7; hierzu die Unterüberschrift im Text auf fol. m8 r: *Durch kurzweil vnd ergezlicheit/spil ich mit dieser schönen meit*).³¹ Die erotische Konnotation der Partie von Mann und Frau war dem zeitgenössischen Betrachter ebenso geläufig wie die positive Wirkung der – wie immer – maßvollen Minne.³²

27 Aufgrund des Bildprogramms kann von einer Auftraggeberin ausgegangen werden: Vgl. Rudolph, *Medizin*, 282.

28 Svetlana Alpers' Ausführungen zu Bruegels Bauernfesten können auch hier geltend gemacht werden: »To see such works as comic is, I suggest, to focus on their essential nature and to return where we started. This recognition of a comic mode offers a perhaps more satisfactory explanation for the rise of a secular, realistic, low-life art – an art born of comic impulses rather than of the purely didactic and moralistic ones of our current interpretations.« Svetlana Alpers, *Bruegel's Festive Peasants*, in: *Simiolus* 6 (1972/73), 163–176, hier 176.

29 Zum Beispiel Sorge das Singen und Saitenspielen für ein gutes Gemüt, heißt es im *Regimen*. Die Sanguiniker, die als besonders fröhlich gelten, werden im *Regimen* meist durch einen Saitenspieler illustriert. Im *latromathematischen Hausbuch* werden die Phlegmatiker als Musiker verbildlicht.

30 Zur engen Verflechtung von Bild und Text vgl.: Lenhardt, *Die Illustrationen des »Kodex Schürstab«*, 157.

31 Augsburg: Erhard Ratdolt, 1491; GW M17217. Das gedruckte *Regimen* ist unter dem Titel *Versehung des Leibs* erschienen, was eine Zuordnung der Texte erschwert. Das gleiche Problem besteht beim *latromathematischen Hausbuch (Schürstab Fassung)*, das im Druck als *Deutscher Kalender* bekannt ist, erstmals: Augsburg: Johann Blaubirer, 1481; GW M16008. Zum gedruckten *latromathematischen Hausbuch*: Francis B. Brévar, *Johann Blaubirers Kalender von 1481 und 1483: Traditionsgebundenheit und experimentelle Innovation*, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 63 (1988), 74–83. Ein Faksimile mit Kommentar liefert: Peter Amelung (Hg.), *Das ist der teutsch Kalender mit den figurē. Gedruckt zu Ulm im Jahre 1498 von Johannes Schöffler*, Dietikon/Zürich 1978.

32 Vgl. Katharina A. Glanz, *De arte honeste amandi. Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe*, Frankfurt a.M. 2005, 367–400. Weiter zur Liebesthematik im Bild im Spätmittelalter: Stefan Matter, *Reden von der Minne. Untersuchungen zu Spielformen literarischer Bildung zwischen verbaler und visueller Vergegenwärtigung anhand von Minnereden und Minnebildern des deutschsprachigen Spätmittelalters*, Tübingen/Basel 2013. Allmuth Schuttwolf (Hg.), *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ostfildern-Ruit 1998.



Abb. 7: Augsburg: [Erhard Ratdolt], 1491, fol. n1 r.



Abb. 8: Augsburg: Johann Schönsperger, 1487, fol. iz v.

Außerdem kann ein Aufeinandertreffen der Geschlechter im Bild beim Baden in einem Zuber stattfinden, wobei der dazugehörige Text zur medizinischen Praxis des Badens keine erotischen Anspielungen beinhaltet. Offenbar evoziert das Bad an sich eine Sphäre, in der Mann und Frau einander näherkommen können.³³ Während sich die nackten Badenden im gedruckten *Regimen* noch sachte die Hände berühren, um sich ein Glas über ein Brett hinweg zu reichen (fol. k2 r), greift in manchen Überlieferungen des *Iatromathematischen Hausbuchs*, das auch vom Baden handelt, der Mann an die Brust der Frau (fol. iz v, Abb. 8).³⁴

Genrehafte Darstellungen, die nicht immer eindeutig lesbar sein müssen, wie das Schachspiel, das auf das Liebesspiel verweist, gehören zur vergnüglichen Lektüre der medizinischen Handschriften und Drucke. Ihre lustigen, erotischen oder derben Elemente, die Vergnügen hervorrufen, können als essenzieller Bestandteil der im Text behandelten, gesunden Lebensführung interpretiert werden, ohne dass moralische Lesarten eine Rolle spielen.

33 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Elisabeth Fritz im vorliegenden Band.

34 Dies vor allem in den gedruckten Versionen (siehe Fußnote 31), hier in: Augsburg: Johann Schönsperger, 1487; GW M16021 und in der an den Drucken orientierten Handschrift in Edinburgh, The Royal Observatory, Cr. 4.6., fol. 80 v.

IV. Elternzeit

Wohl nicht zufällig folgt in den meisten *Regimen*-Handschriften und im -Druck den Ausführungen zum erotischen Vergnügen der Abschnitt zur Schwangerschaft, Geburt (Ms. C 102b, fol. 111 v, Abb. 9) und Pflege des Kindes bis zur Einschulung. Frauen erfahren darin beispielsweise, wie das Kind von der Flasche entwöhnt werden kann (im Druck von 1491, fol. p4 r, Abb. 10) oder wie es laufen lernt. In der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts ist die Darstellung von Frauen mit Kindern in medizinischen Ratgebern weiterhin präsent, wobei die Illustrationen aus dem gedruckten *Regimen* von 1491 aufgegriffen und etwas modernisiert wiedergegeben werden (im Druck von 1532, fol. B4 v, Abb. 11).³⁵ Im zweiten Lebensjahr, so ist es im *regiment der Gesuntheit für die jungen kinder* von 1532 nachzulesen, solle man die Muttermilch langsam entziehen. Mit leichter, süßer Kost könne das Kind an feste Nahrung herangeführt werden, »grobe Kost« (fol. B4 v) führe hingegen zu Krämpfen. Für Mütter oder Ammen gibt es in Bezug auf das Essen und allgemein auf das Kleinkind viel zu beachten und diverse Ratschläge.



Abb. 9: Zentralbibliothek, Zürich, *Regimen*, Ms. C 102b, fol. 111 v.



Abb. 10: Augsburg: [Erhard Ratdolt], 1491, fol. p4 r.



Abb. 11: Mainz: Peter Jordan, 1532, fol. B4 v.

Bilder von Mann und Frau mit erotischen Anspielungen, die häusliche Sphäre der Frau und ihre Interaktion mit Kindern sind in der niederländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts weit verbreitet. Nach Eddy de Jonghs Ausführungen können diese Themen auch vermischt auftreten, wobei seine Interpretationen mittlerweile differenzierter betrachtet werden.³⁶ Für Mary Durantini steht im Anschluss an de Jongh der Fisch in *Hausfrau und Magd* von Pieter de Hooch (Abb. 12) für die Fleischeslust und das Kind für den Ausgang einer moralisch verwerflichen Begierde.³⁷

35 *Eyn regiment der Gesuntheit für die jungen kinder* von Bartholomäus Metlinger. Mainz: Peter Jordan, 1532; VD16 M 4944.

36 Vgl. Eddy de Jongh, *Erotica in vogelperspectief*, in: *Simiolus* 3 (1968/69), 22–74. Dagegen: Wayne Franits, *Wily Women? On Sexual Imagery in Dutch Art of the Seventeenth Century*, in: Theo Hermans/Reinier Salverda (Hg.), *From Revolt to Riches. Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, London 2017, 220–233, 280–282.

37 Vgl. Mary F. Durantini, *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting*, Ann Arbor 1983, 43.



Abb. 12: Pieter de Hooch, *Hausfrau und Magd*, Öl auf Leinwand, 91 x 83 cm.
Kopenhagen, Dänemarks Nationalgalerie.

Man könnte sich allerdings in Bezug auf medizinische Traktate vielmehr vorstellen, dass der Fisch bei de Hooch tatsächlich als wichtiger Teil der Nahrung und Nahrungsaufnahme der Familie im Zentrum des Bildes steht. Die Frau überwacht die Nahrung des Kindes, sie hält es warm und achtet auf seinen Schlaf, was durch das Feuer und die Wiege angedeutet wird. Daneben sorgt sie sich um das Essen für die Familie, sie beurteilt den Fisch, der ihr von der Magd präsentiert wird und der als »grobe Kost« sicher nicht für ihr Kleinkind gedacht ist. Im Hintergrund harrt eine weitere Frau, die den Fisch zum Kauf angeboten hat, mit einem Korb vor der Tür aus. Sie scheint dabei auf ein Zeichen zu warten, das den Handel beschließt oder ausschlägt.

Statt einen Teil des Gemäldes zur moralisch geprägten Interpretation heranzuziehen, ergeben so die verschiedenen Komponenten und Details ein stimmiges Bild der Frau als Hausherrin und Fürsorgende der Familie.³⁸ Dass die verheiratete Frau im niederländischen Genre eng mit dem Innenraum ihres Hauses verbunden ist, ihn nahezu

38 Vgl. Franits, *Wily Women?*, 220–233.

verkörpert,³⁹ zeigt der Vergleich mit den medizinischen Drucken, in denen Mutter und Kind offenbar problemlos unter freiem Himmel dargestellt werden können, auch wenn sie eine Tätigkeit verrichten, die man eigentlich im Haus verorten würde. Die Anbindung der Frau an die häusliche Sphäre ist hier noch nicht vollzogen und nicht so selbstverständlich, wie man vielleicht annehmen könnte.

V. Resümee

Die Rückschau auf Sachliteratur⁴⁰ des 15. und 16. Jahrhunderts ermöglicht eine breitere Einbettung der Genrebilder des 17. Jahrhunderts abseits von moralisch-sakralen Interpretationen. Durch die Kontextualisierung mit medizinischen Diskursen der Zeit, die ein umfassendes thematisches Spektrum abdecken (Trinken, Nahrungsaufnahme, Vergnügen, Uroskopie, Mutter und Kind etc.), können differenzierte Lesarten entstehen.

So lässt sich beispielsweise die Uroskopie-Darstellung von ter Borch als komplexer Kommentar verstehen, wobei der alte Arzt, dessen Sehkraft schwindet, mit der veralteten Praxis der Harnschau, die nichts mehr zu erkennen gibt, parallel gesetzt wird. In der Gegenüberstellung mit Illustrationen aus dem 15. Jahrhundert, die den Arzt bei der Harnschau zeigen, wird der Verfall dieser medizinischen Praxis und seine Darstellung bei ter Borch besonders deutlich.

Außerdem wurde das Vergnügen aufgezeigt, das die nicht immer eindeutig lesbaren Bilder beim Betrachter hervorrufen können. Adelige Jünglinge bei der Arbeit auf dem Feld und beim Entfachen eines Feuers zu beobachten oder zu wähen, dass ein Patient eine Stuhlprobe abgibt, kann als Teil des Vergnügens verstanden werden, das laut Text zur Erhaltung der Gesundheit dient. Obgleich die Darstellung der Nebenwirkung von Trunkenheit und Völlerei eine moralisierende Deutung nahelegt, sollte man weder für das 15. noch für das 17. Jahrhundert verwerfen, dass diesen Bildern ein unterhaltsames, genussvolles Betrachten innewohnt.⁴¹

Literatur

ALPERS, Svetlana, Bruegel's Festive Peasants, in: *Simiolus* 6 (1972/73), 163–176.

AMELUNG, Peter (Hg.), *Das ist der teutsch Kalender mit den figurē. Gedruckt zu Ulm im Jahre 1498 von Johannes Schöffler*, Dietikon/Zürich 1978.

39 Vgl. Heidi De Mare, Die Grenze des Hauses als ritueller Ort und ihr Bezug zur holländischen Hausfrau des 17. Jahrhunderts, in: *Kritische Berichte* 20 (4/1992), 64–79.

40 Die Liste der illustrierten Sachtexte, die hierzu herangezogen werden könnten, ließe sich noch beliebig erweitern, als Beispiele und Forschungslücken seien noch das *Buch der Natur*, das *Sacuinum sanitatis* (zu beiden Texten: Saurma-Jeltsch, Vom Sachbuch zum Sammelobjekt, 421–484) oder auch die disparate Gruppe der sog. Hausbücher genannt: Vgl. Heinrichs, Genremotive im mittelalterlichen Hausbuch, 199–246. Pia Rudolph, 49a. Hausbücher, in: Kristina Freienhagen-Baumgardt et al. (Hg.), *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters*, Bd. 6, München 2015, 442–478.

41 Vgl. Alpers, Bruegel's Festive Peasants, 176 und öfter.

- BÖHM, Astrid, *Das Iatromathematische Hausbuch des Codex ÖNB, 3085 (fol. 1r-39v). Stoffgeschichtliche Einordnung, dynamisch-mehrstufige Edition und Glossar*, Masterarbeit, Graz 2014 [<http://unipub.uni-graz.at/urn:nbn:at:at-ubg:1-65178>; letzter Zugriff 3.9.2021].
- BRÉVART, Francis B., Johann Blaubirers Kalender von 1481 und 1483: Traditionsgebundenheit und experimentelle Innovation, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 63 (1988), 74–83.
- DE JONGH, Eddy, Erotica in vogelperspectief, in: *Simiolus* 3 (1968/69), 22–74.
- DE MARE, Heidi, Die Grenze des Hauses als ritueller Ort und ihr Bezug zur holländischen Hausfrau des 17. Jahrhunderts, in: *Kritische Berichte* 20 (4/1992), 64–79.
- DIFURIA, Arthur J., *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe*, London/New York 2016.
- DIFURIA, Arthur J., Genre. Audience, Origins, and Definitions, in: Arthur J. DiFuria (Hg.), *Genre Imagery in Early Modern Northern Europe*, London/New York 2016, 1–25.
- DURANTINI, Mary F., *The Child in Seventeenth-Century Dutch Painting*, Ann Arbor 1983.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille, Annibale Carraccis Bohnenesser: Revolution als Nebenprodukt, in: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hg.), »Novità«. *Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 111–131.
- EIS, Gerhard, *Medizinische Fachprosa des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Amsterdam 1982.
- FALKENBURG, Reindert Leonard, Pieter Bruegel's Series of the Seasons. On the Perception of Divine Order, in: *Artium historia* (2001), 253–276.
- FRANITS, Wayne, Wily Women? On Sexual Imagery in Dutch Art of the Seventeenth Century, in: Theo Hermans/Reinier Salverda (Hg.), *From Revolt to Riches. Culture and History of the Low Countries, 1500–1700*, London 2017, 220–233, 280–282.
- GLANZ, Katharina A., *De arte honeste amandi. Studien zur Ikonographie der höfischen Liebe*, Frankfurt a.M. 2005, 367–400.
- GROSS, Hilde-Marie, Illustrationen in medizinischen Sammelhandschriften. Eine Auswahl anhand von Kodizes der Überlieferungs- und Wirkungsgeschichte des »Arzneibuchs« Ortolfs von Baiern, in: Gundolf Keil (Hg.), »ein deutsch puech machen«. *Untersuchungen zur landessprachlichen Vermittlung medizinischen Wissens*, Wiesbaden 1993, 172–348.
- HEIN, Wolfgang-Hagen/WITTOP KONING, Dirk Arnold, *Die Apotheke in der Buchmalerei*, Frankfurt a.M. 1981.
- HEINRICHS, Ulrike, Genremotive im mittelalterlichen Hausbuch. Aneignung der Ikonographie von Kunst und Philosophie im burgundisch-deutschen Kunsttransfer, in: Jürgen Müller/Birgit Ulrike Münch (Hg.), *Peiraios' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, 199–246.
- HEYDECK, Kurt, Fachliteratur, Fachprosa, in: Peter Jörg Becker/Eef Overgaauw (Hg.), *Aderlass und Seelentrost. Die Überlieferung deutscher Texte im Spiegel Berliner Handschriften und Inkunabeln*, Mainz 2003, 340f.
- JARITZ, Gerhard, Der Kontext der Repräsentation oder: Die »ambivalente« Verbildlichung von Arbeit im Spätmittelalter, in: Verena Postel (Hg.), *Arbeit im Mittelalter. Vorstellung und Wirklichkeit*, Berlin 2006, 245–263.
- JONES, Peter Murray, *Heilkunst des Mittelalters in illustrierten Handschriften*, Stuttgart 1999.
- KASCHEK, Bertram, *Weltzeit und Endzeit. Die »Monatsbilder« Pieter Bruegels d. Ä.*, München 2012.

- KRUSE, Britta-Juliane, *Verborgene Heilkünste. Geschichte der Frauenmedizin im Spätmittelalter*, Berlin/New York 1996.
- LENHARDT, Friedrich, Die Illustrationen des »Kodex Schürstab«, in: Gundolf Keil (Hg.), *Vom Einfluss der Gestirne auf die Gesundheit und den Charakter des Menschen. Bd. 2: Kommentar zur Faksimile-Ausgabe des Manuskriptes C 54 der Zentralbibliothek Zürich (Nürnberger Kodex Schürstab)*, Luzern 1983, 157–189.
- LÜTKE NOTARP, Gerlinde, *Von Heiterkeit, Zorn, Schwermut und Lethargie. Studien zur Ikonographie der vier Temperamente in der niederländischen Serien- und Genregraphik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Münster u.a. 1998.
- MACKINNEY, Loren, *Medical Illustrations in Medieval Manuscripts. Part I: Early Medicine in Illuminated Manuscripts. Part II: Medical Miniatures in Extant Manuscripts*, London 1965.
- MATTER, Stefan, *Reden von der Minne. Untersuchungen zu Spielformen literarischer Bildung zwischen verbaler und visueller Vergegenwärtigung anhand von Minnereden und Minnebildern des deutschsprachigen Spätmittelalters*, Tübingen/Basel 2013.
- MCTIGHE, Sheila, *Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580*. Campi, Passarotti, Carracci, in: *The Art Bulletin* 86 (2/2004), 301–323.
- MENGE, Heinz, *Das »Regimen« Heinrich Laufenbergs*, Göppingen 1976.
- MÜLLER, Jürgen, Der Bauer als Silen. Überlegungen zur »Spinnstube« Barthel Behams und zur Entstehung der Genremalerei, in: Jürgen Müller/Thomas Schauerte (Hg.), *Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subversion in der Druckgrafik der Behambrüder*, Emsdetten 2011, 77–87.
- MÜLLER, Jürgen, Die Zeit als Bild. Eine Skizze zur frühen Genremalerei, in: Jürgen Müller/Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 2–21.
- MÜLLER, Jürgen/BRAUNE, Sandra (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020.
- MÜLLER, Jürgen/MÜNCH, Birgit Ulrike (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.
- MÜLLER-JAHNCKE, Wolf-Dieter, *Astrologisch-magische Theorie und Praxis in der Heilkunde der Frühen Neuzeit*, Stuttgart 1985.
- PÄCHT, Otto, Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 13 (1950), 13–47.
- PELLÉ, Anne-Sophie, Heilsame Trunkenheit. Überlegungen zur Fettleibigkeit am Beispiel von Adriaen Brouwers Gemälde *De meesterdronk* im Rijksmuseum von Amsterdam, in: Jürgen Müller/Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 154–165.
- PETTERSON, Einar, *Amans amanti medicus. Das Genremotiv »Der ärztliche Besuch« in seinem kulturhistorischen Kontext*, Berlin 2000.
- PORZIO, Francesco, *Pitture ridicole. Scene di genere e tradizione popolare*, Mailand 2008.
- RAUPP, Hans-Joachim, *Pitture ridicole – kleine Sachen. Zur Genremalerei in den romanischen Ländern*, in: Bundeskunsthalle (Hg.), *Zwei Gesichter der Eremitage. Bd. 2: Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg*, Bonn 1997, 58–68.
- RAUPP, Hans-Joachim, *Bauernsatiren. Entstehung und Entwicklung des bäuerlichen Genres in der deutschen und niederländischen Kunst*, Niederzier 1986.

- RIHA, Ortrun (Hg.), *Heilkunde im Mittelalter*, München 2005.
- RIHA, Ortrun, Medizin für Nichtmediziner. Die Popularisierung heilkundlichen Wissens im Mittelalter, in: *Medizin, Gesellschaft, Geschichte. Jahrbuch des Instituts für Geschichte der Medizin der Robert Bosch Stiftung* 13 (1994), 9–34.
- RUDOLPH, Pia, 49a. Hausbücher, in: Kristina Freienhagen-Baumgardt et al. (Hg.), *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters*, Bd. 6, München 2015, 442–478.
- RUDOLPH, Pia, 87. Medizin, in: Kristina Freienhagen-Baumgardt et al. (Hg.), *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters*, Bd. 9, München 2021, 161–315.
- RUDOLPH, Pia, *Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhunderts*, Köln/Weimar/Wien 2020.
- SAURMA-JELTSCH, Lieselotte E., Vom Sachbuch zum Sammelobjekt. Die Illustrationen im Buch der Natur Konrads von Megenberg, in: Claudia Märthl/Gisela Drossbach/Martin Kintzinger (Hg.), *Konrad von Megenberg (1309–1374) und sein Werk. Das Wissen der Zeit*, München 2006, 421–484, 539–553.
- SCHNEIDER, Norbert, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004.
- SCHNEIDER, Norbert, Genremalerei und Alltagsmoral. Eine Skizze zur Funktionsbestimmung der Genremalerei innerhalb der Kultur der Frühen Neuzeit, in: Christiane Keim/Ulla Merle (Hg.), *Visuelle Repräsentanz und soziale Wirklichkeit. Bild, Geschlecht und Raum in der Kunstgeschichte*, Herbolzheim 2001, 7–13.
- SCHNELL, Bernhard, »Iatromathematisches Hausbuch (Schürstab-Fassung)«, früher »Deutscher Kalender«. Ein kritischer Forschungsbericht, in: Dorothea Klein/Bernhard Schnell (Hg.), *Arzneibücher – Kräuterbücher – Wörterbücher. Kleine Schriften zur Text- und Überlieferungsgeschichte mittelalterlicher Gebrauchsliteratur*, Würzburg 2019, 223–254.
- SCHNELL, Bernhard/STÄHLI, Marlis, *Heinrich Laufenberg, Regimen der Gesundheit. Iatromathematisches Hausbuch. Michael Puff, Von den ausgebrannten Wässern. Farbmikrofiche-Edition der Handschrift Zürich, Zentralbibliothek, Ms. C 102b*, München 1998.
- SCHUTTWOLF, Allmuth (Hg.), *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ostfildern-Ruit 1998.
- SILVER, Larry, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006, 1–15.
- STOLBERG, Michael, *Die Harnschau. Eine Kultur- und Alltagsgeschichte*, Köln/Weimar/Wien 2009.
- STOLBERG, Michael, The Decline of Uroscopy in Early Modern Learned Medicine (1500–1650), in: *Early Science and Medicine* 12 (2007), 313–336.
- SULLIVAN, Margaret A., Bruegel the Elder, Pieter Aertsen, and the Beginnings of Genre, in: *The Art Bulletin* 93 (2/2011), 127–149.
- VON HÜLSEN-ESCH, Andrea, *Gelehrte im Bild. Repräsentation, Darstellung und Wahrnehmung einer sozialen Gruppe im Mittelalter*, Göttingen 2006.
- VON ROSEN, Valeska, Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600, in: Ul-

rich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hg.), »Novità«. *Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 471–488.

ZGLINICKI, Friedrich von, *Die Uroskopie in der bildenden Kunst. Eine kunst- und medizinhistorische Untersuchung über die Harnschau*, Darmstadt 1982.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 und 3: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Cod. 3085, fol. 1 r und 37 r.

Abb. 2: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Carracci_-_Der_Bohnenesser.jpeg [letzter Zugriff: 03.09.2021].

Abb. 4: Bayerische Staatsbibliothek, München, Cgm 349, fol. 95 r.

Abb. 5: Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie/Jörg P. Anders CC BY-NC-SA 4.0.

Abb. 6 und 9: Zentralbibliothek, Zürich, Ms. C 102b, fol. 77 v und 111 v.

Abb. 7 und 10: Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Ink 14.G.35, fol. n1 r und p4 r.

Abb. 8: Bayerische Staatsbibliothek, München, 4 Inc.c.a. 494 m, fol. 65 v.

Abb. 11: Staatsbibliothek zu Berlin, Berlin, Ji 4675.

Abb. 12: <https://open.smk.dk/artwork/image/KMSsp614> [letzter Zugriff: 03.09.2021].

Der latente Prodigus

Ambige Bildstrukturen in zwei *Bordellszenen* des Braunschweiger Monogrammisten

Frank Schmidt

Abstract Zwei um 1530 entstandene Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten gehören zu den ersten Werken, die das Bordellthema im Medium der Tafelmalerei behandeln. Im Gegensatz zu früheren Verbildlichungen des Topos lassen sie vordergründig keine Nähe zur Ikonographie des verlorenen Sohnes erkennen. Stattdessen entfalten die kleinformatischen Bilder durch ihren Figuren- und Detailreichtum ein komplexes Vexierspiel, das als typisch für die frühe Genremalerei gelten kann. Damit geht die Verweigerung einer konsistenten Seherfahrung einher. Der Beitrag führt die ambige Anmutung der Kompositionen dabei auch auf das latente Fortwirken etablierter Bildstrukturen zurück und widmet sich der Frage, inwiefern der Künstler die in diesem Zusammenhang entwickelten visuellen Strategien denkbar für eine Reflexion über die Möglichkeiten der Malerei nutzt.

Die *Bordellszene mit sich prügelnden Dirnen* (Abb. 1) in der Berliner Gemäldegalerie präsentiert sich auf den ersten Blick als großes Durcheinander, das keine klare Dramaturgie erkennen lässt. Auf nur 29 x 45 cm hat der Braunschweiger Monogrammist den Alltag in einem Wirtshausbordell eingefangen, in dem nicht weniger als 23 Personen zusammengekommen sind.¹ Neben der Detailfülle fordert auch das kleine Format der Tafel einen geringen Abstand der Betrachtenden zum Bild ein. Diese Beobachtung trifft äquivalent für die 32,7 x 45,5 cm messende *Bordellszene mit Waffelbäckerin* (Abb. 2) im Städel Museum zu, die zwar weniger Personal in einem kleineren Raum versammelt, sich aufgrund einer artifiziell verwobenen Menschengirlande aber ebenso intransparent gibt.

1 Der Notname geht auf Wilhelm von Bode zurück. Vgl. Wilhelm Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig 1883, 9 sowie dort auch Anm. 1. Bis in die jüngere Vergangenheit ist die Diskussion um die Arbeiten des Anonymus stets auch von der Frage nach der dahinter verborgenen Künstlerpersönlichkeit begleitet worden. Neben Jan van Hemessen hat die Forschung dabei vor allem Jan van Amstel in Betracht gezogen. Der vorliegende Beitrag verfolgt ein abweichendes Interesse, deshalb sei hier nur auf die Ausführungen Matthias Ubls zu dieser Frage verwiesen. Vgl. Matthias Ubl, *Der Braunschweiger Monogrammist. Wegbereiter der niederländischen Genremalerei vor Bruegel*, Petersberg 2014, 35–71.



Abb. 1: Braunschweiger Monogrammist, Bordellszene mit sich prügelnden Dirnen, ca. 1530, Eichenholz, 29 x 45 cm. Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.



Abb. 2: Braunschweiger Monogrammist, Bordellszene mit Waffelbäckerin, ca. 1530, Eichenholz, 32,7 x 45,5 cm. Frankfurt, Städel Museum.

Die Tafeln sind weder signiert noch datiert, für die Frankfurter *Bordellszene* ist dank einer dendrochronologischen Untersuchung, die eine Verarbeitung ab 1525 nahelegt, zumindest ein *terminus post quem* gegeben.² Von beiden Werken haben sich Kopien von unterschiedlicher Qualität erhalten, die als Produkte früher Nachfolger respektive einer denkbaren Werkstatt gelten und auf eine entsprechende Popularität der Sujets schließen lassen.³ Vermutlich später entstanden ist die *Bordellszene* des sogenannten Monogrammistens AP (Abb. 3), die sich nur als Unikat im Rijksmuseum erhalten hat und immer wieder auf die Gemälde bezogen worden ist.⁴ In der Tat vereinigt der großformatige, auf vier Stöcken gedruckte Holzschnitt zahlreiche Motive, die sich auch in den Tafeln des Braunschweiger Monogrammistens und seiner Nachfolger ausmachen lassen.



Abb. 3: Monogrammist AP, *Bordellszene*, ca. 1540, Holzschnitt, 58 x 70,7 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

-
- 2 Vgl. Ubl, Monogrammist, 340, 345; Jochen Sander, *Niederländische Gemälde im Städel 1400-1550*, unter Mitarbeit von Stephan Knobloch bei der gemäldetechnologischen Dokumentation und einem Beitrag von Peter Klein zu den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchungen (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt a.M., 2), Mainz 1993, 362.
 - 3 Weitere Gemälde beruhen auf mutmaßlich verlorenen Kompositionen des Künstlers oder erscheinen aufgrund ungenau oder kompilatorisch anmutender Arrangements als Pastiches. Vgl. Ubl, Monogrammist, 215–220, 229–243.
 - 4 Vgl. zuletzt Jürgen Müller, Die Welt als Bordell. Überlegungen zur Genremalerei Jan van Amstels, in: Birgit Ulrike Münch/Jürgen Müller (Hg.), *Peiraios' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550* (Trierer Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, 14), Wiesbaden 2015, 15–49, hier 22f.; Ubl, Monogrammist, 140f.

Innerhalb der Forschung sind die *Bordelldarstellungen* sowohl als wertungsfreie Alltagsszenen wie auch als moralisierende Genrebilder aufgefasst worden.⁵ Gustav Glück hat die Tafeln zudem in einen Zusammenhang mit Verbildlichungen des Gleichnisses vom verlorenen Sohn (Lk. 15, 11–32) gebracht, dessen Treiben sie angeblich »ohne biblische Einkleidung«⁶ präsentieren. Während bereits Ludwig von Baldass den Protagonisten in den Werken nicht mehr aufzufinden vermochte, die Arbeiten aber noch mit der entsprechenden Bildtradition in Verbindung brachte,⁷ widersprach Konrad Renger dieser Annahme in seiner Studie zur Wirtshausikonographie und versuchte stattdessen, die Darstellungen aus einer »bildlichen und literarischen Überlieferung der Laster«⁸ unter besonderer Betonung der Trunksucht herzuleiten.⁹ Die jüngere Forschung wiederum hat die Frage nach der Relevanz des Gleichnisses weitgehend ausgeklammert und es zu meist bei einem Verweis auf Renger belassen.¹⁰ Die Einschätzungen machen deutlich, wie sehr die fortwährenden Versuche, die *Bordellszenen* an bestehende Traditionen rückzubinden, deren jeweilige Beurteilung beeinflusst haben, zeigen aber auch an, vor welche Herausforderungen uns deren Betrachtung stellt, sobald wir versuchen, die Handlungen zu einem schlüssigen Ganzen zusammenzufügen. Die folgende Untersuchung soll an die oben angeführten Überlegungen anknüpfen, unternimmt jedoch keinen weiteren Versuch, ein ikonographisches Sediment freizulegen. Vielmehr geht es mir darum, den komplexen Bilderzählungen des Braunschweiger Monogrammisten Rechnung zu tragen und mittels rezeptionsästhetischer Überlegungen der ambigen und latenten Verfasstheit der Bilder nachzugehen sowie die dialogische Wechselwirkung zwischen Werk und Betrachtenden in den Blick zu nehmen. Diese resultiert zunächst aus der für beide *Bordellszenen* zu konstatierenden Verweigerung einer eindeutigen Bildaussage, die als typisch für die frühe Genremalerei bezeichnet werden darf. Verantwortlich hierfür sind die benannten Eigenschaften, zu denen neben der Verbindung aus kleinem Format und Vielfigurigkeit auch das typenhaft inszenierte Personal zu zählen ist. Wie deutlich

-
- 5 Noch Schubert schloss sich der von Baldass formulierten Position an, wonach auf den Bildern »das Treiben von Landsknechten und jungen Taugenichtsen mit lockeren Mädchen in verrufenen Kneipen auf das anschaulichste und natürlichste wiedergegeben ist«. Ludwig von Baldass, *Die Anfänge des niederländischen Sittenbildes*, in: *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski. Seiner Exzellenz Dr. Karl Grafen Lanckoronski zu seinem siebzigsten Geburtstage von Freunden und Verehrern gewidmet*, Wien 1918, 19–25, hier 23; vgl. Dietrich Schubert, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten. Ein Beitrag zur Geschichte der Niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, Köln 1970, 87.
 - 6 Gustav Glück, *Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 25 (3/1904), 174–184, hier 174f.
 - 7 Vgl. Baldass, *Anfänge*, 23.
 - 8 Konrad Renger, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshauszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970, 96.
 - 9 Neben Renger betonte auch Schubert, dass das Gleichnis in den Bildern nicht mehr durchscheine. Vgl. Schubert, *Gemälde*, 96.
 - 10 Vgl. zuletzt Bertram Kaschek, *Das kunsttheoretische Bordell. Metamalerei bei Jan van Hemessen*, in: Birgit Ulrike Münch/Jürgen Müller (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550* (Trierer Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, 14), Wiesbaden 2015, 359–390, hier 359; Larry Silver, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006, 71.

werden soll, ist der Aspekt der Mehrdeutigkeit im vorliegenden Fall zudem auf intermediale Überblendungen und vom Künstler vorgenommene interpikturale Referenzen zurückzuführen. In diesem Zusammenhang möchte ich aufzeigen, dass die Charakteristika und formalen Voraussetzungen jener Medien, in denen das Gleichnis vom verlorenen Sohn seit dem 9. Jahrhundert verbildlicht wurde, in den Werken auf einer latenten Ebene fortwirken. Daraus ergeben sich Konsequenzen, nicht nur für die spezifischen Akteurskonstellationen, Raum- und Erzählanordnungen der Szenen, sondern auch für deren wiederholt angemerkte vieldeutige Wirkung. Ziel des Beitrages ist es, mögliche Ursachen für den vexierbildartigen Charakter der Kompositionen aufzuzeigen. In dem Zusammenhang gilt es auch zu explorieren, inwieweit die Bilder Reflexionen über das Medium der Malerei enthalten.

I. Bordellszene mit sich prügelnden Dirnen

Die beiden Tafeln sind als einzige Werke im schmalen Œuvre des Monogrammistens in einem Innenraum angesiedelt und bleiben nahezu völlig auf diese Sphäre beschränkt. Lediglich in der Berliner *Bordellszene mit sich prügelnden Dirnen* deutet sich mit der Türöffnung ein ›Ausweg‹ an, der aber vor allem die Zugänglichkeit des Hauses betont. Hierfür steht auch der im Türausschnitt schwingende Vogelkäfig, der identisch in einer zeitnah entstandenen Bordelldarstellung Jan van Hemessens auftaucht.¹¹

Den Schauplatz schildert der Künstler als querrrechteckiges, bildparallel angeordnetes Interieur, das durch unterschiedlich hohe Holzwände vertikal in drei Segmente unterteilt wird. Steinfliesen deuten auf eine annähernd zentralperspektivische Ausrichtung des Raumes hin, der nicht in voller Breite erfasst ist. Durch die Ausblendung der rechten Seitenwand intensiviert sich der Eindruck persönlicher Beteiligung;¹² die Türöffnung und die daneben angeordnete Barriere bewirken zudem, dass sich die Blickachse aus der stark frequentierten Mitte nach rechts verschiebt, wodurch wir zu unmittelbaren Zeugen der im Eingangsbereich stattfindenden gewalttätigen Auseinandersetzung werden.¹³ Von dort aus blicken wir auf den übrigen Raum, der sich im linken Viertel zu einer Nische hin öffnet, in der ein hölzerner Verschlag, der nur über eine schmale Stiege erreichbar ist, zusätzlich für eine horizontale Untergliederung sorgt.

Den Mittelpunkt des Hauses aber bildet eine aus sechs Frauen und vier Männern bestehende Tischgesellschaft im Vordergrund. Die frontal einsehbare Konstellation, bei der ein hinter der Tafel sitzender Gast von zwei Frauen gerahmt wird, hat eine Entsprechung auf der gegenüberliegenden Seite, mit dem Unterschied, dass der als Rückenfigur wiedergegebene Protagonist dort bereits Zärtlichkeiten mit der Partnerin zu seiner

11 Jan van Hemessen, *Jedermann im Bordell*, undatiert, Öl auf Holz, 83 x 111,5 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle. Zu den Bordellszenen Jan van Hemessens vgl. Kaschek, *Metamalerei*. Der Vogelbauer taucht, wie die partiell verhüllten Fenster, bereits im Rotterdamer *Landstreicher*-Tondo Hieronymus Boschs auf (um 1510, Öl auf Holz, 71 x 70,6 cm. Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen).

12 Vgl. Wolfgang Kemp, *Beziehungsspiele*. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs, in: Kilian Heck/Cornelia Jöchner (Hg.), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, München/Berlin 2006, 123–138, hier 127f.

13 Vgl. Müller, *Welt*, 15.

Rechten austauscht. Als Reaktion darauf hat deren Konkurrentin ihren Hocker umgeworfen, um mit einem Griff zur Schulter des Mannes zu intervenieren. Weitere Paare rahmen die Szene. Besonders fortgeschritten ist die Annäherung im linken Vordergrund, wo ein älterer Freier den Rock seiner Sitznachbarin so weit nach oben geschoben hat, dass er die Innenseite ihres entblößten Oberschenkels berühren kann. Die dunkle Gesichtsfarbe des Mannes, die noch deutlicher bei einem Pendant der Figur in der Frankfurter *Bordellszene* hervortritt, wurde als Symptom einer fortgeschrittenen Syphilis begriffen,¹⁴ was sich mit zeitgenössischen Thematisierungen der Krankheit übereinbringen lässt.¹⁵ Rechts des Tisches beugen sich ein Mann und eine Frau neugierig zum angrenzenden Bereich hinüber, wodurch die Trennung zwischen den Arealen aufgehoben und auf die Gleichzeitigkeit der Ereignisse verwiesen wird.¹⁶

Die Aufmerksamkeit des Paares gilt dem beschriebenen Kampf zweier Frauen, von denen eine bereits zu Boden gegangen ist. Während sich die unterlegene Akteurin Halt suchend auf dem Boden abstützt, ist ihr die Haube ins Gesicht gerutscht. Aus dem Grund bemerkt sie nicht, dass ihre Widersacherin schon zum nächsten Schlag ausgeholt hat. Diese kniet mit entschlossenem Blick auf ihrer niedergerungenen Kontrahentin und verweist durch ihre auffällige Körperhaltung auf ein prominentes Vorbild. Und zwar hat man in der Figur Raffaels *Galatea* erkannt, womit deren Herabsetzung zu einer profanen Prostituierten einhergeht.¹⁷ Von den Meereswellen, auf denen die Nymphe reitet, bleibt hier nur noch eine Schöpfkelle voll Wasser, mit der einer der Umstehenden die Frauen zu trennen versucht.¹⁸ Eine sich auf dem Boden abzeichnende Wasserlache verrät indes die Aussichtslosigkeit des Unterfangens, womit die Anspielung auf das fehlende Nass ähnlich spöttisch ausfällt wie in einer zeitnah entstandenen, ebenfalls auf die *Galatea* rekurrierenden Radierung Urs Grafts (Abb. 4), die neben der Popularität des Sujets auch die Geläufigkeit dissimulierender Verfahren innerhalb der zeitgenössischen Genrekunst belegt.¹⁹

14 Vgl. Müller, Welt, 27; Ubl, Monogrammist, 339.

15 Beispielhaft hierfür stehen mehrere Kapitel in den *Colloquia Familiaria* des Erasmus von Rotterdam, darunter der erstmals 1523 in der von Johannes Froben verlegten Basler Ausgabe enthaltene Dialog »Der Jüngling und die Hure« (*Adolescentis et Scorti*), in dessen Verlauf der junge Sophronius die Prostituierte Lucretia zu bekehren versucht. Aufschlussreich ist, dass auch dort nicht mehr die Frauen der Übertragung auf den Mann bezichtigt, sondern vielmehr schmutzige, lasterhafte Freier als Schuldige benannt werden. Vgl. Erasmus von Rotterdam, *Colloquia Familiaria. Vertraute Gespräche*, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 1967, XII, 198–211.

16 Anders verfährt die Tafel mit dem *Opfer Abrahams* in Paris, die die nacheinander stattfindenden Ereignisse simultan entlang eines Weges auffächert. Braunschweiger Monogrammist, *Das Opfer Abrahams*, ca. 1525–1530, Eichenholz, 40,5 x 32,3 cm. Paris, Musée du Louvre.

17 Raffael, *Triumph der Galatea*, ca. 1511–1514, Fresko, 295 x 225 cm. Rom, Villa Farnesina. Vgl. Müller, Welt, 33.

18 Die Vermittlung könnte über einen der Kupferstiche erfolgt sein, die unmittelbar nach der Entstehung des Freskos aufgelegt wurden. Vgl. hierzu Gudrun Knaus, *Invenit, incisit, imitavit. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510–1700*, Berlin/Boston 2016, 179f.

19 Das Motivzitat verrät, dass die Datierung der Arbeit auf 1513 nicht dem realen Entstehungsjahr entsprechen kann. Dagegen wird heute von einer Entstehung des Werks um 1520 ausgegangen. Vgl. Christian Müller, *Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel* (Beschreibender Katalog

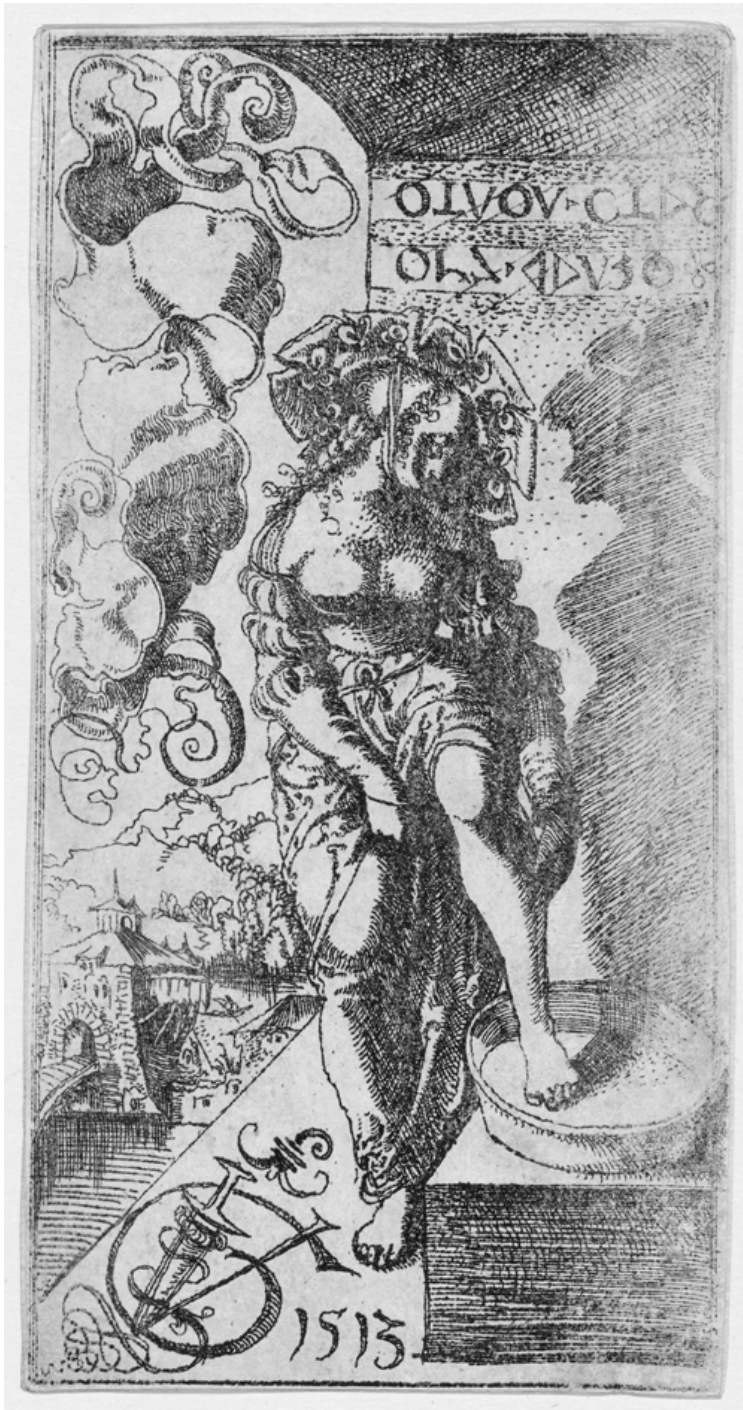


Abb. 4: Urs Graf, *Dirne, die sich ein Bein entblößt*, 1513 [um 1520/23], Eisenradierung, 14 x 7,2 cm. Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett.

Beim Braunschweiger Monogrammisten wird der Blick im Hintergrund der Schlägerei und eines weiteren Paares auf einen leeren Hof geführt, den eine Backsteinmau-

der Zeichnungen, 3. Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts Teil 2B), Basel 2001, 289f.

er umfasst. Nahezu diametral stellt sich die Situation im Inneren des Hauses dar, wo eine Vielzahl bildlicher, im Sinne von »eingebetteten Erzählungen«²⁰ verwendeter Verweise Aufmerksamkeit einfordert. So ist die Rückwand des Interieurs mit Schriftzügen und Symbolen übersät, die zum Teil an Mordbrenner- oder Steinmetzzeichen erinnern, aber kaum eine Dechiffrierung zulassen. Direkter vermitteln sich die mehrfach vertretenen Kombinationen gezeichneter Phalloi und Skrota, die unter anderem auch Teile der Schrift bildhaft inszenieren (Abb. 5).



Abb. 5: Braunschweiger Monogrammist, Bordellszene mit sich prügeln-
den Dirnen, ca. 1530, Eichenholz, 29 x 45 cm. Berlin, Staatliche Museen,
Gemäldegalerie, Detail.

Dabei wird der obszöne, im Hintergrund der Tischgesellschaft angebrachte Spruch »[D]at [D]inck [D]at [D]ie [D]ochter [D]alen« von entsprechenden Zeichen alliteriert, die dem männlichen Geschlecht in Verbindung mit der Aussage »Das Ding, das die Tochter niedersinken lässt«²¹ pauschal Macht über die Frau zugestehen und in dieser Funktion in eine Kommunikation mit dem darüber angeordneten Figurenfries treten. Die Darstellung erinnert an zeitgenössische Druckgraphiken und zeigt neben posierenden Söldnern auch ein Paar aus Landsknecht und Marketenderin.²² In der Gegenüberstellung fällt auf, dass sich jedes erigierte Glied einem der Männer zuordnen lässt. Bei der links angeordneten Figur, die aufgrund des sich ablösenden Blattes nicht mehr vollständig erfasst

20 Wolfgang Kemp, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996, 100.

21 Zit. nach Ubl, *Monogrammist*, 323, Anm. 10.

22 Offenbar handelt es sich um eine Kompilation mehrerer Vorlagen. Vergleichbare Figurenanordnungen, aber auch Paarszenen, finden sich auf zeitnah entstandenen Arbeiten Daniel Hopfers und Erhard Schöns.

ist, gewährleistet dies die Zeichnung eines phallischen Hahns, der den Druck geradezu von der Wand zu picken scheint. Dass er zum Vorschein kommt, ließe auf das unzureichende Verbergen der liederlichen Verhältnisse schließen; zugleich rückt die vorgezeigte Rückseite jene bildlichen Andeutungen in den Fokus, die der assoziativen Ergänzung bedürfen. Hierzu zählt auch eine Szene, die sich in dem rückwärtigen, aufgrund der verklebten Fenster kaum einsehbaren Sèparee abspielt. Der unzureichenden Lichtsituation zum Trotz stechen dort die Kopfbedeckungen eines weiteren Paares hervor. Sie lassen erkennen, dass sich der Mann im roten Barett seiner Partnerin von hinten genähert hat. Dabei stützt die Frau ihre linke Hand an der Scheibe ab, was als Anspielung auf einen Geschlechtsakt a tergo verstanden werden kann, vor allem wenn man die *Bordellszene* des Monogrammistens AP hinzuzieht, die in einer Fensteröffnung im Obergeschoss eine vergleichbare Konstellation präsentiert.

Obwohl in der Tafel, anders als im Holzschnitt, keine anschreibende Frauenwirtin zugegen ist, geben die unzähligen Schuldenstriche Auskunft über die Erfolgsgeschichte des Hauses; darüber hinaus verbildlichen sie das Ansinnen der männlichen Gäste, deren Erregung gleichfalls über Attribute zum Ausdruck gebracht wird. Ragt bei dem hinter dem Tisch sitzenden Gast eine Flöte empor, manifestiert sich das Verlangen seines Gegenübers durch den Gestus seiner Partnerin, die auf ein Bein des Hockers zwischen seinen Beinen verweist. Ergänzend dazu verraten Infrarotaufnahmen des Werks, dass die Schamkapsel des rechts vor der Trennwand stehenden Mannes in der Unterzeichnung tiefer angelegt war; in ihrem finalen Zustand aber ist diese merklich aufgerichtet und suggeriert eine Erektion im Angesicht des dargebotenen Kampfes.²³

Die Konkretisierung des Bordellkontextes setzt sich in der links angrenzenden Nische fort. Dort befindet sich ein junger Mann, bei dem es sich vermutlich um einen Vikar handelt, im Begriff, aus dem hölzernen Obergeschoss herabzusteigen.²⁴ Der Umstand, dass er sein Gewand noch nicht vollständig angelegt hat und ihm eine Frauenfigur folgt, lässt vermuten, dass dem dargestellten Moment ein Tête-à-Tête vorausgegangen ist.²⁵ Die Szene korrespondiert mit einem weiteren Paar, das im Hintergrund der Treppe auf einem Bett sitzt. Während die Frau barbusig ist, trägt der Mann zwar ein Wams, statt seiner Hose aber nur noch eine *bruoch*. Dabei berührt er einen Geldbeutel in der Hand des vor ihm stehenden Verkäufers, der in einem Bauchladen Waren feilbietet. Es ist vorgeschlagen worden, den Vorgang als Entlohnung aufzufassen: Der Freier hat ein Schmuckstück versetzt, um für die Dienste der Prostituierten aufkommen zu können.²⁶ Hierfür spräche, dass auch die Entblößte nach dem Geldbeutel zu greifen scheint. Allerdings hat der Künstler die Szene durchaus vieldeutig angelegt, lässt doch die Begegnung der Hände offen, ob der Sitzende das Geld entgegennimmt oder selbst eine Summe begleicht. Zusätzlich verunklärt wird die Situation durch eine weitere Akteurin, die sich aus dem hölzernen Verschlag herauslehnt und ebenfalls ein Schmuckstück offeriert. Folgt man der Annahme, dass sie das Juwel zuvor von einem Kunden erhalten hat und nunmehr

23 Vgl. Ubl, Monogrammist, 324f., Abb. ebd., 325.

24 Zur Identifikation der Figur vgl. Ubl, Monogrammist, 172f.

25 Mehrere Tafeln aus dem Umkreis des Künstlers, die in ähnlichen Verschlägen ein Bett platzieren, bestätigen diese Annahme.

26 Vgl. Müller, Welt, 15.

veräußert, deutet sich ein Kreislauf an, der an typische Motive der frühen Bordellikonographie erinnert.²⁷

II. Bordellszene mit Waffelbäckerin

Ein Vergleich mit der *Bordellszene mit Waffelbäckerin* legt nahe, dass sich der ambige Eindruck der Kompositionen nicht allein aus der Fülle indefiniter Handlungsstränge, sondern auch aus der teils irritierenden Struktur der Räume herleitet. Auf den ersten Blick gestaltet sich die Situation im Frankfurter Gemälde jedoch übersichtlicher.²⁸ So wird der Gastraum hier von beiden Seiten eingefasst, bietet auch die rückwärtige Türöffnung keinen Ausblick. Zusätzlich entfällt die Untergliederung des Vordergrundes, wodurch die Orientierung erleichtert wird und der Eindruck entsteht, einer Bühnensituation gegenüberzustehen.

Die Markierung des Schauplatzes entspricht indes der des Berliner Bildes: Erneut sind die Wände mit Schriftzeichen, Symbolen und Schuldenstrichen übersät, führt eine Treppe in ein Obergeschoss, lassen sich im Hintergrund der Tischgesellschaft zwei weitgehend opake, überdies durch Holzgitter verblendete Fenster ausmachen, hinter denen halb verdeckt eine Wandöffnung in eine weitere Kammer zu führen scheint.²⁹ Im linken Bild Drittel geben eine Durchreiche und eine offene Tür den Blick auf eine Kammer frei, in der sich ein Freier vor einer im Bett sitzenden Prostituierten erleichtert. Wie eine Infrarot-Reflektographie enthüllt hat, stellte die männliche Figur ehemals einen Franziskanermönch dar, der aber bereits kurz nach der Entstehung des Bildes einer Übermalung zum Opfer fiel.³⁰ Damit formulierte das Bild ursprünglich eine Kritik am Umgang des Klerus mit Prostituierten, die sehr viel direkter als in der Berliner Tafel ausfällt. Das gilt erst recht, wenn man bemerkt, dass es sich bei einigen der Schriftzüge an den Wänden um lateinische Wortfetzen handelt,³¹ die nicht nur spielerisch die Gelehrsamkeit eines denkbaren Publikums herausfordern, sondern bildimmanent auch einen Hinweis auf den anzunehmenden Urheber der obszönen Kritzeleien geben.³² So kommt, wenn man die Abgeschlossenheit der Sphäre ernst nimmt, nur der Angehörige des geistlichen Standes als Verfasser der Anspielungen auf das Bordell, die dort arbeitenden Frauen sowie

27 Während sich die Übervorteilung des Kunden hier nur indirekt andeutet, wird in den entsprechenden Werken neben dem Diebstahl häufig auch die direkte Weitergabe des Diebesgutes in Szene gesetzt; man denke nur an Lucas van Leydens großformatige *Bordellszene*, ca. 1518–1520, Holzschnitt, 67,1 x 48,6 cm. Paris, Bibliothèque nationale.

28 Für Schubert verkörperte das Werk aufgrund einer weniger differenzierten Farbigkeit und der seiner Ansicht nach noch nicht in gleichem Maße gegebenen Einheit von Personal und Raum eine frühere Entwicklungsstufe. Vgl. Schubert, *Gemälde*, 89.

29 Die Lichtsituation erschwert deren Wahrnehmung. Eine frühe Kopie des Werks wiederum löst diesen Effekt auf. Werkstatt Braunschweiger Monogrammist (?), *Bordellszene mit Waffelbäckerin*, ca. 1540, Eichenholz, 32,2 x 46,4 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

30 Vgl. Sander, *Gemälde*, 361f.

31 Vgl. Sander, *Gemälde*, 356, Anm. 1.

32 Daneben hat Martin Przybilski auch einige volkssprachliche Wortbestandteile ausmachen können. Vgl. Müller, *Welt*, 30, Anm. 36.

auf die Praxis des Analverkehrs infrage, dürfen wir doch für keine der übrigen Personen Lateinkenntnisse annehmen.

Denn auch die männlichen Besucher im Vordergrund werden in der Frankfurter *Bordellszene* deutlicher durch ihre Kleidung unterschieden und charakterisiert. Dies trifft insbesondere auf den raumgreifend agierenden Landsknecht im gelben Gewand zu. Durch die Interaktion mit der stehenden Frau werden wir, ebenso wie durch die Haltung des bewaffneten Jünglings links, auf eine kreisförmige Verschränkung der Gesellschaft verwiesen, die – ungeachtet des rechteckigen Tisches – die gesamte Tafel umläuft.³³ In Ergänzung dazu orientieren sich weitere, über den Bildraum verteilte Gegenstände am Kreismotiv, so etwa all jene Utensilien, die zur Zubereitung der offerierten Waffeln benötigt werden. Hierzu gehören die Teigschüssel, das Waffeleisen, ein bauchiger Krug, diverse Teller und schließlich das Gebäck selbst.

Eine äquivalente Konzentration lässt sich in der Berliner Tafel ausmachen, wo es im Eingangsbereich, und damit wiederum im rechten Vordergrund, zu einer Häufung kreisförmiger Motive kommt. Neben einem Konvexspiegel fallen der zylindrische Vogelkäfig, ein Tongefäß an der Wand, zwei weitere, die hochkant auf dem Tisch und rechts davon auf dem Boden stehen, ein mit Wasser gefüllter, an der Tischkante hängender Eimer, die Schöpfkelle des einschreitenden Mannes sowie ein Kupferkessel in diese Kategorie. Das Arrangement der Objekte, das durch einen hölzernen, frei im Raum stehenden Pfahl samt Handtuch vervollständigt wird, weist auf eine Waschgelegenheit hin, womit auch hier ein gemeinsamer Verwendungszweck gegeben ist.³⁴

III. Gefangen im Bordell

In ihrer Häufung spielen die Konstellationen, wie die Verschränkungen des Personals, damit auf einen inhaltlichen Zusammenhang an, der sich gleichfalls nicht auf den ersten Blick erschließt. Hierauf weisen die Sphaira-Symbole hin, die sich im Hintergrund der Kreismotive an den Wänden ausmachen lassen. Wie Jürgen Müller dargelegt hat, geht mit ihrer Präsenz die Verneinung einer rein säkularen Welt einher, kennzeichnen sie den Schauplatz als »eschatologischen *mundus*, im Sinne der Frist zwischen der ersten Ankunft Christi und seiner Rückkehr«³⁵. Durch diese Verankerung musste sich ein zeitgenössisches Publikum zwangsläufig auf die *Vita luxuriosa* des verlorenen Sohnes verwiesen fühlen. Während dessen Elend jedoch mit der Heimkehr und – als Entsprechung der vor Gott gewährten Gnade – Wiederaufnahme durch den Vater (Lk. 15,20-24) endet, kann eine solche Aussicht für die Handelnden der *Bordellszenen* ausgeschlossen werden.³⁶

33 Die Glaubwürdigkeit, mit der der Künstler dies trotz der artifiziellen Verrenkungen seines Personals bewältigt, unterscheidet die Anordnung deutlich von den Kompositionen seiner Nachfolger.

34 Ergänzend sei angemerkt, dass sich auch das in dem Bereich angeordnete Personal der Form eines Kreises unterordnet. Dessen vertikale Mittelachse verläuft entlang des rechten Türpfostens, wobei der Mittelpunkt von der Schöpfkelle gebildet wird.

35 Müller, Welt, 30.

36 Weitere Attribute, wie die Kugel in der Hand des nach oben steigenden Jünglings, ergänzen das Bild. Vordergründig verweist sie auf das mit der Frau gespielte, sexuell konnotierte »beugelen«, darüber hinaus aber handelt es sich um eine weitere Entsprechung der ›Welt‹, die der selbstver-

Das macht die Konstitution der Schauplätze deutlich, die sich zwar durch eine komplexe Untergliederung auszeichnen, uns eine darüber hinausreichende Perspektive aber konsequent vorenthalten.³⁷ Selbst der einzig skizzierte Ausweg der Berliner Tafel entpuppt sich als Sackgasse und endet – auch für uns – vor einer Mauer. Umso mehr muten die Akteure wie Gefangene jener Welt an, die sich längst von christlichen Idealen entfernt hat.³⁸

Derartige Verengungen des Handlungsraums lassen sich indes häufiger in der frühen Genrekunst ausmachen. Exemplarisch dokumentieren dies mehrere Kupferstiche des süddeutschen Künstlers Mair von Landshut, darunter die um 1499 entstandene, hochformatige Komposition *Der Balkon* (Abb. 6), die eine ähnlich illustre Gesellschaft versammelt.³⁹ Im Gegensatz zu den gemalten *Bordellszenen* ist dem Blatt eine nachvollziehbare Rezeptionsstruktur eingeschrieben, die von den Figuren auf dem Balkon über den Affen auf dem Dachfirst bis hin zu dem Jüngling am rechten oberen Bildrand führt, der im Begriff ist, das hinter ihm liegende Gebäude über eine Treppe zu verlassen. Wie der junge Vikar in der Berliner Tafel, dessen Aufmerksamkeit sich bereits auf das Geschehen im Schankraum richtet, wird auch Mairs Kavalier im nächsten Moment wieder zu den übrigen Gestalten und damit zum Ausgangspunkt eines unseligen Kreislaufes zurückkehren, der, wenn man der rahmenden Architektur glaubt, keinen Ausweg bereithält. Eine ähnlich pessimistische Aussicht lässt sich zudem für die *Bordellszene* des Monogrammistens AP konstatieren, der zwar eine Hintergrundlandschaft präsentiert, mit der im Wolkenmeer auszumachenden Abkehr Christi aber gleichfalls eine hoffnungslose Prognose stellt.

Was nun die Kompositionen des Braunschweiger Monogrammistens und deren Beziehung zur Prodigus-Ikonographie betrifft, so ist schon früh festgestellt worden, dass uns die Darstellungen die Anwesenheit ›eines‹ verlorenen Sohnes verweigern.⁴⁰ Zwar wäre es möglich, den Jüngling am Kamin der Frankfurter Tafel in dieser Rolle zu sehen, der sich durch seinen melancholischen Gesichtsausdruck von den übrigen Freiern unterscheidet. Allerdings erscheint eine Identifikation, die sich allein aus der angenommenen Reue der Figur begründet, unglaubwürdig, auch da jene den Prodigus gewöhnlich erst im Elend überkommt. Allerdings bedürfen die Tafeln der Anwesenheit des dezidierten Charakters auch nicht, um den Gehalt des Gleichnisses zu vermitteln; noch dazu lässt sich schon in Darstellungen aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts beobachten,

gessenen Gesellschaft präsentiert wird. Zum »beugelen« vgl. Ubl, Monogrammist, 169, Anm. 82. Sander hat die Kugel indes als Anspielung auf das unbeständige Liebesglück gedeutet. Vgl. Sander, Gemälde, 364.

37 Dieser Ausschluss betrifft nicht nur Neben- oder Hintergrundszenen, sondern auch hinzutretende Kommentarfikturen, die das Fehlverhalten der Anwesenden in irgendeiner Weise markieren könnten. Vgl. hierzu auch Kemp, Beziehungsspiele, 130.

38 Auch in der Karlsruher Tafel Jan van Hemessens wird der Hof von einer Ziegelmauer eingefasst, hinter der jedoch eine Kirche aufragt. Vgl. Anm. 11.

39 Zu den Raumstrukturen bei Mair vgl. Frank Schmidt, Ein unmoralisches Angebot? Zur narrativen Funktion der Schwelle in den Frauenhaus-Stichen des Mair von Landshut, in: Jürgen Müller/Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 74–93.

40 Vgl. Baldass, Anfänge, 23; Müller, Welt, 21.

dass die Fixierung auf einen Protagonisten im Zusammenhang mit dem Topos immer mehr in den Hintergrund tritt.⁴¹

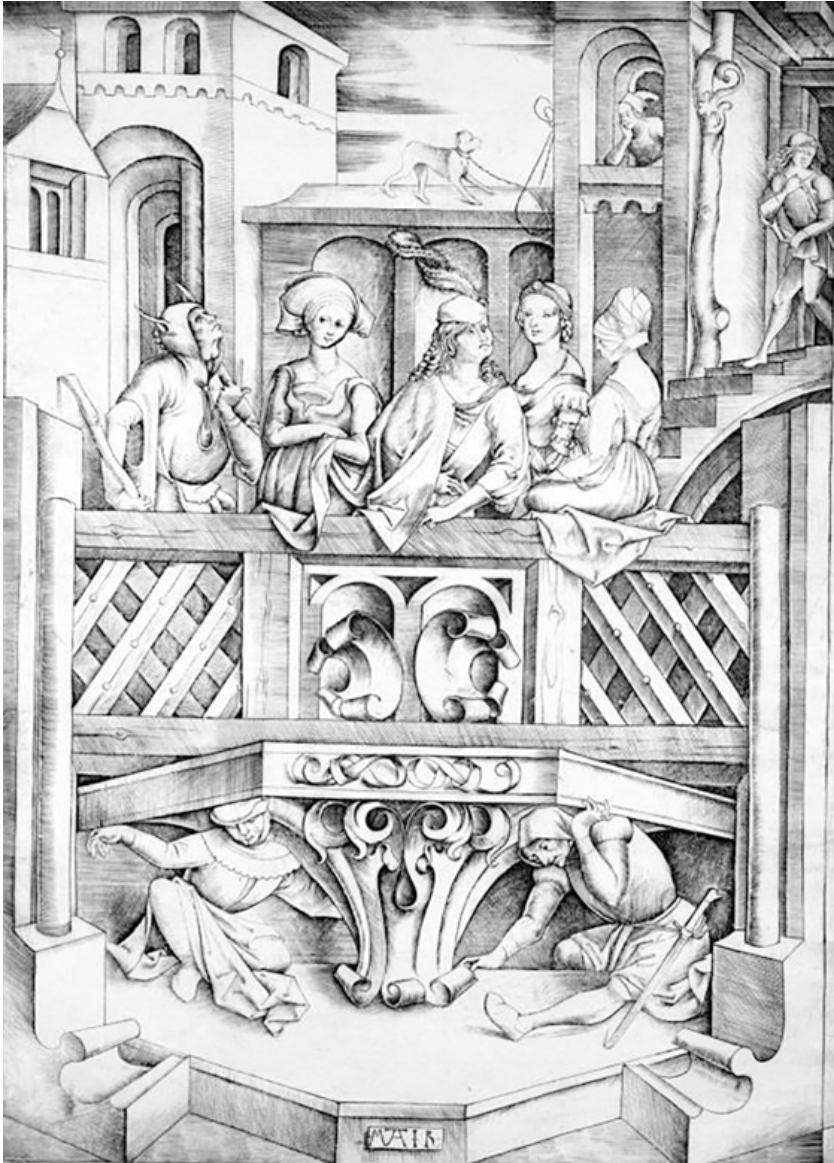


Abb. 6: Mair von Landshut, *Der Balkon*, um 1499, Kupferstich, 38,1 x 27 cm.
Wien, Albertina.

Während die Frankfurter Tafel primär durch ihren unaufhörlichen Figurenreigen Verwirrung stiftet, geht die Berliner *Bordellszene* noch einen Schritt weiter, vermittelt sie doch den Eindruck, überhaupt keine individuellen Charaktere mehr zu präsentieren.

41 So haben sich aus dem gleichen Zeitraum graphische Bordelldarstellungen überliefert, die das Geschehen mittels anonymer Charaktere entfalten.

Sieht man von wenigen Ausnahmen ab, scheinen sich die stereotyp gestalteten Gesichter der Figuren zu gleichen. Umgekehrt trifft das für die Kleidung der Figuren nicht zu, die zwar eine gewisse Uniformität, aber keine farblichen Übereinstimmungen erkennen lässt. Damit geht einher, dass die ähnlichen Handlungen, trotz unzähliger Zeigegesten und Berührungen, nicht unmittelbar aufeinander bezogen oder als alternierende Verläufe aufgefasst werden können. Stattdessen trägt die limitierte Farbpalette mittels gezielter Betonungen dazu bei, Verwechslungen zu provozieren: Beispielfhaft illustriert das die Konstellation am vorderen Tischrand, bei der – auch aufgrund der roten Beine unter dem Tisch – im ersten Moment unklar ist, warum der Arm der Sitznachbarin aus dem blauen Puffärmel des Mannes herauswächst.⁴²

Als konstitutiv für die Wahrnehmung der *Bordellszenen* des Braunschweiger Monogrammistens kann folglich gelten, dass uns diese einen unmittelbaren Zugang zum Schauplatz, nicht aber zu den jeweiligen Bilderzählungen gewähren. Während hierfür im Falle des Personals selbstbezogene und unzugängliche Handlungen verantwortlich sind, hat auch das Interieur samt seiner Ausstattung Anteil an jener Inszenierung, die uns als Betrachtende auf mehreren Ebenen mit Schwellensituationen konfrontiert.⁴³ Hinzu kommt, dass sich Elemente wie das Fliesenmuster und die hierdurch angedeutete Zentralperspektive zwar als gezielte Bezugnahmen auf die italienische Kunsttheorie und namentlich Alberti verstehen lassen, allerdings läuft die Intransparenz der übrigen Bildelemente deren Vorgaben deutlich zuwider. So öffnet sich die Handlung der *Bordellszenen* gegenüber den Betrachtenden nicht gemäß den Vorgaben einer *fenestra aperta*, vielmehr versagen uns die Strukturen eine einfache Auflösung. Diese Beobachtung trifft insbesondere für die in beiden Werken zentral inszenierten Fenster zu, die als Metaphern der Verslossenheit fungieren und statt auf ein Außen nur auf ein kaum einsehbares Innen verweisen. Im Falle der Frankfurter Tafel tragen neben der Lichtsituation Holzstreben und Rahmen entscheidend zum Verbergen der rechts angeordneten Tür bei; in der Berliner Komposition wiederum wird das Fenster durch seine opake Anmutung und die Bezugsetzung zum Figurenfries auf ein Bild im Bild reduziert, das sich jeglichen immersiven Ansprüchen entzieht.

Im Unterschied dazu unterteilen die in beiden Interieurs präsenten Holzwände die Räume zwar, hindern uns aber nicht daran, selbst zu Voyeuren zu werden und bis in die rückwärtig angeordneten Schlafgemächer zu blicken. In diesem Zusammenhang wurde zu Recht auf den offenkundig beschränkteren Wahrnehmungshorizont der zentralen Tischgesellschaften hingewiesen, denen die dort stattfindenden Handlungen vollständig zu entgehen scheinen.⁴⁴ Nicht zuletzt der Aspekt der nur gegenüber den Betrachtenden gewährten Transparenz wirft die Frage nach der bildimmanenten Funktion und

42 Eine ähnliche Konstellation, inklusive des Vexierspiels um die Hand, findet sich bereits bei Lucas van Leyden. *Der Tanz der hl. Maria Magdalena*, 1519, Kupferstich, 29,2 x 39,8 cm. Amsterdam, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet.

43 Mit deren Übertretung gehen im Kontext der Bordellikonographie stets Verheißungen, aber auch Konsequenzen einher. Zur Ästhetik der Schwelle in graphischen Bordelldarstellungen vgl. Schmidt, Angebot.

44 Vgl. Ubl, Monogrammist, 167.

Präsenz der Barrieren auf. Dies gilt vor allem für die halbhohen Holzwände, die in beiden Darstellungen den linken Bildrand überschneiden und, der unterschiedlichen Proportionierung der Räume zum Trotz, absolut identisch angeordnet sind. Zumindest in der Berliner Tafel stellt sich die Situation durchaus plausibel dar: Indem die Abtrennung dort die Sitzbank hinterfängt und in der höheren Wand rechts ein Pendant hat, bleibt sie unhinterfragt. Ergänzend dazu verweist der Blick des herabsteigenden Vikars über sie hinweg in den Raum, womit die Figur möglicherweise auf den lauten Tumult im Eingangsbereich reagiert, der im gleichen Moment von dem am Tisch sitzenden Flötenspieler bemerkt wird.

Irritierender gestaltet sich die Situation in der Frankfurter *Bordellszene*, in der neben der Aussparung auch eine Türöffnung Einblicke in die rückwärtig angeordnete Kammer ermöglicht. Nur durch diese nehmen wir wahr, dass sich an das links stehende Bett ohne Unterteilung ein weiteres anschließt, was, äquivalent zur Gestaltung der Wände, den eher metaphorischen Charakter des *Separées* unterstreicht. Insbesondere der größere Wandausschnitt links wird dabei regelrecht hervorgehoben, bilden Holzbalkendecke, Zarge und Einfassung doch einen überzeugenden Rahmen. Die innerbildliche Existenz der Öffnung wird zusätzlich durch die linke Hand des ausgreifenden Schwerträgers behauptet, dessen im Hauptraum verbleibende Aufmerksamkeit der Maler im Gegenzug ostentativ in Szene gesetzt hat.

Was für die Blickführung gilt, trifft wiederum nicht auf den Handlungsspielraum zu, ja beinahe scheint sich die Situation in dieser Hinsicht zu verkehren. So werden wir als Betrachtende überall dort, wo für das Personal keine Beschränkungen bestehen, durch visuelle Schranken vom Übertreten bestimmter Schwellen abgehalten. Einerseits geschieht das über Objekte oder Personen, die Türöffnungen und Durchlässe, nicht aber die dahinter einsehbaren Handlungen verstellen. Wie der im linken Mittelgrund der Berliner Komposition stehende, verwaiste Tisch zeigt, bedient sich der Künstler hierfür sogar optischer Verzerrungen.⁴⁵ Jene Tafel zeichnet sich durch eine unzuverlässige Tiefenerstreckung aus: Während sie links vor der das Bett abtrennenden Bretterwand endet, ragt sie rechts viel weiter in den Hintergrund hinein und bis an das Bein des Hausierers heran.

Im rechten Vordergrund wiederholt sich die Augentäuschung in entgegengesetzter Richtung und mithilfe des Kupferkessels, dessen Materialität besonders hervorgehoben wird. Obwohl das Bodenmuster deutlich erkennen lässt, dass der Holzpfeiler, an dem er aufgehängt ist, aus unserer Perspektive im Hintergrund des rechts stehenden Mannes angeordnet ist und auch dessen Ärmel den Henkel folgerichtig verdeckt, schiebt sich der Kessel doch, seiner Anmutung nach, bis an die vordere Bildgrenze heran, wozu die Überschneidung des rechten Bildrandes beiträgt.

In der Frankfurter Tafel ist es ein Zinnkrug im links angeordneten Schlafgemach, der in ähnlicher Weise mit unserer Wahrnehmung spielt. Dessen Position verändert sich,

45 So naheliegend es ist, die beschriebenen ›Fehler‹ den mangelnden Fähigkeiten des Künstlers anzulasten, muss angemerkt werden, dass dessen Beherrschung der Perspektive in der Amsterdamer *Ecce Homo*-Tafel ebenso wie im Braunschweiger *Großen Gastmahl* durchaus souverän ausfällt, zwei Kompositionen also, die trotz ihrer größeren Komplexität einen vergleichbaren Aufbau erkennen lassen.

abhängig von der Perspektive, fortwährend. So steht er, wenn man sich ihm von links nähert, unweigerlich auf der Schwelle des Bettes, auf der der Freier auch Teile seiner Kleidung abgelegt hat. Blickt man indes aus der Richtung der Tischgesellschaft in das Gemach, ist er stattdessen auf einer Art Tresen angeordnet, dessen Ausgangspunkt wir an der Schnittstelle von Türpfosten und Trennwand vermuten dürfen.⁴⁶

Die Beispiele deuten an, mit welchem Aufwand der Braunschweiger Monogrammist die Handlungen und Räume seiner *Bordellszenen* untergliedert und uns im gleichen Moment über deren Konstitution im Unklaren lässt. Dies gilt zuallererst für die diversen Barrieren, die unterschiedliche Grenzen für Personal und Betrachtende formulieren. Vor allem die Beobachtung, dass ihnen auch eine narrative Funktion zukommt, verweist auf einen größeren Zusammenhang. Diesbezüglich möchte ich vorschlagen, die inneren Strukturen als latentes Fortwirken jener sowohl materiellen als auch inhaltlichen Voraussetzungen zu verstehen, unter denen das Gleichnis vom verlorenen Sohn seit dem Mittelalter verbildlicht wurde. Wie eine exemplarische Auseinandersetzung mit dem intermedialen Referenzrahmen der Werke belegen soll, leistet gerade deren latente Präsenz einen bedeutenden Beitrag zur ambigen Stimmung der Szenen.

Als geradezu paradigmatisch für die frühe Behandlung des biblischen Stoffes darf die zyklische Entfaltung der einzelnen Episoden gelten.⁴⁷ Ein Blick auf die ältesten Verbildlichtungen der *Vita luxuriosa* zeigt, wie sehr deren Wahrnehmung von der Anordnung des Geschehens bestimmt worden ist. Erstmals greifbar ist der Aufenthalt des verlorenen Sohnes im Bordell, der im Lukasevangelium keine Erwähnung findet,⁴⁸ sondern nur indirekt herleitbar ist,⁴⁹ auf einer zwischen 1155 und 1160 in Canterbury geschaffenen Pergamentseite (MS M.521), die sich heute in der New Yorker Morgan Library befindet. Das Blatt präsentiert Szenen aus dem Leben und den Gleichnissen Christi, wobei die Erzählung vom verlorenen Sohn den Abschluss der Rectoseite bildet und sich aus acht Bildfeldern zusammensetzt (Abb. 7).⁵⁰

46 Auffällig ist, dass das Spiel mit den unterschiedlich großen Gefäßen die gesamte Komposition durchzieht, wie überhaupt das ›Verhalten‹ der Objekte in beiden Tafeln nicht immer zuverlässig ist. Im Frankfurter Separee trifft das z.B. auf den Pilgerstab zu, der, nachdem ihn der Franziskaner offenbar auf der Bettkante abgelegt hat, nunmehr in der Luft schwebt.

47 Die früheste Verbildlichtung im byzantinischen, aus dem 9. Jahrhundert stammenden *Codex Parisinus graecus* fällt äußerst knapp aus. Weder dort noch in den später entstandenen Darstellungen im Codex Plut.6.23 und Ms. Grec 74b wird die Verschwendung in Szene gesetzt. Vgl. Maria Evangelatou, Word and Image in the Sacra Parallela (*Codex Parisinus Graecus* 923), in: *Dumbarton Oaks Papers* 62 (2008/9), 113–197; Gerald B. Guest, The Prodigal's Journey: Ideologies of Self and City in the Gothic Cathedral, in: *Speculum* 81 (1/2006), 35–75, hier 42.

48 In der Vulgata heißt es lediglich, dass der verlorene Sohn sein Gut mit Prassen verschwendet habe: *Et non post multos dies congregatis omnibus adulescentior filius peregre profectus est in regionem longinquam et ibi dissipavit substantiam suam vivendo luxuriose* (Lk. 15, 13).

49 Nach der Heimkehr des Verlorenen behauptet der ältere Sohn, sein Bruder habe sein Vermögen freiwillig mit *meretricēs* verprasst (Lk. 15, 30).

50 Die Seite war ursprünglich Teil einer Folge alt- und neutestamentarischer Szenen, die dem Text des Eadwine Psalters (Cambridge, Trinity College, MS R.17.1) vorangestellt war. Vgl. Margaret T. Gibson/T.A. Heslop/Richard W. Pfaff (Hg.), *The Eadwine Psalter: Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury*, London 1992, 37f., 41.

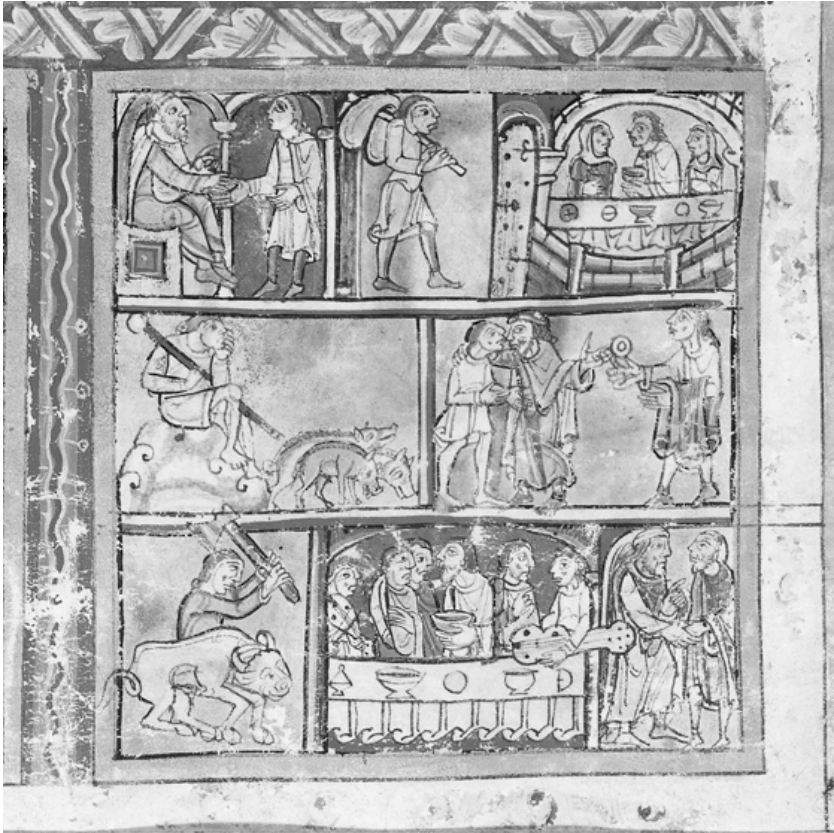


Abb. 7: Canterbury, Blatt aus dem Eadwine Psalter mit Szenen aus dem Leben und den Gleichnissen Christi (MS M.521), 1155–1160, Pergament, 40 x 29 cm (Blatt). New York, Pierpont Morgan Library, Detail.

Die durch die Struktur festgeschriebene Lese- und Interpretationsrichtung lässt das Schicksal des Protagonisten von vornherein alternativlos erscheinen.⁵¹ Dessen Weg führt ebenso unvermittelt wie zwangsläufig ins Bordell. Dort angekommen nimmt er, eingerahmt von zwei Frauen, an einer reich gedeckten Tafel Platz.⁵² Dass es sich bei seinen Gastgeberinnen um Prostituierte handelt, lässt sich kaum aus der stark schematisierten Darstellung ableiten. Einzig der Umstand, dass sich die Frauen in der Gesellschaft eines fremden Mannes dem Genuss von Wein und Speisen hingeben, könnte einen Hinweis darauf enthalten. Umso wichtiger ist, dass dem ›illegitimen‹ Mahl innerhalb des Zyklus das abschließende Fest im Haus des Vaters gegenübergestellt wird, das für die christliche Nächstenliebe steht.⁵³

51 Im Unterschied zu den byzantinischen Manuskripten vereint der Zyklus alle in der Vorlage beschriebenen Stationen und endet erst mit der Unterredung zwischen Vater und älterem Sohn.

52 Es ist bezeichnend, dass die drei Figuren hierbei unter einem einzigen Rundbogen vereint dargestellt werden.

53 Wie relevant diese in zahlreichen Verbildlichungen des Gleichnisses hervorgehobene Kontrastsetzung auch im 16. Jahrhundert noch war, zeigen einmal mehr Erasmus' *Vertraute Gespräche*, in denen die Prostituierte Lucretia dem moralischen Sophronius berichtet, dass sie die Liebe ihrer Familie

Umfassende Erweiterungen erfuhr die Darstellung der *Vita luxuriosa* dann seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts in den Bleiglasfenstern französischer Kathedralen.⁵⁴ Deren Einfluss kann als unbestritten gelten, stellen nachfolgende Bildzyklen die Verschwendung des Erbes doch nahezu sämtlich im Kontext von Alkoholgenuss, Sexualität und Glücksspiel dar, anhand von Themen also, die erstmals in den Fenstern mit dem Gleichnis verknüpft wurden. Als besonders innovativ können die Lanzetten in den Kathedralen von Chartres und Bourges gelten, für die eine Entstehung zwischen 1205 und 1215 respektive 1210 und 1215 angenommen wird.⁵⁵ Den größten, in der Folge nicht mehr erreichten Umfang beansprucht die Erzählung dabei im Seitenschiff des nördlichen Querhauses von Chartres. Von den 30 Bildfeldern des Fensters behandeln 27 das Gleichnis, wovon wiederum zehn den Aufenthalt im Bordell illustrieren. Der Pergamentseite der Morgan Library (MS M.521r) vergleichbar wird der verlorene Sohn auf direktem Wege dorthin überführt. An die Begrüßung durch zwei vornehm gekleidete Prostituierte schließt sich das ein Register umfassende Gastmahl an. Die in diesem Zusammenhang auszumachende körperliche Annäherung zwischen Gast und Gastgeberin kulminiert in der darüber angeordneten Darstellung des entkleideten Prodigus in einem Bett. Hierauf folgt dessen Krönung mit einem Blumenkranz, bei der der Jüngling einer der Frauen unverhohlen ans Gesäß fasst.⁵⁶ Weitere Szenen stellen die Hauptfigur spielend, beim Verlust des letzten Hemdes sowie bei der Vertreibung aus dem Bordell dar. Hierfür wird das Gleichnis konsequent in Episoden unterteilt, die jeweils ein Register umfassen. Daraus resultieren ergänzende Motive, die nicht zum Fortgang der Handlung beitragen, sondern einzig der Vervollständigung einzelner Zeilen dienen. Ihr zum Teil redundanter oder repetitiver Charakter stellt Betrachtende ebenso vor Herausforderungen wie der teilweise changierende Richtungssinn.⁵⁷

Nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist, in welchem Verhältnis zu Chartres das kleinere, nur zwanzig Bildfelder umfassende Fenster in der Kathedrale von Bourges steht.⁵⁸

gegen die der Freier eingetauscht habe, woraufhin der Gast sie umgehend über ihren Irrtum aufklärt. Vgl. Erasmus, *Colloquia*, 198–211.

- 54 Sämtlich in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts fällt die Entstehung der thematischen Bleiglasfenster in Chartres, Bourges, Sens, Poitiers, Coutances und Auxerre. Die besondere Blüte des Stoffes wurde in Zusammenhang mit dem Vierten Laterankonzil gebracht, in dessen Folge die Bedeutung der regelmäßigen Buße hervorgehoben wurde, die im Elend und der Proskynese des reuigen Sünders ihren bildlichen Ausdruck findet. Vgl. Elsa van Hees, *La verrière de l'Enfant prodigue de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre. Étude iconographique*, in: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* 9 (2005), 219–226.
- 55 Für das Chartreser Fenster existiert auch eine abweichende Datierung auf die Jahre 1200–1210. Vgl. Brigitte Kurmann-Schwarz/Peter Kurmann, *Chartres: La cathédrale, Saint-Léger-Vauban* 2001, 192. Kemp weist darauf hin, dass in Chartres kein programmatischer Zusammenhang zu den angrenzenden Fenstern besteht und sich keine Hinweise zu möglichen Stiftern oder Meistern ausmachen lassen. Vgl. Wolfgang Kemp, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987, 23.
- 56 Das Detail präsentiert sich geradezu als Steigerung der darunter angeordneten Scheibe, in der der Protagonist die Frau nur an der Schulter berührt.
- 57 Wie umfangreich die Ergänzungen ausfallen, zeigt die Tatsache, dass sich das Gleichnis auch allein anhand der mittig angeordneten ›Hauptszene‹ verstehen ließe. Vgl. Kemp, *Erzählung*, 35f.
- 58 Hiervon behandeln 17 das Gleichnis.

Allerdings sind die inhaltlichen Bezüge zueinander offensichtlich,⁵⁹ entfaltet sich der Niedergang des Prodigus in beiden Bildzyklen ähnlich. Dabei bleibt erneut ein Drittel der Fläche der *Vita luxuriosa* vorbehalten. Den größten Unterschied stellen das auf ein Bildfeld komprimierte Gastmahl und die fehlende ›Bettszene‹ dar.⁶⁰

Die ausschweifende Schilderung der *Vita luxuriosa* lässt darüber hinaus Parallelen zu dem zeitgenössischen picardischen Drama *Le courtois d'Arras* erkennen.⁶¹ Während dessen Handlung grundsätzlich der biblischen Schilderung folgt, trifft dies nicht für die Gewichtung der einzelnen Bestandteile zu. So erfahren die nunmehr im Wirtshaus angesiedelten Ausschweifungen eine noch stärkere Ausschmückung, umfasst das dort spielende Kapitel immerhin die Hälfte des Textes.⁶² Wesentlich ist, dass der Protagonist bei seiner Ankunft von zwei Prostituierten in Empfang genommen wird, die ihn in der Folge um sein Geld bringen. Einmal mehr wird der Verlust des Erbes damit, anders als im Evangelium, nicht als selbstbestimmte Verschwendung, sondern als Folge einer Verführung geschildert.⁶³ Da der genaue Entstehungszeitpunkt des *Courtois* ungeklärt ist – infrage kommt ein Zeitraum vom Ende des 12. bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts –,⁶⁴ muss offenbleiben, ob die Handlung des Stücks die Gestaltung der Bleiglasfenster beeinflusst oder der unbekannte Verfasser möglicherweise selbst inhaltliche Impulse von diesen empfangen hat.⁶⁵

Parallel dazu wurden die im *Courtois* und den Fenstern präsenten Spielszenen, ebenso wie die Darstellung der Hauptfigur in Gesellschaft zweier Frauen, vermehrt auch auf andere Medien übertragen. Eine heute im British Museum aufbewahrte *Bible moralisée* (MS Harley 1527), deren Entstehung für die späten 1220er-Jahre in Paris angenommen wird, führt die Aspekte Prostitution und Spiel dabei sogar in einer Miniatur zusammen. Auf fol. 34v des Manuskripts wird der verlorene Sohn innerhalb eines Interieurs und bei einer Partie Wurfzabel gezeigt (Abb. 8), wobei ihn von beiden Seiten Prostituierte umwerben.⁶⁶ Ohne als unmittelbare Präfiguration der gemalten Bordellszenen gelten zu

59 Kemp zufolge verkörpere Chartres aus stilgeschichtlicher Sicht eine ältere Stufe, gleichzeitig verböte die unsichere Chronologie eine Entscheidung über die genaue Entstehungszeit der jeweiligen Entwürfe. Vgl. Kemp, Erzählung, 35.

60 Ein Geschlechtsakt kann so nur über Anspielungen und Auslassungen hergeleitet werden. Immerhin deutet sich im Hintergrund der Krönung des verlorenen Sohnes eine Schlafstatt an; auch beim Würfelspiel sitzt der halbentkleidete Prodigus auf einem Bett.

61 Bei dem 652 Verse umfassenden, nahezu vollständig dialogisch aufgebauten Stück handelt es sich um die erste Umsetzung des Stoffes für die Bühne. Der große Erfolg des Werks ist durch vier erhaltene Manuskripte belegt. Vgl. Winfried Kreutzer, Zum Verständnis des ›Courtois d'Arras‹, in: *Vox romanica* 33 (1974), 214–233, hier 215, 231f.

62 Dagegen bleibt die in Lk. 15,14 geschilderte Hungersnot, wie schon in den Bildzyklen, ebenfalls unerwähnt. Vgl. Kreutzer, *Courtois*, 215.

63 Vgl. Kreutzer, *Courtois*, 219–222.

64 Das Jahr 1228 kann als *terminus ante quem* benannt werden. Vgl. Edmond Faral (Hg.), *Courtois d'Arras. Jeu du XIII^e siècle*, Paris 1922, IV.

65 Vgl. hierzu auch die Ausführungen von Guest, *Journey*, 57–59. Die zeitnahen Verbildlichungen des Gleichnisses in den Fenstern der Kathedralen in Coutances und Auxerre dokumentieren, wie umfassend der Einfluss der durch Chartres und Bourges etablierten Ausschmückungen war.

66 Der begleitende Text entspricht der entscheidenden Passage von Lk. 15,13.

können, bezeugt die Szene, wie etabliert das Motiv der rahmenden Frauen im Kontext der Bordellikonographie bereits im 13. Jahrhundert war.



Abb. 8: Paris, *Bible moralisée* (Harley 1527), fol. 34v (Detail), um 1225–1230, Pergament, 40 x 27,5 cm. London, British Library.

Neben eindeutigen Motivtransfers lassen sich zeitnah auch Präzisierungen pikanter Details ausmachen, insbesondere in Medien, bei denen ein intimerer Rezipientenkreis diese zuließ. Dies gilt für zwei im 13. und 14. Jahrhundert in Pariser Manufakturen entstandene Elfenbeinkästchen, die sich heute in Paris und New York befinden. Es handelt sich um die ältesten Verbildlichungen des Gleichnisses außerhalb sakraler Zusammenhänge, die stattdessen mit Inhalten höfischer *âventiuren* überblendet werden. Von dem älteren, vermutlich zwischen 1250 und 1270 entstandenen Objekt im Musée du Louvre haben sich nur die vordere Längsseite sowie die zwei Schmalseiten erhalten.⁶⁷ Die ers-

67 Paris, Elfenbeinkästchen mit der Prodigus-Parabel, um 1250–1270, Elfenbein, Glasperlen, 4,9 x 17,3 cm (A), 4,8 x 8,3 cm (B), 4,8 x 8,8 cm (C), Tiefe: je 0,8 cm. Paris, Musée du Louvre. Datierung lt. Danielle Gaborit-Chopin, *Ivoires médiévaux, Ve–XVe siècle*, Paris 2003, Nr. 115, 323. Koechlin datierte das Objekt dagegen auf das frühe 14. Jahrhundert. Vgl. Raymond Koechlin, *Quelques groupes d'ivoire gothiques français. Les diptyques à décor de roses*, in: *Gazette des Beaux-Arts* 14 (Juli-September 1918), 225–246, hier 225.

te, in zwei Kompartimente untergliederte Schmalseite zeigt die Hauptfigur im Bordell. Links ist das vertraute Festmahl dargestellt. Eingerahmt von zwei Personen sitzt der Gast hinter einem querrrechteckigen Tisch, wo ihm die Dame zu seiner Linken einen Pokal offeriert. Das rechte Bildfeld zeigt den Protagonisten dann bereits beim gemeinsamen Bad mit einer Prostituierten, eine weitere Frau stellt die visuelle Verbindung zur Tischgesellschaft her.⁶⁸ Das zweite, etwas größere Kästchen im Metropolitan Museum of Art hat sich vollständig erhalten und sticht durch eine explizite Inszenierung des Geschlechtsaktes heraus.⁶⁹ So wird der entkleidete Prodigus hier rücklings auf einem Bett liegend dargestellt, während sich unter seiner Decke ein Frauenkopf abzeichnet, den er zugleich in den Händen hält. Die Konstellation lässt keinen anderen Schluss zu, als dass es sich um die Darstellung einer Fellatio handelt.

Bereits diese Auswahl zeigt auf, dass sich alle für die Bordellikonographie wesentlichen Versatzstücke schon im Kontext mittelalterlicher Verbildlichungen des Gleichnisses etabliert hatten. Neben der vollständigen Darstellung der Erzählung muss dabei, medienübergreifend, auch deren Kompartimentierung als konstitutiv erachtet werden. Diese konnte, wie in Chartres oder Bourges, materiell begründet sein oder, wie auf den Elfenbeinkästchen, eine deutliche Abgrenzung der unterschiedlichen Sphären vor dem Hintergrund beschränkter Ausdrucksmittel gewährleisten.⁷⁰ Wolfgang Kemp hat, ausgehend von der Betrachtung des Marburger Teppichs, konstatiert, dass jene Bildwerke des 15. Jahrhunderts, die das Gleichnis vom verlorenen Sohn aufgreifen, immer noch der »bildnerischen Urfassung [...] verpflichtet«⁷¹ seien.⁷² Es handelt sich um eine Beobachtung, die sich auf einzelne Werke in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und auf die Nobilitierung des Themas durch die Malerei ausdehnen lässt.⁷³ So zeigt Hans Sebald Behams großformatiger Prodigus-Holzschnitt ebenso wie das als Kollaboration von Jan van Hemessen und dem Meister von Paulus und Barnabas geltende Gemälde des *Verlorenen Sohnes im Bordell* (Abb. 9), dass sich die Künstler der frühen Neuzeit immer noch der etablierten Schemata bedienten. Diese Feststellung betrifft zunächst das Erzählen des Stoffes in zyklischer Form: In beiden Werken werden die zentralen Stationen der Para-

68 Die Motive der verlorenen Längsseite lassen sich nicht rekonstruieren. Geht man von einer chronologischen Anordnung aus, muss es sich aber ebenfalls um Bordellszenen gehandelt haben. Erst die linke Hälfte der zweiten Querseite zeigt die Vertreibung des nur mit einer *bruoch* bekleideten Prodigus mit einem Wäscheklopper.

69 Paris, Elfenbeinkästchen mit der Prodigus-Parabel, 14. Jahrhundert, Elfenbein, 8,1 x 18,3 x 10,5 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

70 So differenziert etwa das Elfenbeinkästchen in New York, auch mithilfe des Rahmens, erkennbar zwischen Innen- und Außenraum.

71 Kemp, *Erzählung*, 49.

72 Er bezog sich damit auf jene Schemata und Erzählstrukturen, die sich durch die Behandlung des Themas in französischen Kathedrafenstern etabliert hatten. Vgl. ebd., *passim*.

73 Hiervon ausgenommen sind jene seit dem Mittelalter nachweisbaren Darstellungen, die das Gleichnis auf Szenen aus dem Motivkreis der Heimkehr reduzieren. Ein frühes, aus dem 12. Jahrhundert stammendes Beispiel findet sich auf einem Kapitell der Kathedrale von Autun. Vgl. hierzu Denis Grivot/George Zarnecki, *Gislebertus. Sculptor of Autun*, New York 1961, 147.

bel im Mittel- und Hintergrund und in hierfür reservierten Kompartimenten entfaltet.⁷⁴ Die zweifelsfreie Identifikation des Bildthemas ist dabei nur noch über diese Beifügungen möglich, die nicht mehr zwingend mit dem Vordergrundgeschehen korrespondieren. Denn weder weist der Protagonist des Brüsseler Bildes eine Ähnlichkeit mit dem vertriebenen Schweinehirten auf noch gibt er sich im Holzschnitt Behams zu erkennen, vielmehr geht er dort sogar völlig in der Masse unter.



Abb. 9: Jan van Hemessen und Meister von Paulus und Barnabas, *Der verlorene Sohn im Bordell*, 1536, Eichenholz, 140 x 198 cm. Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België.

Im Gegensatz zu dieser konsequenten Separierung aber unterbinden die Gliederungssysteme der mittelalterlichen Kirchenfenster bildübergreifendes Erzählen an keiner Stelle, setzt etwa die Chartreiser Bilderzählung die Zäsur dort, »wo sie will«⁷⁵. In dieser Hinsicht entspricht deren Funktion eher den partiell durchlässigen Wänden in den *Bordellszenen* des Braunschweiger Monogrammistens, die sich meines Erachtens als latentes Erbe jener mittelalterlichen Rahmensetzungen begreifen lassen. Daraus resultieren, wie die angestellten Beobachtungen gezeigt haben, Effekte, die entscheidend zum ambigen Eindruck der Tafeln beitragen. Diese betreffen neben der Frage nach der

74 Im Brüsseler Bild werden die Szenen durch die Säulen der rahmenden Architektur gegliedert; nur dort, wo diese Möglichkeit nicht besteht, sorgt die Bordunpfeife eines Sackbläusers für eine Unterteilung.

75 Kemp, *Erzählung*, 38.

zeitlichen Dimension des dargestellten Geschehens auch die nach einer allgemeingültigen semantischen Auflösung.

Betrachtet man die *Bordellszenen* vor diesem Hintergrund, so fällt auf, dass die Ausstattung der Räume, abgesehen von der Wandgestaltung und den benannten Motivgruppen, recht spärlich ausfällt und von zahlreichen Wiederholungen gekennzeichnet ist. Es liegt nahe, auch dies als Referenz zu begreifen, waren doch die Glasfenster mit ihrem beschränkten Formenrepertoire und der oft irritierenden Personengestaltung auf derartige Verknüpfungen angewiesen, um hierüber Assoziationen zu ermöglichen. Entsprechend dient etwa der zweite Tisch in der Berliner Tafel nicht nur als Barriere zwischen Vorder- und Hintergrund, sondern stellt auch den inhaltlichen Konnex zur Haupthandlung her.

Indem uns der Braunschweiger Monogrammist aber – anders als Beham oder van Hemessen – Begleiterzählungen vorenthält, in denen sich Umkehr oder Katharsis andeuten, sondern das Geschehen stattdessen fortwährend im Bordell rotieren lässt, bedient er sich einer Rhetorik, die sich nur anhand negativer Exempla entfaltet. Die so vorgeführte Alternativlosigkeit wird durch kein Detail deutlicher zum Ausdruck gebracht als durch die den Hof rückseitig abschließende Ziegelmauer. Es handelt sich um nicht weniger als die weitgehende Exklusion jener Sphäre, die von Kemp unter dem Begriff »Welthintergrund«⁷⁶ subsumiert worden ist, einer Instanz also, die seit Jan van Eyck als verpflichtender Bestandteil niederländischer Interieurs bezeichnet werden darf.⁷⁷ Wie wesentlich dieser Ausschluss ist, zeigt ein Blick auf van Eycks *Arnolfini-Hochzeit*, in der schon der schmale Fensterausschnitt – und erst recht der Spiegel – mehr Informationen über die Außenwelt liefern, als es die weite Türöffnung in der Berliner *Bordellszene* tut.⁷⁸

Passend dazu bleibt auch der dort zwischen Tür und Wand, also dem Außen und dem Innen, aufgehängte Konvexspiegel bis auf einen Lichtreflex schwarz. Mit der opaken Oberfläche, auch dieses Objekts, installiert der Maler einmal mehr eine Leerstelle im Bild, die sich, wenn man an die auf van Eyck zurückgehende Bedeutung des Attributs innerhalb der niederländischen Malerei denkt, auf unterschiedliche Weise komplementieren lässt. So befähigt der Spiegel in Verbindung mit der Waschgelegenheit das anwesende Personal bildimmanent dazu, das Ergebnis ihrer Toilette zu überprüfen. Zusätzlich ist durch diese Verknüpfung aber auch ein konkreter Verweis auf ein weiteres Werk van Eycks gegeben, dessen Ausstrahlung durch eine umfangreiche Rezeption als belegt gelten kann.⁷⁹ Es handelt sich um die Komposition *Frau bei der Toilette*, die sich nur in einer Kopie aus dem frühen 16. Jahrhundert (Abb. 10) sowie als Wiedergabe in einem 1624 entstandenen Galeriebild Willem van Haechs erhalten hat.⁸⁰ Die Protagonistin des

76 Kemp, Beziehungsspiele, 129.

77 Vgl. Kemp, ebd., 129, 134.

78 Jan van Eyck, *Die Arnolfini-Hochzeit*, 1434, Öl auf Eichenholz, 82,2 x 60 cm. London, National Gallery.

79 Vgl. Daniela Hammer-Tugendhat, Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: *Kritische Berichte* 17 (3/1989), 78–99, hier 83–88; Diane Wolfthal, Sin or Sexual Pleasure? A Little-Known Nude Bather in a Flemish Book of Hours, in: Sherry C.M. Lindquist (Hg.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham 2012, 279–297, hier 287f.

80 Vgl. Peter Schabacker/Elizabeth Jones, Jan van Eyck's Woman at her Toilet: Proposals Concerning its Subject and Context, in: *Fogg Art Museum Annual Report (1974–1976)*, 56–78, hier 56–60.

Bildes steht frontal und bis auf ihre Pantoffeln unbekleidet in einem holzgetäfelten Interieur, in dem sich hinten rechts ein Bett andeutet. Ihre Scham verdeckt die Dargestellte nur mittels eines Tuches.⁸¹ Von links fällt durch ein Fenster Licht in den Raum und auf eine Waschschüssel. Die Hand, mit der die Dargestellte auf das Gefäß verweist, ließe sich als Aufforderung an die neben ihr stehende Frau verstehen, die einen Schöpflöffel in den Händen hält. Jenes auch in der *Bordellszene* auszumachende Motivarsenal wird durch einen ausladenden Konvexspiegel vervollständigt, der neben der Schüssel beide Akteurinnen erfasst. Nicht zu unterschätzen ist, dass das Spiegelbild die Nacktheit der Frau zwar voyeuristisch einfängt, aber zugleich deren Keuschheit betont, verdeckt doch der rechte, ausgestreckte Arm darin gleichfalls ihren Schambereich.

Gerade die explizite, nicht durch einen ausreichenden Kontext begründete Nacktheit der Figur hat Interpreten vor Herausforderungen gestellt; für den Braunschweiger Monogrammisten allerdings könnte van Eycks Erfindung, deren »profaner Charakter ganz offensichtlich ist«⁸², Anknüpfungspunkte für die sexuelle Aufladung des eigenen Sujets geboten haben. Dass sich die vor dem Spiegel stehende Frau dabei gedanklich auch in seinem Bild ergänzen ließe, kann als Zugabe für ein kennerschaftliches Publikum aufgefasst werden, während eine malerische Umsetzung des Motivs, wenn man an den übermalten Mönch denkt, wohl »zu viel des Guten« gewesen wäre.⁸³

Gesteht man dem Spiegel darüber hinaus zu, wie in der *Arnolfini-Hochzeit* auch die Welt außerhalb des Bildes wiedergeben zu können, geraten wir als potenzielles Gegenüber erneut in den Blick. Immerhin hätte die Oberfläche aufgrund ihrer Wölbung die Fähigkeit, uns unabhängig von unserem Standpunkt zu erfassen; noch dazu legt die Raumkonstitution nahe, dass wir uns inmitten des Interieurs befinden. Insofern werden wir durch das Bild in sehr viel subtilerer Weise als Anwesende gekennzeichnet, als es in frühen Genredarstellungen der Fall ist. Statt von den Anwesenden durch Blicke oder über Gesten adressiert zu werden, ist es hier der Spiegel selbst, der diese Aufgabe übernimmt und en passant auch eine Erklärung für die im Bild präsenten Verzerrungen liefert.

81 Es ist sicher kein Zufall, dass van Haecht direkt unter dem Bild die Skulptur einer Venus Pudica platziert. Stoichita hat in dem Zusammenhang auch auf den *Paragone*-Aspekt verwiesen. Vgl. Victor I. Stoichita, *Malerei und Skulptur im Bild – das Nachdenken der Kunst über sich selbst*, in: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst/Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud), hg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Wolfratshausen 2002, 10–19, hier 16.

82 Hammer-Tugendhat, *Autonomisierung*, 85.

83 Wolfthal hat die Möglichkeit einer solchen Assoziation auch für die motivverwandte Miniatur eines Stundenbuches ins Feld geführt. Vgl. Wolfthal, *Sin*, 286, Abb. ebd., 280.



Abb. 10: Unbekannt (nach Jan van Eyck), Frau bei der Toilette, frühes 16. Jhd., Öl auf Eichenholz, 27,2 x 16,3 cm. Cambridge, Harvard Art Museums/Fogg Museum, Louise Haskell Daly, Alpheus Hyatt Purchasing and William M. Prichard Funds.

In diesem Zusammenhang liegt es nahe, in der Betrachtersprache zugleich eine Antwort auf die Frage nach der Identität des verlorenen Sohnes zu entdecken. Immerhin begründet sich die damalige Popularität des Gleichnisses, die neben den angeführten Darstellungen durch eine große Anzahl zeitgenössischer Prodigus-Dramen belegt ist,⁸⁴ auch aus einem Verständnis, das bereits in den Auslegungen der Kirchenväter angelegt ist und den Interpreten selbst in den Fokus rückt. Die Voraussetzung hierfür bildet die nahezu universelle Anwendbarkeit des Gleichnisses auf die eigene Lebenswirklichkeit. Entsprechend lässt sich schon in den *Confessiones* des Augustinus von Hippo eine Überblendung des Prodigus-Schicksals mit dem eigenen Selbst ausmachen.⁸⁵ Es fällt auf, wie sehr sich Augustinus mit dem verlorenen Sohn identifiziert, wenn er davon spricht, dass er sich im Ausland mit Prostituierten (*meretrices*) eingelassen habe.⁸⁶ Im Sinne der *peregrinatio vitae* steht die Reise des verlorenen Sohnes denn auch sinnbildlich für die Metapher des weltlichen Lebens, die den gläubigen Menschen von Gott entfernt, bevor er in dessen Schoß zurückkehrt.⁸⁷

Vor diesem Hintergrund fand ab dem 14. Jahrhundert eine Verknüpfung statt, die sich mit jener der gemalten *Bordellszenen* durchaus vergleichen lässt. So erfreuten sich Motive der *Vita luxuriosa* auch als Teil profaner Wandmalereien in Trinkstuben großer Beliebtheit. Mit der Diessenhofener Herrentrinkstube *Zur Zinne* hat Harald Wolter-von dem Knesebeck ein konkretes Beispiel benannt und auf die Funktion solcher Wandgemälde verwiesen: So schlüpfte der Gast »beim Trinken außer Haus quasi in die Rolle des Prodigus«⁸⁸, wobei er zugleich von Motiven umgeben war, die ihm die negativen Folgen seines Tuns präsentierten.⁸⁹ Das genannte Beispiel entkräftet Rengers These, wonach »eine Beeinflussung der unbiblischen Wirtshausszenen durch Darstellungen des ›verlorenen Sohnes unter den Huren‹ erst dann möglich«⁹⁰ sei, wenn die besagten Szenen im 16. Jahrhundert aus dem Zyklus herausgelöst würden. Stattdessen stehen die Verarbeitungen des Braunschweiger Monogrammisten stellvertretend für zahlreiche in der Zeit entstandene Genredarstellungen, in denen sich keine Hauptfigur ausmachen lässt und stattdessen der Betrachtende als Akteur in den Fokus gerät. In diesen Werken sind christliche Ikonographien nur noch als assoziierbare Folie präsent.⁹¹ Die *Bordellszenen* in Frankfurt und Berlin bedienen sich hierfür visueller Strategien, die im Zusammenhang mit dem verlorenen Sohn entwickelt worden waren, und nutzen diese für eine Reflexion

84 Vgl. Renger, *Gesellschaft*, 34–37.

85 Vgl. Albert Raffelt, »profectus sum abs te in regionem longinquam« (conf. 4,30). Das Gleichnis vom »verlorenen Sohn« in den *Confessiones* des Aurelius Augustinus, in: *Theologie und Glaube* 93 (2003), 208–222.

86 Vgl. Aug., Conf. 4,30.

87 Vgl. Guest, *Journey*, 52–54.

88 Harald Wolter-von dem Knesebeck, *Trinkstuben des Alpenraums als Ort zeremonieller Gastfreundschaft im Spiegel ihrer Wandmalereien*, in: Lucia Longo (Hg.), *Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo*, Bologna 2020, 267–291, hier 275.

89 Vgl. Harald Wolter-von dem Knesebeck, *Die Bedeutung des Themenkreises ›Haus‹ in der profanen Wandmalerei des Spätmittelalters für die Genese der Genremalerei*, in: Birgit Ulrike Münch/Jürgen Müller (Hg.), *Peiraios' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550* (Trierer Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, 14), Wiesbaden 2015, 267–295, hier 270–275.

90 Renger, *Gesellschaft*, 16.

91 Vgl. Schmidt, *Angebot*, 86–89.

über die Möglichkeiten der Malerei: Über die angewandten gegensätzlichen Bildprinzipien von Transparenz und Opazität, die sich in den zentralen Fenstern und den implementierten Unterteilungen der Bordelle materialisieren, aber auch über das Vexierspiel mit der Perspektive, wird der Betrachtende in die Pflicht genommen, sich zu dem Bild ins Verhältnis zu setzen und immer wieder aufs Neue seine Seherfahrung zu überprüfen. An den diaphanen Kontext des Bildes, den des verlorenen Sohnes, rückgebunden, ergibt sich dadurch eine doppelte Latenz, die des Sehens und die des Erfahrens.

Literatur

- BODE, Wilhelm, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig 1883.
- ERASMUS VON ROTTERDAM, *Colloquia Familiaria. Vertraute Gespräche*, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 1967.
- EVANGELATOU, Maria, Word and Image in the Sacra Parallela (Codex Parisinus Graecus 923), in: *Dumbarton Oaks Papers* 62 (2008/9), 113–197.
- FARAL, Edmond (Hg.), *Courtois d'Arras. Jeu du XIII^e siècle*, Paris 1922.
- GABORIT-CHOPIN, Danielle, *Ivoires médiévaux, V^e–XV^e siècle*, Paris 2003.
- GIBSON, Margaret T./HESLOP, T.A./PFAFF, Richard W. (Hg.), *The Eadwine Psalter: Text, Image, and Monastic Culture in Twelfth-Century Canterbury*, London 1992.
- GLÜCK, Gustav, Zu einem Bilde von Hieronymus Bosch in der Figdorschen Sammlung in Wien, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen* 25 (3/1904), 174–184.
- GRIVOT, Denis/ZARNECKI, George, *Gislebertus. Sculptor of Autun*, New York 1961.
- GUEST, Gerald B., The Prodigal's Journey: Ideologies of Self and City in the Gothic Cathedral, in: *Speculum* 81 (1/2006), 35–75.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela, Jan van Eyck – Autonomisierung des Aktbildes und Geschlechterdifferenz, in: *Kritische Berichte* 17 (3/1989), 78–99.
- KASCHEK, Bertram, Das kunsttheoretische Bordell. Metamalerei bei Jan van Hemessen, in: Birgit Ulrike Münch/Jürgen Müller (Hg.), *Peiraios' Erben. Die Genese der Genre-malerei bis 1550* (Trierer Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, 14), Wiesbaden 2015, 359–390.
- KEMP, Wolfgang, Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs, in: Kilian Heck/Cornelia Jöchner (Hg.), *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*, München/Berlin 2006, 123–138.
- KEMP, Wolfgang, *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*, München 1996.
- KEMP, Wolfgang, *Sermo corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München 1987.
- KNAUS, Gudrun, *Invenit, incisit, imitavit. Die Kupferstiche von Marcantonio Raimondi als Schlüssel zur weltweiten Raffael-Rezeption 1510–1700*, Berlin/Boston 2016.
- KOECHLIN, Raymond, Quelques groupes d'ivoire gothiques français. Les diptyques à décor de roses, in: *Gazette des Beaux-Arts* 14 (Juli-September 1918), 225–246.
- KREUTZER, Winfried, Zum Verständnis des ›Courtois d'Arras‹, in: *Vox romanica* 33 (1974), 214–233.
- KURMANN-SCHWARZ, Brigitte/KURMANN, Peter, *Chartres: La cathédrale*, Saint-Léger-Vauban 2001.

- MÜLLER, Christian, *Urs Graf. Die Zeichnungen im Kupferstichkabinett Basel* (Beschreibender Katalog der Zeichnungen, 3; Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts Teil 2B), Basel 2001.
- MÜLLER, Jürgen, Die Welt als Bordell. Überlegungen zur Genremalerei Jan van Amstels, in: Birgit Ulrike Münch/Jürgen Müller (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550* (Trierer Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, 14), Wiesbaden 2015, 15–49.
- RAFFELT, Albert, »profectus sum abs te in regionem longinquam« (conf. 4,30). Das Gleichnis vom »verlorenen Sohn« in den Confessiones des Aurelius Augustinus, in: *Theologie und Glaube* 93 (2003), 208–222.
- RENGER, Konrad, *Lockere Gesellschaft. Zur Ikonographie des Verlorenen Sohnes und von Wirtshausszenen in der niederländischen Malerei*, Berlin 1970.
- SANDER, Jochen, *Niederländische Gemälde im Städel 1400–1550*, unter Mitarbeit von Stephan Knobloch bei der gemäldetechnologischen Dokumentation und einem Beitrag von Peter Klein zu den Ergebnissen der dendrochronologischen Untersuchungen (Kataloge der Gemälde im Städelischen Kunstinstitut, Frankfurt a. M., 2), Mainz 1993.
- SCHABACKER, Peter/JONES, Elizabeth, Jan van Eyck's Woman at her Toilet: Proposals Concerning its Subject and Context, in: *Fogg Art Museum Annual Report* (1974–1976), 56–78.
- SCHMIDT, Frank, Ein unmoralisches Angebot? Zur narrativen Funktion der Schwelle in den Frauenhaus-Stichen des Mair von Landshut, in: Jürgen Müller/Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 74–93.
- SCHUBERT, Dietrich, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammistens. Ein Beitrag zur Geschichte der Niederländischen Malerei des 16. Jahrhunderts*, Köln 1970.
- SILVER, Larry, *Peasant Scenes and Landscapes. The Rise of Pictorial Genres in the Antwerp Art Market*, Philadelphia 2006.
- STOICHITA, Victor I., Malerei und Skulptur im Bild – das Nachdenken der Kunst über sich selbst, in: *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier* (Ausst.-Kat. München, Haus der Kunst/Köln, Wallraf-Richartz-Museum – Fondation Corboud), hg. von Ekkehard Mai und Kurt Wettengl, Wolfratshausen 2002, 10–19.
- UBL, Matthias, *Der Braunschweiger Monogrammist. Wegbereiter der niederländischen Genremalerei vor Bruegel*, Petersberg 2014.
- VAN HEES, Elsa, La verrière de l'Enfant prodigue de la cathédrale Saint-Étienne d'Auxerre. Étude iconographique, in: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA)* 9 (2005), 219–226.
- VON BALDASS, Ludwig, Die Anfänge des niederländischen Sittenbildes, in: *Ausgewählte Kunstwerke der Sammlung Lanckoronski. Seiner Exzellenz Dr. Karl Grafen Lanckoronski zu seinem siebzigsten Geburtstage von Freunden und Verehrern gewidmet*, Wien 1918, 19–25.
- WOLFTHAL, Diane, Sin or Sexual Pleasure? A Little-Known Nude Bather in a Flemish Book of Hours, in: Sherry C. M. Lindquist (Hg.), *The Meanings of Nudity in Medieval Art*, Farnham 2012, 279–297.
- WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Harald, Trinkstuben des Alpenraums als Ort zeremonieller Gastfreundschaft im Spiegel ihrer Wandmalereien, in: Lucia Longo (Hg.), *Artisti e mercanti in viaggio. Oltre le Alpi, attraverso il Tirolo*, Bologna 2020, 267–291.

WOLTER-VON DEM KNESEBECK, Harald, Die Bedeutung des Themenkreises ›Haus‹ in der profanen Wandmalerei des Spätmittelalters für die Genese der Genremalerei, in: Birgit Ulrike Münch/Jürgen Müller (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550* (Trierer Beiträge zu den Historischen Kulturwissenschaften, 14), Wiesbaden 2015, 267–295.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 558/Jörg P. Anders.
 Abb. 2: Frankfurt, Städel Museum, Inv.-Nr. 249.
 Abb. 3: Amsterdam. Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Inv.-Nr. RP-P-OB-47.317.
 Abb. 4: Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. X.2293.
 Abb. 5: © Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 558/Jörg P. Anders.
 Abb. 6: Wien, Albertina, Inv.-Nr. DG1928/304.
 Abb. 7: The Morgan Library & Museum. MS M.521, recto. Purchased by J. Pierpont Morgan (1837–1913), 1911.
 Abb. 8: The British Library, [Harley 1527, fol. 34v].
 Abb. 9: Brüssel, Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België, Inv.-Nr. 2838.
 Abb. 10: Harvard Art Museums/Fogg Museum. Photo © President and Fellows of Harvard College, 1969.83.

Antike Gattungstheorie, die implizite Gattungsreflexion der frühen italienischen Genrebilder und Annibale Carraccis Knabenbilder

Valeska von Rosen

Für Klaus W. Hempfer

Abstract *Der Beitrag zielt mit Bezug auf Annibale Carraccis Genrebilder auf die Rekonstruktion der innerbildlichen, nicht verbal explizierten Gattungsreflexion der Genremalerei avant la lettre um 1600 in Italien. Er zeigt, wie stark der diskursive Rahmen dieser neuen, im normativen Gattungssystem der Malerei als »niedrig« skalierten Bilder von Aristoteles' metagattungstheoretischen Überlegungen determiniert war. Ihnen zufolge differieren Gattungen nämlich nicht nur hinsichtlich ihrer medialen Verfasstheit sowie der dargestellten Gegenstände, sondern auch hinsichtlich ihres Modus, also der gewählten Darstellungsweise voneinander. Die in der kunsthistorischen Forschung etablierte Definition des Genrebildes als »Sittenbild«, welches die Praktiken und Gebräuche des Volkes zeige, »so wie diese seien«, hinkt dem Niveau der Gattungsreflexion in der Antike folglich hinterher.*

Die Erprobung adäquater Darstellungsweisen für die neuen Bilder ist Annibales Programm: gezielte Unangemessenheiten, transitorische Momente und die Sichtbarkeit des malerischen Duk-tus als Index der schnell arbeitenden Künstlerhand sind die von ihm eingesetzten modalen Prinzipien, die seine Sammler, dem Erfolg der Gemälde nach zu urteilen, im Wissen um den ambivalenten Status der Bilder in der Antike diskursiv zu verorten und zugleich zu goutieren wussten.

I. Aristotelische Theoriebildung und die implizite Gattungsreflexion um 1600

Ein kleines Gedankenexperiment zu Beginn: Stellen wir uns vor, ein junger ambitionierter Kunsttheoretiker hätte im frühen 17. Jahrhundert einen Traktat oder eine – später publizierte – Rede für die Accademia di San Luca verfasst, die nur nicht wie Giovanni

Pietro Belloris *Idea* von ästhetischen Aspekten,¹ sondern von der seinerzeit neuen Gattung des Genre handelte. Dieser Text hätte wohl den gattungstheoretischen Status der sich formierenden Bildgattung in Abgrenzung von der *Historia* bestimmt, Überlegungen über passende Sujets und Figuren angestellt, ihre Darstellungsmodi, -möglichkeiten und -grenzen reflektiert und die adäquaten Rezeptionsformen und -ziele der Gemälde benannt. Wir hätten mit ihm eine Schrift, die uns ähnlich Leon Battista Albertis Konturierung des Historienbildes in seinen *Libri della pittura* zweihundert Jahre zuvor² den diskursiven Rahmen dieser Werke sehr praktisch an die Hand gäbe.

Bekanntlich gibt es eine solche Schrift nicht, und es ist auch kaum vorstellbar, dass sie im 17. Jahrhundert verfasst worden wäre. Das Faktum, dass die Gemälde, die u. a. Musik-, Markt- oder Spielsujets verbildlichen, erst später unter dem Rubrum »Genre« gefasst wurden, dürfte hierfür kaum der ausschlaggebende Grund gewesen sein. Schließlich hätte ein fehlender synthetisierender Terminus wohl niemanden daran gehindert, über »neue Bilder« mit zuvor nicht darstellungswürdigen Sujets zu reflektieren. Tatsächlich gibt es auch eine Reihe von deskriptiven Äußerungen in Form von Ekphraseis oder Anekdoten in Biographien über Genrebilder *avant la lettre*.³ Das Fehlen einer *normativen* Schrift zum Thema liegt aber sicherlich eher in der Rangniedrigkeit der Sujets im Gattungssystem der Neuzeit begründet. Als Gegenstand für ambitionierte Theoriebildung entsprechend Belloris *Idea*-Rede hätte sie sich zumindest im 17. Jahrhundert nicht geeignet – die Karriere des postulierten aufstrebenden Kunsttheoretikers wäre vermutlich jäh beendet gewesen, hätte er sich daran versucht. Denn nicht nur die künstlerische Produktion unterlag Normen hinsichtlich der Ranghöhe der darzustellenden Sujets, sondern auch die verbale Reflexion über sie. Und die Art und Weise, wie sich die neuen Genrebilder in das Gattungssystem integrierten, war in der Antike determiniert und wurde in der Neuzeit allenfalls spielerisch in Frage gestellt: »Minoris picturae«, »kleine Malerei«, heißt es bekanntlich in Plinius' 35. Buch seiner *Naturalis historia* über die Gemälde des Peiraikos und ist im wörtlichen wie im übertragenen Sinne zu verstehen. Durch seine Spezialisierung habe sich der als »Schmutzmaler« (*Rhyparographos*) titulierte Maler »ab-

1 Vgl. Giovan Pietro Bellori, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto/Die Idee des Malers, Bildhauers und Architekten*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Göttingen 2018. Der Text basiert auf einer Rede, die Bellori im Jahre 1664 vor der römischen Accademia di San Luca hielt. –

Meinen Mitarbeiter*innen Linda Voigt, Anna Magnago Lampugnani und Timm Schmitz danke ich herzlich für die Unterstützung bei der Ausarbeitung des Manuskripts. Gewidmet ist der Aufsatz Klaus W. Hempfer in Dankbarkeit für viele Anregungen seit meiner Berliner Studienzeit und in Erinnerung an unsere gemeinsame Tätigkeit in der Forschungsgruppe 2305 »Diskursivierung von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit« an der FU Berlin, in deren Rahmen dieser Text entstand.

2 Vgl. Leon Battista Alberti, *Della Pittura/Über die Malkunst*, hg., eingeleitet und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2014; die Auseinandersetzung mit der »istoria« beginnt im zweiten Buch.

3 Barbara Gaehtgens hat sie kompiliert und kommentiert: Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002; die Unterscheidung hinsichtlich deskriptiven und normativen Äußerungen findet sich etwa bei Wolfgang Kemp, Gattung, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, 135–138, hier 136.

gesondert« (*distinxit*) und dem »Niedrigen« (*humilia*) zugewandt –⁴ unmissverständlich ließ sich das, was aus normativer Perspektive als selbstgewählter Sonderweg wahrgenommen wurde, kaum beschreiben. Schließlich geht in einem normativ angelegten Gattungssystem die Entstehung rangniedriger Gattungen per se mit einem Normverstoß einher, wie Klaus W. Hempfer, dem wir grundlegende und auch für bildkünstlerische Phänomene sehr anschlussfähige metagattungstheoretische Schriften verdanken, gezeigt hat.⁵ Durch Plinius' und weitere überlieferte Bemerkungen aus der Antike war der Ort der Genrebilder im neuzeitlichen Gattungssystem also determiniert, bevor diese überhaupt existierten. Und dies gilt auch für die genuine Ambivalenz des Genre, die darin besteht, dass exzellent ausgeführte Gemälde – wie eben auch diejenigen des Peiraikos – höher geschätzt und bezahlt werden konnten als Werke höherer Gattungen.

Es muss hier dahingestellt bleiben, ob dieses Fehlen einer normativen Schrift von den Maler*innen und Sammler*innen der neuen Genrebilder als Manko wahrgenommen wurde. Sicherlich hätte ein entsprechender Text die Produktion durch affirmierenden oder auch distanzierenden Rekurs auf denselben durchaus stimuliert; und auch die Sammler*innen der neuen Bilder hätten mit ihm eine argumentative Folie in ihren Gesprächen über die Bilder gehabt. Tatsächlich aber dürfte diese spezifische diskursive Konstellation – das Fehlen einer normativen Schrift verbunden mit dem Wissen um eine in Grundzügen vermittelte durchaus ambivalente Theoriebildung der Antike sowie um den Status der Bilder im normativen System – diejenige gewesen sein, die für einige Maler*innen und Sammler*innen gerade den besonderen Reiz der neuen Sujets um 1600 ausmachten. Diese Überlegung an den Knabenbildern Annibale Carraccis zu exemplifizieren, ist das Anliegen der folgenden Ausführungen. Es gilt also ihre implizite Gattungsreflexion zu bestimmen, welche die diskursive und d.h. auch die kommunikative Situation der Bilder um 1600 konditionierte bzw. *vice versa* von ihr konditioniert wurde.

4 Vgl. Cajus Plinius Secundus d.Ä., *Naturkunde/Naturalis historia. Farben, Malerei, Plastik*, Bd. 35, hg. und übers. von Roderich König, Düsseldorf 2007, §112, 88f.; hierzu Hans-Joachim Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (4/1983), 401–418, bes. 402 und jüngst Birgit U. Münch/Jürgen Müller (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015; darin bes. die Einführung der beiden Herausgeber: Bauern, Bäder und Bordelle?, oder: Was soll uns die frühe Genremalerei sagen?, 3–14.

5 Vgl. Klaus W. Hempfer, Gattungskonstitution als Normverletzung: Zum Problem der Poetik ›niederer‹ Gattungen im Kontext der Regelpoetik, in: Werner Helmich/Astrid Poier-Bernhard (Hg.), *Poetologische Umbrüche – Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, München 2002, 240–253. Grundlegend: ders., *Gattungstheorie*, München 1973.

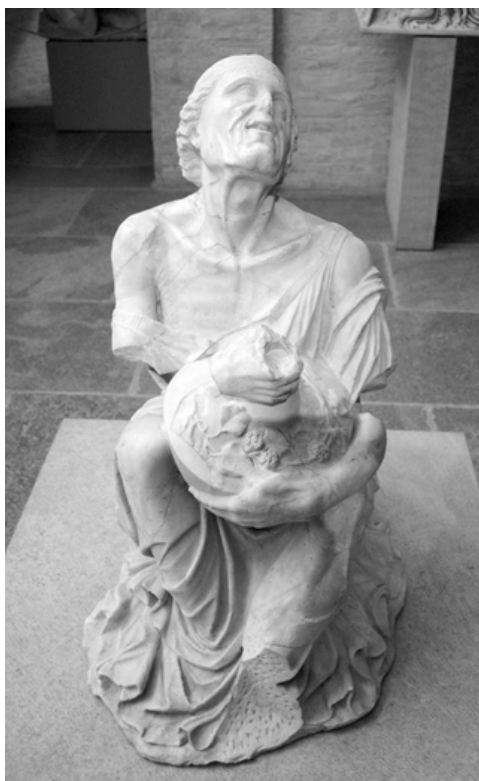


Abb. 1: *Trunkene Alte*, röm. Kopie nach einem Orig. aus dem späten 3. Jh. v. Chr., Marmor, 92 cm. München, Glyptothek.



Abb. 2: *Buckliger Bettler*, spätes 3. Jh. v. Chr., Bronze, 16 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung.

Diese spezifische diskursive Situation ist auch davon geprägt, dass die von antiken Autoren wie Plinius und Philostrat erwähnten Genrebilder *avant la lettre* nicht erhalten sind,⁶ weshalb die kurzen Ekphraseis und Erwähnungen die Phantasie ihrer Rezipient*innen in besonderer Weise stimulierten. Erhalten haben sich aber immerhin dem Genre zurechenbare vollplastische Werke wie die *Trunkene Alte* aus der Münchner Glyptothek, die als Kopie nach einem hellenistischen Marmororiginal gilt (Abb. 1) und der sog. *Bucklige Bettler*, eine hellenistische Bronzestatuette (Abb. 2) ebenfalls aus dem 3. vorchristlichen Jahrhundert.⁷ Solche Skulpturen und Kleinplastiken dürften im Prozess der Gattungsgenese im 16. Jahrhundert auch insofern wichtig gewesen sein, als sie visuelle Möglichkeiten eines »Einfiguren-Genre« formulieren, für das sich Annibale Carracci und Caravaggio besonders interessieren werden. Bekanntlich ist das Gros von Genrebildern mehrfigurig und erzählerisch strukturiert, worauf die präzise strukturelle Definition der Gattung von Barbara Gaehtgens recurriert:

6 Siehe die Zusammenstellung von Gaehtgens, *Genremalerei*, 47–90. Für erhaltene Vasenmalerei und pompejanische Fresken siehe Hans-Peter Laubscher, *Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik*, Mainz 1982.

7 *Trunkene Alte*, röm. Kopie nach einem Orig. aus dem späten 3. Jh. v. Chr., Marmor, Höhe 92 cm. München, Glyptothek; *Buckliger Bettler*, Höhe 16 cm. Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Antikensammlung; vgl. Laubscher, *Fischer und Landleute*, 8, 118–121 und 72–74; Bernard Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001, 38f., 97–99.

Genremalerei ist [...] Figurenmalerei. Damit ist auf die enge Verbindung zur Historienmalerei hingewiesen. Aber im Gegensatz zur Historienmalerei mit ihren Themen aus Geschichte, Mythologie und Religion charakterisiert ›Genre‹ eine andere, zwar verwandte, aber untergeordnete Gattung der Malerei, in der keine historischen Taten und Ereignisse, keine bekannten und bedeutenden Persönlichkeiten, sondern anonyme, ›unhistorische‹ Figuren in ihrem individuellen Lebensbereich, ihrem zuständigen Dasein oder bei unspektakulären Ereignissen dargestellt werden.⁸

Um den diskursiven Rahmen der frühen Genrebilder in Italien zu rekonstruieren, ist es zunächst unabdingbar, die einschlägige antike Theoriebildung in den Blick zu nehmen. Diese beginnt, wie Hans-Joachim Raupp und Barbara Gaehtgens gezeigt haben,⁹ lange vor Plinius und ist für uns greifbar in Aristoteles' *Poetik*, und damit wohl kaum zufällig im 3. Jh. v. Chr., aus dem auch die beiden genannten Statuen überliefert sind. Seinen diesbezüglichen Bemerkungen stellt Aristoteles grundlegende metatheoretische Überlegungen über Gattungen und ihre Differenzen voran. So heißt es zu Beginn der *Poetik*:

Epische und tragische Dichtung also, außerdem die Komödie [...] und der größte Teil des Aulos- und des Kitharaspiels sind grundsätzlich alle Nachahmungen [miméseis]. Sie unterscheiden sich aber voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dadurch, dass sie Verschiedenes, oder dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d.h. nicht im selben (Darstellungs-)Modus [trópon] nachahmen.

Denn wie manche mit Farbe und Form vieles darstellen und auf diese Weise nachahmen [...] und wie andere dafür als Medium den Laut benutzen, so erzeugen alle hier genannten Künste eine Nachahmung in den Medien geordneter zeitlicher Verhältnisse [Rhythmus], sprachlicher Gestaltung und geordneter Tonverhältnisse [Harmonie], sie verwenden diese aber entweder je für sich oder in Verbindung miteinander.¹⁰

Durch die gewählten Beispiele macht Aristoteles deutlich, dass seine Definition Gültigkeit für alle ihm bekannten Medien beansprucht. Er benennt in ihr präzise, wodurch sich Gattungen konstituieren, zugleich aber auch grundsätzlich voneinander unterscheiden: durch ihre mediale Verfasstheit, durch den dargestellten Gegenstand und den für die Darstellung gewählten Modus (*trópon*). Auf letzteres rekurrierte Wolfgang Kemp, als er über die moderne Kunstgeschichtsschreibung urteilte: »Im Grunde kann die kunsthistorische Gattungstheorie schon mit Aristoteles nicht mithalten.«¹¹ Und tatsächlich bleibt die modale Ebene in vielen modernen Definitionen der Gattung des Genre entweder unberücksichtigt, oder sie wird nicht hinreichend analytisch erfasst. Nach Aristoteles differieren Gattungen also nicht nur hinsichtlich der dargestellten Gegenstände, sondern

8 Gaehtgens, Genremalerei, 13.

9 Vgl. Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei, bes. 402f.; Gaehtgens, Genremalerei, 47–53.

10 Aristoteles, *Poetik*, Kap. 1, 1447a14–24, übers.u. erl. von Arbogast Schmitt (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, 5), Berlin 2014, 3.

11 Wolfgang Kemp, Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), 294–299, bes. 294; auch Kemp, Gattung, 135–138, bes. 136.

auch hinsichtlich der Darstellungsmittel (*trópon*); übertragen auf visuelle Medien meint das die gewählte Bildsprache.

Das folgende Kapitel der *Poetik* widmet Aristoteles zwar den literarischen Gattungen Drama und Komödie; seine Argumentation ist aber auch für unseren Zusammenhang aufschlussreich:

Gegenstand dichterischer Nachahmung sind handelnde Menschen, [...] die dem Durchschnitt entweder überlegen, unterlegen oder gleich sind. So ist es auch in der Malerei. Polygnot hat edlere Menschen abgebildet, Pauson niedrigere Charaktere gemalt, Dionysios Menschen, die sind wie wir. [...] Genau hier liegt auch der Unterschied zwischen Tragödie und Komödie. Die eine nämlich will Charaktere nachahmen, die dem heutigen Durchschnitt unterlegen, die andere aber solche, die ihm überlegen sind.¹²

Um seine Ausführungen zu plausibilisieren, zieht Aristoteles nämlich exemplarisch malerische Werke heran – offenkundig, weil er davon ausgehen konnte, dass die gattungstheoretischen Implikationen der Genremalerei seinen Leser*innen nicht nur bereits bewusst, sondern wohl qua genuiner Evidenz des Bildlichen sogar plausibler waren als die literarischen. Die von Aristoteles konstatierten Differenzen zwischen der Tragödie und der Komödie – und diese wurden bereits in der Frühen Neuzeit als Analoga zu Historie und Genre gelesen –,¹³ konkretisiert er dabei in Bezug auf die Darstellungsweise der Figuren. Weder zeigten die Dichter noch die Maler die Wirklichkeit so, wie sie sei; sie überformten dieselbe vielmehr. Für das Genre heißt das konkret: Entweder haben sich die antiken Künstler*innen darum bemüht, besonders hässliche, »niedere Charaktere« als Vorbilder für ihre Genredarstellungen zu finden, oder sie haben die Hässlichkeit ihrer Vorbilder gezielt übertrieben. Beides läuft letztlich auf den, wenn man so will, »umgedrehten« »Zeuxis und die Jungfrauen von Kroton«-Effekt¹⁴ hinaus: Hässlichkeit wird synthetisiert und ist damit eine künstlerische Setzung.

Dass der Vergleich mit dem Medium des Bildes seine Evidenzkraft überhaupt entfalten kann, beruht auf dem in der Antike verbindlichen Ideal der *Kalokagathia*, demzufolge die Schönheit der Seele mit der äußeren Schönheit korrespondiert bzw. die innere sich in der äußeren manifestiert. Die Verbindung von »gut« und »schön« bzw. *vice versa* »schlecht« und »hässlich« ist in der Antike derart intrinsisch, dass Manfred Fuhrmann in

12 Aristoteles, *Poetik*, Kap. 2, 1448a1–a7, a17f, 4f.

13 Siehe Ulrich Pfisterer, *Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert*, in: ders./Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, 263–302, hier 300f. Anm. 152 mit Verweis auf die Diskussion in der Poetologie des 16. und 17. Jahrhunderts; vgl. Gaehtgens, *Genremalerei*, 19.

14 Cicero beschreibt die Legende von Zeuxis' besonderer Modellfindung für sein Tempelbild in Kroton mithilfe der schönsten Mädchen der Insel, deren schönste Teile er jeweils studierte, »weil die Natur nicht etwas in allen Teilen Vollkommenes an einer einzelnen Person ausgebildet hat« im zweiten Buch seiner *De inventione*: Marcus Tullius Cicero, *De Inventione. Über Die Auffindung Des Stoffes*, hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 1998, 164–167, das Zitat: 167. Siehe auch Romana Sammern/Julia Saviello (Hg.), *Schönheit — Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019, 39–48.

seiner Übersetzung der aristotelischen Passage gleich entsprechend übersetzt hat: Polygnot habe »schönere Menschen« abgebildet, »Pauson hässlichere«, heißt es in seiner im deutschen Sprachraum wirkmächtigen Übersetzung in der Sache zutreffend und doch ein Stückweit interpretierend.¹⁵ Für meine folgenden Überlegungen spielt weniger dieses Axiom eine Rolle als das Faktum an sich, dass bereits in der Antike über gattungsbezogene Darstellungsmodi reflektiert wurde, die folglich als intendiert eingesetzt wahrgenommen wurden. Das bedeutet wiederum, dass sich die in der Genre-Forschung lange Zeit gültige Charakterisierung des Genrebilds als »Sittenbild«, welches Praktiken und Gebräuche der »einfachen« Menschen zeige, wie diese »tatsächlich gewesen« seien, samt der Metapher des Bildes als »Spiegel der Wirklichkeit« nie auf dem Reflexionsniveau der Gattung, wie es bereits in der Antike existierte, bewegte. Wir distanzieren uns von solchen Definitionen inzwischen aus methodischen Gründen, weil wir erkannt haben, dass Bilder generell nicht darin aufgehen, »Wirklichkeit« abzubilden. Mithin begreifen wir den topischen, aber eben vorgeblichen »Realismus« des Genrebildes mittlerweile als eine Rhetorik. Ich halte es aber für bemerkenswert, dass Aristoteles diesen Aspekt im Kern bereits erkannt hatte, weshalb davon auszugehen ist, dass er zumindest den entsprechend gebildeten Rezipient*innen um 1600 ebenfalls geläufig war.

II. Annibale Carraccis Gattungserprobungen

Dass die Genese neuer Sujets in der Antike nicht nur die entsprechende Theoriebildung, sondern auch die Metagattungstheorie hinsichtlich der Modi von Darstellungsweisen generell katalysiert hat, ist sehr wahrscheinlich. Die diskursive Situation in Rom um 1600 legt die These nahe, dass hier analoge Prozesse abliefen, wenn auch im Modus innerbildlicher Reflexion und nicht in sprachlich fixierter Form. Für Caravaggio habe ich an anderer Stelle diese implizite metatheoretische Gattungsreflexion nachgezeichnet und gezeigt, wie der Maler für die neuen Bildsujets die ihnen adäquaten Darstellungsweisen erprobte, was aber auch das Überprüfen der Bildsprachen in den »alten« Gattungen zur Folge hatte.¹⁶

15 Aristoteles, *Poetik*, Griech./Deutsch, hg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982, 9.

16 Vgl. Valeska von Rosen, Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio, in: Andreas Kablitz/Gerhard Regn (Hg.), *Renaissance. Episteme und Agon*, Heidelberg 2006, 423–449; dies., *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin/Boston 2021; dies., Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600, in: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hg.), *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 471–488.



Abb. 3: Annibale Carracci, *Flusslandschaft*, um 1590, Öl auf Leinwand, 88,3 x 148,1 cm. Washington, National Gallery.

Auch Annibale hat die Erweiterungen des ›Darstellbaren‹ durch Sujets, die zuvor nicht bildwürdig waren, mit der Auslotung neuer ›Bildmöglichkeiten‹ verbunden: sei es in der neuen Landschaftsmalerei (Abb. 3),¹⁷ in der Karikatur (Abb. 4),¹⁸ sei es in der ›alten‹ Gattung der religiösen *storia*. Denn wenn er in seinem Verkündigungsblatt in Windsor (Abb. 5)¹⁹ den Erzengel Gabriel mit einem kühnen Hechtsprung und gänzlich entblößten Beinen in das Gemach der künftigen Muttergottes eindringen lässt, lässt sich das kaum anders bewerten als eine spielerische Erprobung von Darstellungsmöglichkeiten. Der Unterschied zwischen solchen die Flugfähigkeit und Decorummöglichkeiten eines Erzengels stark strapazierenden Bildlösungen und Caravaggios etwa zeitgleichen Forcierungen des ›Darstellbaren‹ dürfte darin zu sehen sein, dass Annibale solche Erkundungen zumindest in der Gattung der *storia* im Wesentlichen auf das Medium der Zeichnung beschränkte.

17 Allg. zur Landschaftsmalerei und -zeichnung Annibales: Maike Sternberg-Schmitz, *Studien zur römisch-bolognesischen Landschaftszeichnung*, Münster 2009; Stéphane Loire, *Nature et idéal: le paysage*, Paris 2011.

18 Zu Annibales Zeichnung im British Museum und seinen Karikaturen: Daniele Benati, Folio di caricature, in: ders. (Hg.), *Annibale Carracci*, Mailand 2006, Nr. VIII.11, 388; Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, L'arte della caricatura a Roma tra Sei e Ottocento, in: dies./Angela Maria D'Amelio/Simonetta Tozzi (Hg.), *L'arte del sorriso. La caricatura a Roma dal Seicento al 1849*, Rom 2016, 9–14.

19 *Verkündigung*, ca. 1603, Tinte auf Papier, 115 x 188 mm. Windsor Castle, The Royal Library; Rudolf Wittkower, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952, Nr. 439, 158; Donald Posner, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, Bd. 1, London 1971, 84, 166, Anm. 49; Clare Robertson, Annibale Carracci and ›Invenzione‹. Medium and Function in the Early Drawings, in: *Master Drawings* 35 (1/1997), 3–24, hier 26; Daniele Benati, L'annunciazione, in: Benati, Annibale, Nr. VIII.12, 390.



Abb. 4: Annibale Carracci, Karikaturen, grau-braune Tinte auf Papier, 20,1 x 13,9 cm. London, British Museum.

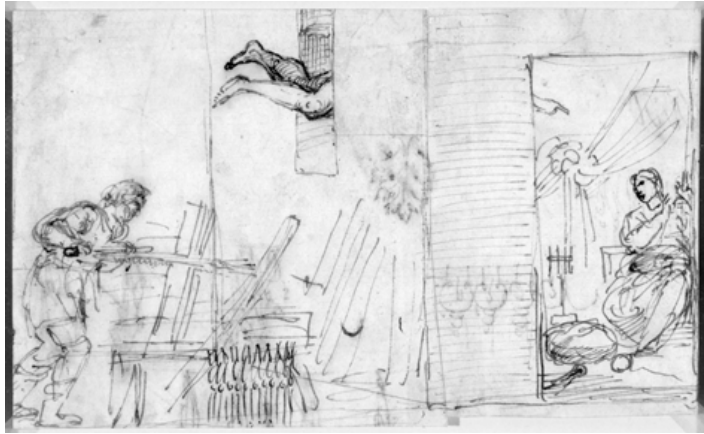


Abb. 5: Annibale Carracci, Verkündigung, ca. 1603, braune Tinte auf Papier, 11,5 x 18,8 cm. Windsor, Windsor Castle, The Royal Library.



Abb. 6: Annibale Carracci, Lächelnder Jüngling, ca. 1588-1590, Öl auf Papier, auf Holz montiert, 31 x 26 cm. Bologna, Sammlung Lauro-Bona.



Abb. 7: Annibale Carracci, Männerkopf (Agostino Carracci?), ca. 1583-1584, Öl auf Papier, auf Holz montiert, 60 x 39 cm. Bologna, Sammlung Roberto Lauro.



Abb. 8: Annibale Carracci, Männerkopf (Selbstporträt?), ca. 1587-1588, Öl auf Papier, auf Leinwand montiert, 42 x 30 cm. Privatsammlung.



Abb. 9: Annibale Carracci, *Werkstattinterieur mit Selbstporträt auf der Staffelei*, ca. 1604, Öl auf Holz, 42,5 x 30 cm. St. Petersburg, Eremitage.

Anders jedoch im Genre. Auch für die neuen Sujets wählt Annibale zwar zunächst das Medium der Ölzeichnungen, die zu unbekanntem Zeitpunkt und wohl nicht von ihm selbst auf eine Holztafel oder auf Leinwand montiert wurden. In ihnen erprobt er sowohl die Darstellung starker Affekte wie Lachen oder Zorn (Abb. 6)²⁰, als auch die Grenzen zwischen einem Bildnis, einem Selbstbildnis und eben dem, was wir *ex post* als ›Genre‹

20 Etwa der Kopf eines lachenden jungen Mannes in der Bologneser Sammlung Laura-Bona (Benati, Annibale, Nr. II.10, 112f.), der *Buffone* der Galleria Borghese (ebd., Nr. II.9) oder der *Zornige* in der Galleria Palatina des Palazzo Pitti (ebd., Nr. II.13, 118f.).

bezeichnen. So in seinem Bildnis einer älteren Frau sowie in seinen »teste« in Bologna (Abb. 7)²¹ und in einer Privatsammlung (Abb. 8).²²

Zeigt die »testa« in Bologna einen Maler mit überschrittenem Pinsel und Palette im Moment äußerster Konzentration und birgt möglicherweise Porträtremiszenzen an seinen Bruder Agostino, weist der Männerkopf in einer Privatsammlung zumindest ansatzweise seine eigenen Gesichtszüge auf und könnte aufgrund der Stellung der Augäpfel tatsächlich vor dem Spiegel entstanden sein. In der Anlage, dem Bildausschnitt und auch der Pose beider Figuren manifestieren sich die Unterschiede zu einem Porträt und konstituieren so den ambigen Charakter dieser »teste«. Annibales sich wiederum allen Gattungszuweisungen und semantischen Bestimmungen entziehendes, Ambiguität und »visuelle Latenz« regelrecht inszenierendes Petersburger Werkstattinterieur mit innerbildlichem Selbstporträt auf einer Staffelei und rätselhaftem Schatten im Hintergrund ist nun aber tatsächlich auf dem Bildträger Holz ausgeführt und hat als *tableau* einen anderen Status (Abb. 9)²³ ebenso wie die im Folgenden näher in den Blick genommenen eindeutig dem neuen Genre zuzuweisenden Werke.²⁴

21 Öl auf Papier, auf Holz montiert, 60 x 39 cm. Bologna, Collezione Roberto Lauro; Daniele Benati, *Un pittore al lavoro (Ritratto di Annibale Carracci?)*, in: Benati, Annibale, Nr. II,6, 104f. Zum Bildnis einer älteren Frau in einer Privatsammlung siehe Emiliani (wie Anm. 24), 16–18.

22 Öl auf Papier, auf Leinwand montiert, 30 x 42 cm. Privatsammlung; Daniele Benati, *Testa di giovane (Autoritratto?)*, in: Benati, Annibale, Nr. II,11, 114.

23 Öl auf Holz, 42,5 x 30 cm. St. Petersburg, Eremitage; eine derivate Fassung in der Galleria degli autoritratti der Uffizien [Benati, Annibale, Nr. I.3., 80f.]; Posner, Annibale Carracci, Bd.2, Nr. 143, 65f.; John Wetenhall, *Self-Portrait on an Easel. Annibale Carracci and the Artist in Self-Portraiture*, in: *Art international* 27 (3/1984), 49–55; Ulrich Pfisterer, Annibale Carracci, *Selbstbildnis auf der Staffelei, um 1604*, in: ders./Valeska von Rosen (Hg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, 70f.

24 Zu Annibales frühen Genrebildern vor allem: Pfisterer, *Erste Werke*, 283–289; Benati, Annibale, bes. 86–123; Daniele Benati, *Carracci e il vero*, Mailand 2007, 18–37; Clare Robertson, *The Invention of Annibale Carracci* (Studi della Bibliotheca Hertziana, 4), Mailand 2008; C.D. Dickerson, *Raw Painting. »The Butcher's Shop« by Annibale Carracci* (Kimbell Masterpiece Series), New Haven 2010; Sybille Ebert-Schiffner, Annibale Carraccis Bohnenesser. Revolution als Nebenprodukt, in: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hg.), *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 111–131; Sheila McTighe, *Painting from life*, in: *The Oxford art journal* 34 (3/2011), 483–486 sowie ihre in Anm. 27 genannten Titel; Francesco Porzio, *I precedenti comici delle opere giovanili di Caravaggio*, in: *Arte in Valpadana (Valori tattili, 2)*, San Casciano Val di Pesa 2014, 22–43; Andrea Emiliani, *La giovinezza dei Carracci. Ludovico, Agostino e Annibale negli anni Ottanta del Cinquecento*, in: ders./Marco Baldassare/Gloria De Liberali (Hrsgs.), *I Carracci. Capolavori giovanili di Ludovico, Agostino e Annibale nel passaggio dal Manierismo al Barocco*, Modena 2015, 7–19; Clare Robertson, *On the »Reform« of Painting. Annibale Carracci and Caravaggio*, in: Jesse Locker (Hg.), *Art and Reform in the Late Renaissance*, New York/London 2019, 19–32; Gail Feigenbaum, *Vulgarity and the Masterly Manner: Annibale Carracci Cites His Sources*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 63 (1/2021), 146–159; Francesca Rossi, *La »Macelleria« di Annibale Carracci e il bando per la Quaresima del cardinale Gabriele Paleotti*, in: *Paragone* 48 (1997), 19–35. Zur Ambivalenz von ausgestellter *novità* und raffiniertem Umgang mit der Tradition bei Annibale: Ulrich Pfisterer, *Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition*, in: Wolfgang Dickhut/Stefan Manns/Norbert Winkler (Hg.), *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnung in Spätmittelalter und früher Neuzeit* (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 5), Göttingen 2008, 165–190; zur Topik des Neuen um 1600 generell: ders., *Die*

Dass auch Annibales Genrebilder *avant la lettre* nicht nur innerbildlich die Frage ausloten, *was* darstellbar ist, sondern auch, *wie* die neuen Themen darstellbar sind, und damit weit davon entfernt sind, bloße Wiedergaben des Alltäglichen sein zu wollen, ist Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen zu zwei Gemälden Annibale Carraccis aus den 1580er Jahren, dem *Trinkenden Knaben* (Abb. 10),²⁵ und dem querformatigen *Bohnenesser* in der Galleria Colonna (Abb. 11).²⁶ Beide nehmen Gestaltungsformen der älteren oberitalienischen Genremalerei aus der Mitte des 16. Jahrhunderts auf,²⁷ denn sie zeigen Halbfiguren vor dunklem ungestalteten Grund, die nahe an den Bildrand gerückt oder durch ihn überschritten sind. Dies führt zur Steigerung des präsentischen Effekts der leicht unterlebensgroßen und vollständig auf uns Betrachter*innen ausgerichteten Figuren. Auf zwei Besonderheiten dieser Werke möchte ich nach den bisherigen Überlegungen zur impliziten Gattungsreflexion den Fokus lenken: die gezielten Indezenzen der Bildsprache und die malerische Faktur in der Darstellungsweise. Beide Aspekte indizieren die Reflexion des Malers über modale Prinzipien für ihre neuen Sujets und die entsprechenden Darstellungsmittel.

Zunächst zu den Indezenzen beim *Trinkenden Knaben*, die ins Auge springen, weil das Motiv eines derart weit zurückgelehnten Kopfes, der uns mit einer dominanten Halspartie und übergroßen Nasenlöchern konfrontiert, selbstredend eigentlich unangemessen ist. Aber genau das verweist auf das Erproben einer neuen Bildsprache, ja auch eines Decorum für das neue Sujet mit der ihm bereits in der Antike zugewiesenen topischen Rangniedrigkeit im Gattungsspektrum, und zwar wesentlich über das Thematisieren der Zeitlichkeit oder »Temporalität« des Bildes. Ähnliches gilt für den *Bohnenesser* mit seinem weit geöffneten Mund, der sichtbaren dunklen Zahnreihe und den verschmutzten Fingernägeln. Hier erprobt Annibale auch ein transitorisches Element: Der Bohneneintopf tropft vom schräg gehaltenen Löffel. Durch die Integration von Zeit in das statische Me-

Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650, in: ders./Gabriele Wimböck (Hg.), *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 7–85. Zu den Konzepten der Ambiguität und »visuellen Latenz« siehe die Einleitung von Dominik Brabant und Britta Hochkirchen in diesem Band.

- 25 Öl auf Leinwand, 72,3 x 61,5 cm; Christ Church Picture Gallery; es gibt zwei weitere Fassungen, im Cleveland Museum of Art und im Schweizer Kunsthandel (Nathan Fine Art), die wohl etwas später entstanden sind; Posner, Annibale Carracci, Bd. 2, Nr. 7, 5; Daniele Benati, Un ragazzo che beve, in: Benati, Annibale, Nr. II.5, 102; Robertson, Invention, 10, 12, 31 und 36 sowie die in Anm. 24 genannte Literatur.
- 26 Öl auf Leinwand, 57 x 68 cm; Rom, Galleria Colonna; Posner, Annibale Carracci, Bd. 2, Nr. 8, 5; Daniele Benati, Un villano a tavola («il mangiafagioli»), in: Benati, Annibale, Nr. II.8., S. 108f.; Robertson, Invention, 10, 30, 36; vgl. Ebert-Schifferer, Annibale Carraccis *Bohnenesser*; Jürgen Müller, Das Gasthaus in Emmaus. Überlegungen zur italienischen Genremalerei am Beispiel von Annibale Carraccis *Mangiafagioli* als Pittura christiana, in: Michael Semff (Hg.), *Courage und Empathie. Festschrift für Wolfgang Holler*, München 2022, 44–51.
- 27 Zur Genese des Genre in Italien: Barry Wind, Pitture ridicole. Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings, in: *Storia dell'arte* 20 (1974), 25–35; ders., Genre as Season: Dosso, Campi, Caravaggio, in: *Arte lombarda* 42/43 (1975), 70–73; Sheila McTighe, Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580. Campi, Passarotti, Carracci, in: *The art bulletin* 86 (2004), 301–323; dies., *The Imaginary Everyday. Genre Painting and Prints in Italy and France, 1580–1670*, New York 2007.

dium des Bildes wird das ›niedrige‹ Geschehen, das triviale bäuerliche Essen, durchaus spannend zugespitzt.

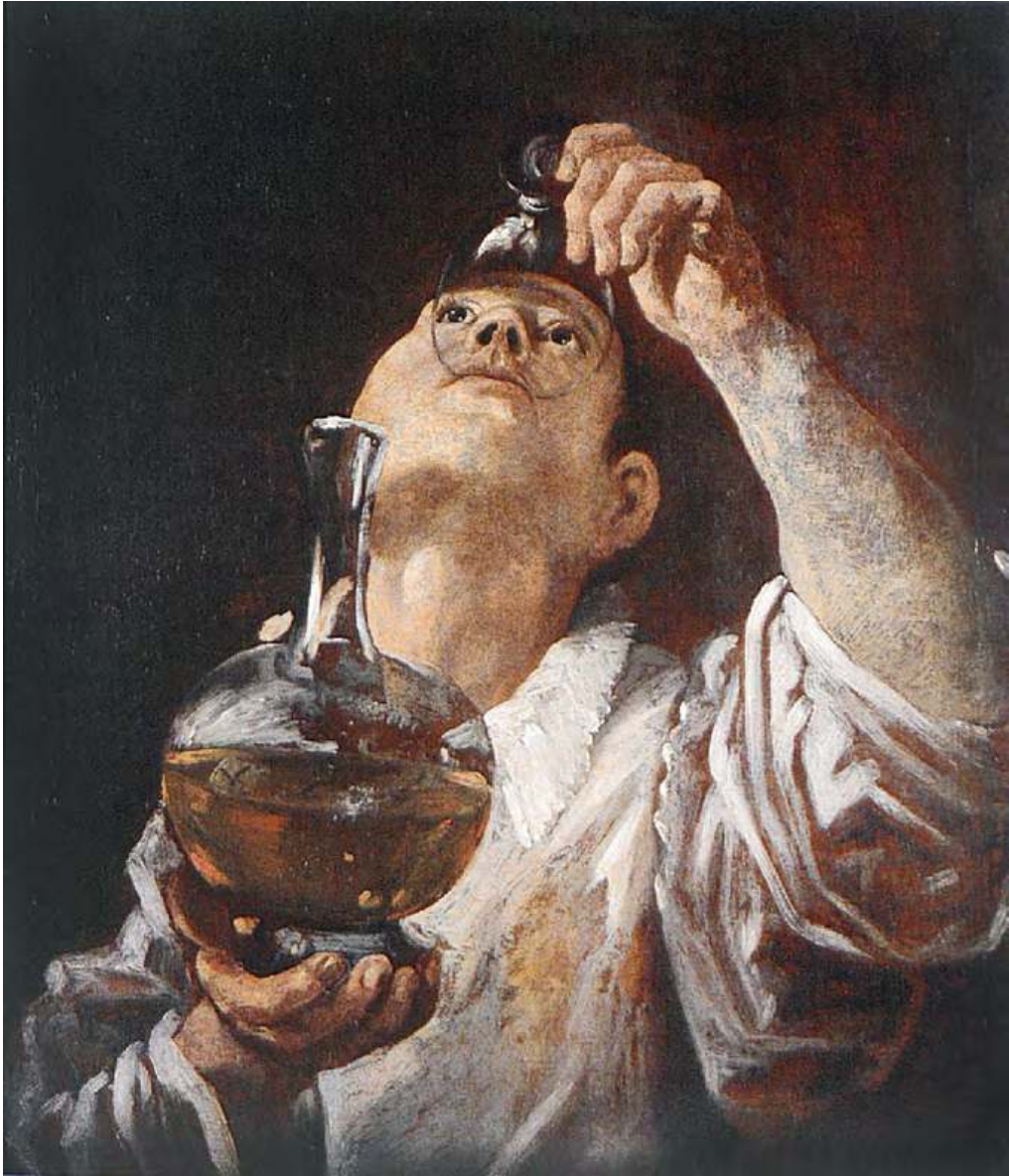


Abb. 10: Annibale Carracci, *Trinkender Knabe*, ca. 1580, Öl auf Leinwand, 75,5 x 64 cm. Zuletzt Oxford, Christ Church Picture Gallery (2020 gestohlen).



Abb. 11: Annibale Carracci, *Bohnenesser*, ca. 1584-1585, Öl auf Leinwand, 57 x 68 cm. Rom, Galleria Colonna.

Diese sicherlich ebenfalls spielerischen Auslotungen einer möglichen und angemessenen Darstellungsweise für die neuen »niedrigen« Bildthemen sind der eine Punkt, auf dem hier das Augenmerk liegen soll, der andere betrifft die malerische Faktur, und damit eine modale Kategorie *par excellence*. Clare Robertson, Ulrich Pfisterer und Sybille Ebert-Schifferer haben bereits darauf verwiesen, dass Annibale in diesen Werken neue und innerhalb seines Œuvre auch ungewöhnliche Pinseltechniken einsetzt.²⁸ Durch die geringe Größe der Leinwände werden wir quasi aufgefordert, nah an sie heranzutreten und ihrer malerischen Faktur gewahr zu werden. So sehen wir im *Trinkenden Knaben* dicke pastos nebeneinander gesetzte Pinselzüge, die die Ärmel, den Hemdkragen und die Reflexe auf der großen Karaffe markieren und sich als gestaltete Materie ins Bewusstsein bringen. Durch die Präsenz der »colpi« und deren materielle »massiccia« (Boschini)²⁹ unterbindet Annibale die Erzeugung stofflicher Qualitäten, die er etwa bei dem Glas mit seinen Lichtspiegelungen durchaus evoziert. Durch diese gezielte Diskrepanz der Faktur

28 Robertson, *Invention*, 10; Pfisterer, *Erste Werke*, 288; auch Ebert-Schifferer, *Annibale Carraccis Bohnenesser*, 127 mit Bezug auf den *Bohnenesser*.

29 Von der »massiccia di colori« spricht Marco Boschini später über Tizians pastose Malweise; siehe hierfür Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Berlin/Emsdetten 2001, 405–422, bes. 415–418.

innerhalb eines Gemäldes ziehen die dominanten *colpi* des Pinsels die Aufmerksamkeit der Rezipient*innen umso stärker auf sich und zeigen sich in ihrer materiellen Präsenz als konstitutiv für das Medium des Ölgemäldes. Offenkundig wird die Sichtbarkeit des Farbauftrags zu einem bewusst eingesetzten Äquivalent der Niedrigkeit des Sujets. Möglicherweise schloss Annibale – und schlossen auch die Rezipient*innen dieser Gemälde – durch ihre Kenntnis antiker Plastiken wie der Bronzestatue des *Buckligen Bettlers* (Abb. 2) mit seiner dominant rauen Oberfläche auf ein bereits in der Antike existierendes Korrespondenzverhältnis von Rangniedrigkeit der Sujets und gestalteter Faktur.

Dass Annibales Knabenbildern darüber hinaus auch ein rekursives Moment eingeschrieben sein könnte, legt Plinius' markante Erwähnung eines Gemäldes von der Hand des Pausias nahe; sie lautet folgendermaßen:

[...] [Pausias malte] kleine Bilder und am meisten Knaben [pueros]. Seine Nebenbuhler meinten, daß er dies nur tue, weil es ein langwieriges Malverfahren [tarda picturae ratio] war. Deshalb vollendete er, um seiner Arbeit auch den Ruf der Schnelligkeit zu geben, an einem Tag ein Knabenbildnis [puero picto], das man *hemerésios* (Eintagsbild) nannte.³⁰

Plinius führt zwar de facto nicht explizit aus, woran die Besonderheit des Pausias'schen Knabenbildes, das – zumindest vorgeblich – an nur einem Tag entstand, für die antiken Rezipient*innen erkennbar war. Angesichts der breiten Diskursivierung des Zusammenhangs von malerischem Tempo, der Pinselführung und der Sichtbarkeit ihrer materiellen Reminiszenzen im Bild im Malereidiskurs des 16. Jahrhunderts war die Passage aber lesbar als Hinweis auf die Sichtbarkeit von Pinselspuren eben als Index schnellen Arbeitens.

Es liegt angesichts der Bedeutung, welche die verschiedenen von Plinius überlieferten Bildentstehungsanekdoten im malerischen Diskurs der Neuzeit hatten, auf der Hand, dass auch Annibales Knabenbild mit seiner ostentativ offenen Faktur als Verweis auf das »Eintagsbild« des Pausias verstanden werden sollte und von seinem Publikum auch entsprechend verstanden wurde.³¹ Dabei resultiert die malerische Raffinesse dieses Verfahrens paradoxerweise aus der Rangniedrigkeit des Sujets und seinem Modus. Denn das, was auf den ersten Blick »dahingeschmiert«, nur ein anspruchsloses und kunstlos gemaltes »niedriges« Knabenbild zu sein scheint, wendet sich für diejenigen, die im Rezeptionsprozess in den vermeintlich unsouveränen Gesten des Malers den raffinierten Antikenrekurs erkennen, in sein genaues Gegenteil: *Ars est celare artem* – das ist Kunst, was Kunst verbirgt –, ist das Muster dieser dissimulierend-ironischen Vorgehensweise, die nur vorgibt, der Maler habe es nicht besser zustande gebracht.³² Beim Erkennen des

30 Plinius, Naturkunde, §124, 97.

31 Vgl. Pfisterer, Erste Werke, 285–287, bes. 287: »Es dürfte Annibale Carracci insgesamt auch gar nicht darum gegangen sein, sich konkret als »neuer Pauson« zu präsentieren – dazu hätte sich angeboten, auch noch ganz andere überlieferte Werke des antiken Malers aufzugreifen. Entscheidendes Kriterium scheint vielmehr gewesen zu sein, sich in diejenige antike Kunsttradition einzuordnen, die sich direkt und ausschließlich an der Natur orientiert und dabei scheinbar auf alle künstlich-künstlerischen Überhöhungen zu verzichten [...]«

32 Zur *dissimulatio*, dem »So-tun-als-ob-nicht«: Heinrich F. Plett, Ironie als stiltheoretisches Paradigma, in: *Kodikas/Code – Ars semeiotica* 1 (4–5/1982), 75–89, bes. 79; auch Wolfgang G. Müller, Ironie, Lü-

Verweises und Durchschauen des Bildplans erweist sich die Kunst jedoch als umso raffinierter und anspruchsvoller – und das ist das eigentliche Rezeptionsziel dieser genuin rhetorischen Strategie.

Dass sie aufgegangen ist und Annibale ein geeignetes Publikum für seine konzeptuell raffinierten Genrebilder fand, macht die Existenz von gleich drei wohl eigenhändigen Versionen des *Trinkenden Knaben* wahrscheinlich.³³ Auch wenn uns ihre Namen leider unbekannt bleiben, fand Annibale doch offenkundig Sammler*innen, die an der neuen Gattung und ihren diskursiven Möglichkeiten Geschmack – *gusto* – fanden – also das, worum es auf der Sujetebene in je verschiedenen Spielarten geht.³⁴ Die neue Gattung wird für Carracci zum Erprobungsfeld für das spielerische Ausloten von ›Hoch‹ und ›Tief‹ in einem simplen, aber in komplexer Weise auf die ›hohe‹ Antike alludierenden Knabenbildnis, das mit der Täuschung und ›Ent-Täuschung‹ seiner Betrachter*innen spielt. Es zeigt uns die innerbildlichen Reflexionen über die neue Gattung und ihre Möglichkeiten und führt uns den zwar nicht sprachlich fixierten, aber bildlich dafür umso prägnanter fassbaren Genrebilddiskurs um 1600 in Rom vor Augen.

Literatur

- ALBERTI, Leon Battista, *Della Pittura/Über die Malkunst*, hg., eingeleitet und kommentiert von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2014.
- ANDREAE, Bernard, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001.
- ARISTOTELES, *Poetik, Griech./Deutsch*, hg. und übers. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982.
- ARISTOTELES, *Poetik*, übers.u. erl. von Arbogast Schmitt (Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, 5), Berlin 2014.
- BELLORI, Giovan Pietro, *L'idea del pittore, dello scultore e dell'architetto/Die Idee des Malers, Bildhauers und Architekten*, hg. von Elisabeth Oy-Marra, Göttingen 2018.
- BENATI, Daniele, *Annibale Carracci*, Mailand 2006.
- BENATI, Daniele, *Carracci e il vero*, Mailand 2007.
- CICERO, Marcus Tullius, *De inventione. Über die Auffindung des Stoffes*, hg. und übers. von Theodor Nüßlein, Düsseldorf 1998.
- DICKERSON, C. D., *Raw Painting. »The Butcher's Shop« by Annibale Carracci* (Kimbell Masterpiece Series), New Haven 2010.

ge, Simulation und Dissimulation und verwandte rhetorische Termini, in: Christian Wagenknecht (Hg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1989, 189–208; zum Bezug des Konzepts auf die Malerei mit sichtbarer Pinselschrift: Valeska von Rosen, *Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift*, in: Pfisterer/Seidel, *Visuelle Topoi*, 323–350.

33 Siehe hierfür oben, Anm. 25.

34 Zum Zusammenhang der Ausbildung des Geschmacks als ästhetischer Kategorie und Annibales Sujets: Roland Kanz, *Malerei als Augenschmaus. Der »gute Geschmack« und die Allianz der Sinne in der Kunst des Barock* (Düsseldorfer kunsthistorische Schriften, 3), Düsseldorf 2001, 18.

- EBERT-SCHIFFERER, Sybille, Annibale Carraccis *Bohnenesser*. Revolution als Nebenprodukt, in: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hg.), *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 111–131.
- EMILIANI, Andrea, La giovinezza di Carracci. Ludovico, Agostino e Annibale negli anni Ottanta del Cinquecento, in: ders./Marco Baldassare/Gloria De Liberali (Hg.), *I Carracci. Capolavori giovanili di Ludovico, Agostino e Annibale nel passaggio dal Manierismo al Barocco*, Modena 2015, 7–19.
- FEIGENBAUM, Gail, Vulgarität and the Masterly Manner: Annibale Carracci Cites His Sources, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 63 (1/2021), 146–159.
- GAEHTGENS, Barbara (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002.
- HEMPFER, Klaus W., Gattungskonstitution als Normverletzung: Zum Problem der Poetik ›niederer‹ Gattungen im Kontext der Regelpoetik, in: Werner Helmich/Astrid Poier-Bernhard (Hg.), *Poetologische Umbrüche – Romanistische Studien zu Ehren von Ulrich Schulz-Buschhaus*, München 2002, 240–253.
- HEMPFER, Klaus W., *Gattungstheorie*, München 1973.
- KANZ, Roland, *Malerei als Augenschmaus. Der »gute Geschmack« und die Allianz der Sinne in der Kunst des Barock* (Düsseldorfer kunsthistorische Schriften, 3), Düsseldorf 2001.
- KEMP, Wolfgang, Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), 294–299.
- KEMP, Wolfgang, Gattung, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart 2011, 135–138.
- LAUBSCHER, Hans-Peter, *Fischer und Landleute. Studien zur hellenistischen Genreplastik*, Mainz 1982.
- LOIRE, Stéphane, *Nature et idéal: le paysage*, Paris 2011.
- McTIGHE, Sheila, Painting from life, in: *The Oxford art journal* 34 (3/2011), 483–486.
- McTIGHE, Sheila, *The Imaginary Everyday. Genre Painting and Prints in Italy and France, 1580–1670*, New York 2007.
- McTIGHE, Sheila, Foods and the Body in Italian Genre Paintings, about 1580. Campi, Passarotti, Carracci, in: *The art bulletin* 86 (2004), 301–323.
- MÜLLER, Jürgen, Das Gasthaus in Emmaus. Überlegungen zur italienischen Genremalerei am Beispiel von Annibale Carraccis *Mangiafagioli* als *Pittura christiana*, in: Michael Semff (Hg.), *Courage und Empathie. Festschrift für Wolfgang Holler*, München 2022, 44–51.
- MÜLLER, Wolfgang G., Ironie, Lüge, Simulation und Dissimulation und verwandte rhetorische Termini in: Christian Wagenknecht (Hg.), *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 1989, 189–208.
- MÜNCH, Birgit U./MÜLLER, Jürgen (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.
- MÜNCH, Birgit U./MÜLLER, Jürgen, »Bauern, Bäder und Bordelle?, oder: Was soll uns die frühe Genremalerei sagen?, in: dies. (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, 3–14.
- PFISTERER, Ulrich, Die Erfindung des Nullpunktes. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten, 1350–1650, in: ders./Gabriele Wimböck (Hg.), *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 7–85.

- PFISTERER, Ulrich, Visuelle Topoi um 1600. Annibale Carracci zwischen voraussetzungsloser Innovation und Tradition, in: Wolfgang Dickhut/Stefan Manns/Norbert Winkler (Hg.), *Muster im Wandel. Zur Dynamik topischer Wissensordnung in Spätmittelalter und früher Neuzeit* (Berliner Mittelalter- und Frühneuezeitforschung, 5), Göttingen 2008, 165–190.
- PFISTERER, Ulrich, Annibale Carracci, Selbstbildnis auf der Staffelei, um 1604; in: ders./Valeska von Rosen (Hg.), *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Stuttgart 2005, 70f.
- PFISTERER, Ulrich, Erste Werke und Autopoiesis. Der Topos künstlerischer Frühbegabung im 16. Jahrhundert, in: ders./Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, 263–302.
- PLETT, Heinrich F., Ironie als stiltheoretisches Paradigma, in: *Kodikas/Code – Ars semeiotica* 1 (4–5/1982), 75–89.
- PLINIUS SECUNDUS d. Ä., Cajus, *Naturkunde/Naturalis historia. Farben, Malerei, Plastik*, Bd. 35, hg. und übers. von Roderich König, Düsseldorf 2007.
- PORZIO, Francesco, I precedenti comici delle opere giovanili di Caravaggio, in: *Arte in Valpadana* (Valori tattili, 2), San Casciano Val di Pesa 2014, 22–43.
- POSNER, Donald, *Annibale Carracci. A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, London 1971.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ, Simonetta, L'arte della caricatura a Roma tra Sei e Ottocento, in: dies./Angela Maria D'Amelio/Simonetta Tozzi (Hg.), *L'arte del sorriso. La caricatura a Roma dal Seicento al 1849*, Rom 2016, 9–14.
- RAUPP, Hans-Joachim, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 46 (4/1983), 401–418.
- ROBERTSON, Clare, On the »Reform« of Painting. Annibale Carracci and Caravaggio, in: Jesse Locker (Hg.), *Art and Reform in the Late Renaissance*, New York/London 2019, 19–32.
- ROBERTSON, Clare, *The Invention of Annibale Carracci* (Studi della Bibliotheca Hertziana, 4), Mailand 2008.
- ROBERTSON, Clare, Annibale Carracci and »Invenzione«. Medium and Function in the Early Drawings, in: *Master Drawings* 35 (1/1997), 3–24.
- ROSSI, Francesca, La »Macelleria« di Annibale Carracci e il bando per la Quaresima del cardinale Gabriele Paleotti, in: *Paragone* 48 (1997), 19–35.
- SAMMERN, Romana/SAVIELLO, Julia (Hg.), *Schönheit — Der Körper als Kunstprodukt. Kommentierte Quellentexte von Cicero bis Goya*, Berlin 2019.
- STERNBERG-SCHMITZ, Maike, *Studien zur römisch-bolognesischen Landschaftszeichnung*, Münster 2009.
- VON ROSEN, Valeska, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin/Boston³ 2021.
- VON ROSEN, Valeska, Caravaggio und die Erweiterung des Bildwürdigen. Zur epochalen Relevanz von Gattungserfindungen und -ausdifferenzierungen um 1600, in: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hg.), *Novità – Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600*, Zürich 2011, 471–488.

- VON ROSEN, Valeska, Inszenierte Unkonventionalität. Caravaggios Ironisierung der Antikenimitatio, in: Andreas Kablitz/Gerhard Regn (Hg.), *Renaissance. Episteme und Agon*, Heidelberg 2006, 423–449.
- VON ROSEN, Valeska, *Celare artem*. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Topos in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München 2003, 323–350.
- VON ROSEN, Valeska, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Berlin/Emsdetten 2001.
- WETENHALL, John, Self-Portrait on an Easel. Annibale Carracci and the Artist in Self-Portraiture, in: *Art international* 27 (3/1984), 49–55.
- WIND, Barry, Genre as Season: Dosso, Campi, Caravaggio, in: *Arte lombarda* 42/43 (1975), 70–73.
- WIND, Barry, *Pittura ridicole*. Some Late Cinquecento Comic Genre Paintings, in: *Storia dell'arte* 20 (1974), 25–35.
- WITTKOWER, Rudolf, *The Drawings of the Carracci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1952.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Wikimedia Commons, gemeinfrei, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Old_drunkard_Glyptothek_Munich_437_ [letzter Zugriff: 06.01.2022] © MatthiasKabel.
- Abb. 2: © Bernard Andreae, *Skulptur des Hellenismus*, München 2001, Tafel 57.
- Abb. 3: © National Gallery of Art, Washington.
- Abb. 4: Wikimedia Commons, gemeinfrei, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annibale_Carracci_-_Sheet_of_caricatures_-_WGA04432.jpg?uselang=de [letzter Zugriff: 06.01.2022] © JarektUploadBot.
- Abb. 5: Wikimedia Commons, gemeinfrei, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carracci_-_The_Annunciation_c._1580-1609.jpg [letzter Zugriff: 06.01.2022] © Maltaper.
- Abb. 6: © Daniele Benati (Hg.), *Annibale Carracci*, Mailand 2006, Nr. II.10, 113.
- Abb. 7: © Daniele Benati (Hg.), *Annibale Carracci*, Mailand 2006, Nr. II.6, 105.
- Abb. 8: © Daniele Benati (Hg.), *Annibale Carracci*, Mailand 2006, Nr. II.11, 115.
- Abb. 9: © Andreas Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002, S. 187, Abb. 121.
- Abb. 10: © Sibylle Ebert-Schifferer, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, S. 45, Abb. 18.
- Abb. 11: Wikimedia Commons, gemeinfrei, URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carracci_-_Der_Bohnenesser.jpeg [letzter Zugriff: 06.01.2022] © Mefusbren69.

Vieldeutige Begegnungen und latente Wirkkräfte

Überlegungen zu Valentin de Boulognes Wahrsagerinnen-Szenen

Dominik Brabant

Abstract *In diesem Beitrag wird der Versuch unternommen werden, Bildphänomene der Temporalität, der Ambiguität und der Latenz bei einigen Wahrsagerinnen-Szenen des französischen Caravaggisten Valentin de Boulogne herauszuarbeiten. Dabei wird der Akzent der Analyse auf die wechselseitige Verschränkung dieser Aspekte gelegt. Dies lässt sich besonders gut im Vergleich mit Gemälden des gleichen Motivs von Zeitgenossen darlegen, etwa von Caravaggio oder Bartolomeo Manfredi. Dabei soll aufgezeigt werden, dass diese Phänomene bei allen hier zu betrachtenden Künstlern jeweils wichtige Rollen für die dadurch ermöglichte Rezeption der Genreszenen spielen. Demgegenüber gilt es aber, die jeweils unterschiedlichen Ausformulierungen von Verzeitlichung, Vieldeutigkeit und der Inszenierung des Verborgenen oder Nicht-Sichtbaren differenziert zu betrachten. So wird der Blick auf Valentins spezifische Auffassung von Genremalerei gerichtet, die er als eine Art Bildraum von latent wirkenden und ambivalenten Kräften zu begreifen schien. Mit seiner ›psychologisch‹ subtilen Schilderung, aber auch durch kompositorische und stilistische Raffinessen ist es dem Künstler gelungen, komplexe Interaktionen zwischen den gemalten Figuren, aber auch ein breites Register an unterschiedlichen Bewusstseinszuständen und Intentionen zu inszenieren, ohne dabei dem Publikum allzu klare oder gar eindeutige Lesarten der dargestellten Szenen aufzuzwingen.*

Der französische Maler Valentin de Boulogne (geboren 1591 in Coulommiers, gestorben 1632 in Rom) hat mehrere großformatige Wahrsagerinnen-Szenen mit weiteren Figuren aus der Sphäre des römischen Straßenlebens gemalt, in denen diese jeweils einem Kunden aus der Hand lesen.¹ Eine erste Formulierung erfuhr das Thema in einem Ge-

1 Zu diesem Motivkomplex, vgl. Helen Langdon, *Gypsies, Tricksters & Whores. The Street Life of Caravaggio's Rome*, in: Jennifer Blunden (Hg.), *Caravaggio & His World. Darkness & Light*, Melbourne 2003, 22–25, 223. Grundlegend zu Valentins Vita, seinem Werk und seiner Rezeption: Marina Mojana, *Valentin de Boulogne*, Mailand 1989. Neben den genannten Gemälden existieren zwei weitere Werke, in denen weibliche Figuren mit eher dunkler Hautfarbe und einer für Valentins (und zuvor schon für Caravaggios) Darstellungen von Wahrsagerinnen typischen Kleidung aus weißem, rotem und blauem Stoff sowie weißem Kopftuch eine Nebenrolle als gerissene Diebinnen spielen. Es handelt sich hierbei einerseits um das (bezüglich der Zuschreibung an Valentin umstrittene) *Konzert* (ca. 1615, Öl auf Leinwand, Indianapolis, Museum of Art). Vgl. Mojana, Valentin, 190f. so-

mälde in Privatbesitz von ca. 1615–16, in dem eine Wahrsagerin einem Soldaten in Rückenansicht die Zukunft liest.² Daneben finden sich weitere männliche Figuren, unter anderem ein Musiker und am rechten Bildrand einen Dieb, der – mit nachdenklichem, auf das Publikum gerichtetem Blick – offenbar gute Miene zum bösen Spiel macht. Ein weiteres Gemälde mit dem Titel *Wahrsagerin mit Soldaten* (Abb. 3) in den Maßen 149,5 x 238,5 cm, das von der Forschung neuerdings auf ca. 1618–20 datiert und heute im Toledo Museum of Art in den USA aufbewahrt wird, soll in diesem Beitrag im Mittelpunkt stehen.³ Wie bemerkt worden ist, hat der Künstler sich mit diesem Werk, aber auch schon mit dem vorangegangenen, in kompositorischer und stilistischer Hinsicht wohl auf Caravaggios *Berufung des Matthäus* (Abb. 5) in der Contarelli-Kapelle in San Luigi dei Francesi bezogen, wiewohl auch mit einer vertikal gespiegelten Figurenanordnung.⁴ Für diese Vorbildfunktion spricht einerseits der nahezu bildparallel angeordnete Steinblock oder Sarkophag, der – vergleichbar mit dem Tavernentisch bei Caravaggio – als kompositorische Ordnungsstruktur dient. Andererseits zeugt von einer solchen interpikturalen Auseinandersetzung die prominent in die Bildmitte gesetzte Rückenfigur, die wie in Caravaggios Gemälde den Anschein erwecken kann, sie sei gerade im Begriff, aufzuspringen.⁵ Eine dritte Version dieses Bildmotivs weist eine überraschend noble Provenienz auf (Abb. 6). Dieses Gemälde, das zur Sammlung Ludwigs XIV. zählte und dem sich die nachfolgenden Überlegungen in geringerem Umfang ebenso widmen, stammt aus den Jahren um 1628 – es zählt somit zum Spätwerk des Künstlers.⁶ Schließlich taucht

wie Keith Christiansen/Annick Lemoine (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York 2016, 104ff., dort auch jeweils Informationen zur Frage der Zuschreibung, die auch aufgrund des eher schlechten Erhaltungszustandes aufgekommen ist. Andererseits handelt es sich um das Gemälde *Réunion dans un cabaret* (ca. 1625, Öl auf Leinwand, 96 x 133 cm, Paris, Musée du Louvre). Vgl. hierzu: Mojana, Valentin, 190f. sowie Christiansen/Lemoine (Hg.), Valentin, 146ff.

- 2 Erst seit 1985 wird dieses Werk zu Valentins Œuvre gezählt. Das Gemälde in Öl auf Leinwand misst 147,5 x 187,6 cm und befindet sich in einer Schweizer Privatsammlung. Vgl. Mojana, Valentin, 192f. sowie Christiansen/Lemoine (Hg.), Valentin, 108ff.
- 3 Das Gemälde, dessen erste Besitzer wir nicht kennen, befand sich Mitte des 18. Jahrhunderts in der Sammlung von Sir Robert Strange, London, später unter anderem in Belvoir Castle, Derbyshire, bevor es im zwanzigsten Jahrhundert zunächst an das Fitzwilliam Museum in Cambridge ging und später vom Toledo Museum of Art gekauft wurde. Vgl. Mojana, Valentin, 60f. und Christiansen/Lemoine (Hg.), Valentin, 121ff.
- 4 Zu Caravaggios Gemälde, vgl. Sybille Ebert-Schiffener, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, 128ff. Zum Einfluss auf die Nachfolger: Helen Langdon, *Cardsharps, Gypsies and Street Vendors*, in: Beverly Louise Brown (Hg.), *The Genius of Rome, 1592–1623*, London 2001, 42–65, hier 55. Zum Verhältnis von Valentins Szenen und Caravaggios *Berufung des Matthäus*, vgl. Christiansen/Lemoine (Hg.), 109, 121.
- 5 Vgl. zum Konzept der Interpikturalität: Valeska von Rosen, *Interpikturalität*, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, 161–164.
- 6 Jean-Pierre Cuzin hat eine überzeugende Periodisierung des Œuvres vorgeschlagen, wonach Valentins erste Schaffensphase von ca. 1615/18 bis 1622 reicht, gefolgt von einer zweiten von 1623 bis 1626, in der seine Werke ambitionierter und monumentaler wurden. Ein dritter Abschnitt seines Werks umfasst dann die Jahre von 1627 bis 1632, in denen unter anderem »les proportions des personnages s'allongent et s'affinent; plus de mouvements brusques et tendus, plus de robustes enchaînements: les acteurs s'immobilisent, fermés en eux-mêmes; d'amples et fines draperies, comme agitées par le vent, semblent presque indépendantes des corps qu'elles habillent«. Jean-Pierre Cuzin, *Pour Valentin. Problèmes du caravagisme*, in: *Revue de l'art* 28 (1975), 53–61, hier

eine Wahrsagerin in einem figurenreichen Gemälde auf, das zur Sammlung des Fürstenhauses Liechtenstein gehört und als *Fröhliche Gesellschaft mit Wahrsagerin* betitelt wird, wenngleich auch der erste Eindruck dieses Werks nicht unbedingt derjenige von überschäumender Lebenslust ist. Es handelt sich bei diesem 1631 geschaffenen Werk wohl um Valentins letztes Gemälde; schon 1675 wird es von Joachim von Sandrart erwähnt.⁷

Im zeitgenössischen Sprachgebrauch wurden Wahrsagerinnen, denen man in Roms Straßen ebenso begegnen konnte wie in pikaresken Romanen und in den Stücken der *commedia dell'arte*, in Italien als *zingare* und in Frankreich als *egyptiennes* bezeichnet.⁸ Ihre geographische und kulturelle Herkunft sowie ihre typischen Verhaltensweisen wurden in Stichen und Schriften dokumentiert, erörtert und bisweilen auch schlichtweg phantasiert. Wie jüngst Victor Stoichita unterstrichen hat, treffen in den Imaginationen der Figur der Wahrsagerin Erotik, Exotik und Alterität zusammen. Diese wiederum wurden zum Anreiz für eine durchaus elitäre literarische Produktion.⁹ Einen Nachhall findet eine zwischen Faszination und *othering* schwankende Einschätzung dieser Figur noch in einigen Zeilen, die der Kunstkritiker und Publizist Charles Le Blanc 1862 mit Blick auf Valentins Gemälde formulierte. Die Wahrsagerin wurde beschrieben als Mitglied von

cette race proscrite et vagabonde, au costume bizarre, au teint cuivré, qui vivait de rapines ou de la crédulité publique, se couvrait de draperies aux couleurs voyantes, et trouvait dans toutes les villes quelque réduit ténébreux ignoré de la justice, refuge ouvert à tous les aventuriers sans feu ni lieu.¹⁰

In der Forschung besteht jedenfalls kein Zweifel, dass Valentins Werke in einem Bezug zu Caravaggios zwei Wahrsagerinnen-Szenen in Paris und Rom stehen.¹¹ Zugleich hat man betont, dass sich der Künstler auch von Ausformulierungen dieses Motivkreises durch

59f. Das Gemälde wird im von Charles Le Brun angefertigten Inventar von 1683 genannt. Es hing ab 1695 im *Salon du petit appartement du Roi*. Vgl. Christiansen/Lemoine (Hg.), *Valentin*, 186.

7 Die Maße des in Öl auf Leinwand gefertigten Gemäldes betragen 190 x 265 cm. Vgl. Mojana, *Valentin*, 178. Christiansen/Lemoine (Hg.), *Valentin*, 223ff.

8 Vgl. Ebert-Schifferer, *Caravaggio*, 73ff. Langdon, *Cardsharps*, 44ff. Nicole Hartje, *Bartolomeo Manfredi (1582–1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar 2014, 193–200.

9 Victor I. Stoichita, *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et >Gitans< dans l'art occidental des Temps modernes*, 1453–1789, Paris 2014, 145–175.

10 Zit. nach: Arnauld Brejon de Lavergnée/Jean-Pierre Cuzin (Hg.), *Valentin et les caravagesques français*, Paris 1974, 164. Zum Spannungsverhältnis von Faszination und Alterität, vgl. Stoichita, *L'image de l'Autre*, 13–42.

11 Zum Verhältnis zwischen Caravaggio und Valentin, vgl.: Keith Christiansen, *Painting from Life: Valentin and the Legacy of Caravaggio*, in: ders./Annick Lemoine (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York 2016, 43–55.

andere Caravaggisten hat inspirieren lassen, wenngleich auch aufgrund der unsicheren Datierungslage eindeutige Filiationen kaum zu bestimmen sind.¹²

Das letztgenannte Gemälde, das als einziges dieser Reihe bis auf seinen Auftraggeber (Don Fabrizio Valguarnera) zurückgeführt werden kann¹³, wurde von Arnaud Bréjon de Lavernée und Jean-Pierre Cuzin im Katalog zu einer Ausstellung von 1974 als »une foule nombreuse et quelque peu hétéroclite«, also als figurenreiche Menge und uneinheitliche Zusammenkunft, beschrieben.¹⁴ Eine solche Einschätzung ließe sich mit gewissem Recht auf die vorangegangenen Werke übertragen, obwohl darin weniger Figuren vorkommen und diese in kompositorischer und narrativer Hinsicht stärker miteinander verknüpft sind. Während das Gemälde aus der Sammlung Liechtenstein nicht weniger als vierzehn Figuren aufweist, rangiert die Zahl der dargestellten Personen in den anderen drei Werken zwischen fünf und acht. Auch wenn dieses Urteil etwas herablassend klingen mag, so wird mit ihm dennoch recht präzise eine grundlegende Eigenschaft des *Œuvres* Valentins treffend formuliert, nämlich die Neigung des Künstlers zur Konstellation von oftmals heterogenen Figuren und Szenerien, die auf Caravaggios Bildfindungen, aber auch auf deren Neuformulierungen von Valentins Kollegen zurückgehen. Dadurch werden experimentell Kompositionen erprobt und immer neue Sinnebenen evoziert, durch die sich diese Werke von den ursprünglichen Vorbildern Caravaggios mehr oder weniger deutlich abheben.¹⁵ Nähert man sich den Werken Valentins aus dieser Perspektive, so erlaubt sie im Dialog mit der jüngeren Forschung zu Caravaggio und seinen Nachfolgern den bis heute gängigen Begriff der ›Caravaggisten‹ kritisch zu überprüfen. Dieser galt lange Zeit als Rubrum einer mehr oder weniger geschlossenen Stilrichtung. Demgegenüber haben neuere Studien verstärkt der Diversität und Eigenständigkeit der entwickelten Bildpoetiken Rechnung getragen.¹⁶

Wie in letzter Zeit hervorgehoben wurde, sind Valentins Werke nicht nur das Ergebnis einer kreativen Aneignung der Bildsprache Caravaggios, sondern zugleich das Re-

12 Annick Lemoine beispielsweise schreibt in Bezug auf das Gemälde in Toledo, dieses stünde »midway between Manfredi's already melancholic *Fortune-Teller* in the Detroit Institute of Art (alternatively dated between 1605 and 1620 or about 1615, or even 1619–22 [...] and the burlesque *Fortune-Teller* of Vouet [...], the first version of which, painted for Cassiano dal Pozzo, is dated 1617 – an invaluable fact when one realizes that, with rare exceptions, Caravaggesque paintings do not bear dates.« Christiansen/Lemoine (Hg.), Valentin, 121.

13 Vgl. Mojana, Valentin, 178.

14 Brejon de Lavernée/Cuzin (Hg.), Valentin, 184.

15 Solche Verfahren bei den Caravaggisten hat unter anderem Valeska von Rosen analysiert. Vgl. Valeska von Rosen, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin 32021. Dies., *Verhandlungen in Utrecht: Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden* (Figura, 3), Cöttingen 2015.

16 Einen konzisen Überblick zur Entwicklung der caravaggesken Bildsprache liefert: John T. Spike, *Caravaggio and the Caravaggesque Movement*, in: Zsuzsanna Dobos/Daniele Benati (Hg.), *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Budapest 2013, 40–61. Vgl. auch: Maurizio Calvesi (Hg.), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi* (Storia dell'arte, 1), Rom 2009. Laura Bartoni (Hg.), *Caravaggio e i caravaggeschi: Orazio Gentileschi, Orazio Borgianni, Battistello, Carlo Saraceni, Bartolomeo Manfredi, Spadarino, Nicolas Tournier, Valentin de Boulogne, Gerrit van Honthorst, Artemisia Gentileschi, Giovanni Serodine, Dirck van Baburen, Cecco del Caravaggio* (I grandi maestri dell'arte, 5), Florenz 2007.

sultat einer konkurrenzbedingten *aemulatio* mit den Werken Bartolomeo Manfredis, Giuseppe de Riberas sowie denjenigen des mysteriösen Cecco del Caravaggio, der heute als Francesco Boneri oder Buoneri bekannt ist.¹⁷ Eine Auseinandersetzung mit der Malerei der Caravaggisten und insbesondere derjenigen von Valentin muss sich daher auf den Dialog der Bilder untereinander sowie auf die Strategien der Variationen und Stilisierungen von Motiven und Motivkomplexen einlassen. Was den Kunsthistorikern in den 1970er Jahren noch als ästhetisch fragwürdig erschienen sein mag, kann heute, im Zeichen eines postmodern überformten Begriffs ästhetischer Montage und anachronistischer Konstellationen, mit anderen Augen bewertet werden¹⁸ – eine Neueinschätzung, die seit einigen Jahren im Gange, aber sicher noch nicht abgeschlossen ist.

Wie gezeigt werden soll, ist das bei Valentin so dominante Motiv der Wahrsagerin in mehrfacher Hinsicht als Ausgangspunkt zum Nachdenken über Phänomene der Ambiguität, der Temporalität und der Latenz in Genreszenen geeignet. Dadurch hoffe ich, mich der Eigenlogik dieses Motivs und vielleicht noch allgemeiner der Genremalerei im Umfeld der Caravaggisten annähern zu können. Im Rückgriff auf den Begriff der ›Eigenlogik‹ gilt es, Genreszenen hinsichtlich der Art und Weise, wie sie mit ihrem zeitgenössischen, aber auch mit dem heutigen Publikum in Museen in einen Dialog treten, auf ihre gattungsspezifischen Voraussetzungen und Funktionsweisen hin zu befragen. Schließlich unterscheidet sich die Genremalerei von den anderen Gattungen und hier vor allem von Historienszenen grundlegender, als man es oftmals in der Vergangenheit wahrnehmen wollte. Verkürzt formuliert, eröffnet gerade das Fehlen eines ikonographisch tradierten und schriftlich fixierten Rahmens für die Künstler wie auch die Betrachter*innen neuartige Deutungsspielräume, die in der Produktion der Werke wie auch in ihrer Rezeption ausgelotet werden können.¹⁹ Genreszenen rekurrieren für gewöhnlich auf ein breites Repertoire an Wissensdimensionen: Alltagsbeobachtungen, die sich in der Darstellung der Figuren, ihrer Mimik, ihres Habitus und ihrer Kleidung sowie auch der Räumlichkeiten, der Umgebung und den Requisiten niederschlagen, überlagern sich in Genregemälden mit Motivkomplexen aus der Literatur oder aus der Welt des Theaters. Deren Einsatz ist jedoch für gewöhnlich schwächer reglementiert als in der Historienmalerei mit ihren relativ festen Vorgaben durch religiöse und profane

17 Vgl. Gianni Papi, Valentin and His Artistic Formation in Rome, in: Keith Christiansen/Annick Lemoine (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York 2016, 29–41, hier 31–37.

18 Vgl. exemplarisch die Schriften von Georges Didi-Huberman, der im Rückgriff auf die Schriften Sigmund Freuds, Aby Warburgs, Walter Benjamins und weiterer Autoren eine Neubewertung der genannten Konzepte für die Kunstgeschichte und Bildwissenschaften unternommen hat: Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999. Ders., Was zwischen zwei Bildern passiert. Anachronie, Montage, Allegorie, ›Pathos‹, in: Lena Bader/Martin Gaier/Falk Wolf (Hg.), *Vergleichendes Sehen in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, München 2010, 537–572.

19 Vgl. zur Differenz der künstlerischen Erzählweise Hieronymus Boschs mit dem klassischen Konzept der *istoria*, wie es Alberti im 15. Jahrhundert für die Historienmalerei entwickelt hat: Jürgen Müller, Der Gaukler und der Philosoph. Hieronymus Bosch und die Anfänge der Genrekunst, in: ders./Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 47–61, hier 52f.

Themen.²⁰ Schließlich kam es zu Übertragungen und später auch Wechselwirkungen zwischen der Genremalerei und den Bildwelten der Reproduktionsgraphik, die dokumentarischen Ansprüchen genügen und/oder moralische Botschaften übermitteln wollte. Demgegenüber griffen Genremaler aber gerade in der Zeit der Entstehung dieser Gattung vielfach auf Darstellungs-, Kompositions- und bildhafte Erzählweisen zurück, die in der Historienmalerei bereits etabliert waren und in der Genremalerei mit neuen Bedeutungsinhalten gefüllt wurden.²¹

Über diese gattungsspezifische Ebene hinaus alludiert das Motiv der Wahrsagerin aber auch eine ›Eigenlogik‹ in Bezug auf die genannten Bildphänomene, insofern die Chiromantie Aussagen über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft einer Person zu treffen versucht. In diesem Motiv überlagert sich also eine sinnliche Präsenz des eigentlichen Akts des Händelebens mit der gespannten Erwartung der oder des Zuhörenden – und in der Folge wohl auch der Betrachter*innen – auf die Prognosen über die Zukunft. Die latenten Bedeutungsspuren, die vermeintlich in den Linien der Hände zu finden sind, werden als Hinweise auf Zukünftiges interpretiert und dabei in manifeste Aussagen überführt.

Nach diesen Vorbemerkungen möchte ich im Folgenden in fünf Schritten vorgehen. Nach einem kurzen Kapitel zu einigen methodischen Herausforderungen und Vorentscheidungen in der Auseinandersetzung mit diesem bis heute nur ungenügend erforschten Künstler soll der Blick unter dem Titel »Ambiguierung und Disambiguierung« resümierend auf Vorläufer und Parallelprojekte von Valentin gerichtet werden, da erst vor diesem Fond die Eigenwilligkeit der Bildfindungen des Franzosen erkennbar wird. Unter den Stichworten von »Ambiguität und Latenz« steht dann das Werk in Toledo im Mittelpunkt. Schließlich wird vergleichend das Gemälde im Louvre auf eine Bildsprache des Melancholischen, wie sie für Valentin so typisch ist, und Aspekte der Gattungsreflexion hin befragt. Diesen Betrachtungen folgt ein kurzer Schluss.

I. Methodische Herausforderungen und Vorentscheidungen

Mit der skizzierten Fragestellung handelt man sich gerade im Blick auf Valentin manches methodische Problem ein. Denn tatsächlich sind weder das Leben noch die Entwicklung des *Ceuvres* und schon gar nicht die Rezeption durch Zeitgenossen besonders gut dokumentiert.²² Giovanni Bellori, der bekanntlich zu den prominentesten Kritikern Caravaggios zählte und einen klassizistischen Kunstbegriff vertrat, äußerte sich nur knapp zu

20 Vgl. Jürgen Müller, Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: Wilhelm Kühlmann/Wolfgang Neuber (Hg.), *Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1994, 607–647.

21 Eine Fülle solcher Übertragungen untersuchen die Aufsätze in dem Sammelband von Müller/Braune, *Alltag als Exemplum*.

22 Vgl. zu den vorhandenen Kenntnissen: Annick Lemoine, Chronology of the Life and Work of Valentin de Boulogne, in: Keith Christiansen/dies. (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York 2016, 229–235.

Valentin.²³ Der Künstler, als dessen Herkunftsort das französische Brie genannt wird, habe im Stil des italienischen Meisters gearbeitet und eine kraftvolle Manier mit einem getönten Farbspektrum vertreten. Zwar seien seine Figurenkomposition, gerade im Vergleich mit anderen Repräsentanten der ›naturalistischen‹ Richtung, durchaus durchdacht, aber er sei wie viele seiner Kollegen der volkstümlichen und im intellektueller Hinsicht vermeintlich anspruchsloseren Genremalerei mit ihrer Vorliebe für die Darstellung niederer Schichten zum Opfer gefallen – auch wenn freilich zu diesem Zeitpunkt der heute gebräuchliche Gattungsname noch nicht im Umlauf war.²⁴ Ähnlich äußerten sich auch andere Kunsthistoriographen wie etwa Giovanni Baglione oder Joachim von Sandrart, wobei diese beiden Autoren wortreicher als Bellori die Biographie des als draufgängerisch charakterisierten Künstlers schildern. Giovanni Baglione berichtet – eindeutig wertender als Joachim von Sandrart – vom schlechten Lebenswandel des Künstlers, der ab dem Jahr 1624 in Rom bei der von nordalpinen Künstlern dominierten Vereinigung der Bentveughels aufgenommen worden war.²⁵ Sowohl bei Baglione als auch bei Sandrart liest man von dem tragischen und frühen Tod des Künstlers, der sich ihren Berichten nach im Anschluss an ein Zechgelage in einem römischen Brunnen Kühlung verschaffen wollte und kurz darauf an einem Fieber verstorben sei.²⁶ In der jüngeren Literatur ist, gleichsam als Nachklang solcher biographischer Narrative, immer wieder die Spätzeitlichkeit des Künstlers betont worden, der noch in Rom weilte und im Stile Caravaggios malte, als sein Konkurrent Nicolas Poussin bereits eine neue Klassik mit strengeren Formen und vielfacher Reverenz vor der Antike pflegte.²⁷

Erst nach 1950 hat die Kunstgeschichte Valentin explizit zu einem Melancholiker erklärt: Von Jacques Thuilliers für die Wiederentdeckung des Künstlers wichtigem Aufsatz von 1958 über dessen tendenziell modernistisch-bohemienhafte Stilisierung in Yves Bonnefoys Buch über das barocke Rom aus dem Jahr 1970, von dem grundlegenden Werkkatalog Marina Mojanas bis hin zu neueren Beiträgen zieht sich die Vorstellung von Valentin als einem Künstler, der den Caravaggismus ins Zeichen des Saturn ge-

23 Vgl. zu Belloris kunsttheoretischen und historiographischen Standpunkten: Valeska von Rosen, Zwischen Normativität und Deskriptivität, oder: Wie sich ›Geschichte‹ nach Vasari schreiben lässt. Bellori in den 1640er Jahren, in: Fabian Jonietz/Alessandro Nova (Hg.), *Vasari als Paradigma, Rezeption, Kritik, Perspektiven/The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives* (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 20), Venedig 2016, 163–182.

24 Vgl. Giovanni Pietro Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, hg. von Evelina Borea, Turin 1976, 235f. Vgl. Wolfgang Stechow/Christopher Comer, The History of the Term Genre, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 33 (1975/76), 89–94. Zur Geschichte der Theorie dieser Gattung, vgl. Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002.

25 Vgl. Lemoine, Chronology, 231.

26 Vgl. Giovanni Baglione, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII. Del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Rom 1642, 337f. Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Bd. 3 (Niederländische und deutsche Künstler), Nürnberg 1675, 367.

27 Vgl. Lorenzo Pericolo, *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the ›Istoria‹ in Early Modern Painting*, London 2011, 539ff. Christiansen, *Painting from Life*, 44.

setzt habe.²⁸ Immer wieder wurde Valentin die Rolle desjenigen zugetragen, der die revolutionäre Bildsprache und die streckenweise gewaltsamen Motive Caravaggios einer gedämpfteren und lyrischeren Variante zugeführt habe.²⁹ Gudrun Swoboda hat jüngst Valentins Spätwerk als von einem »entdramatisierte[n] Caravaggismus« geprägt beschrieben, dessen »auf sich selbst bezogene[...] Figuren« sich durch »vielfach abgestufte Affekte« und generell einen »melancholische[n] Charakter seines Bildpersonals« auszeichnen.³⁰

Für eine Einschätzung der zeitgenössischen Wahrnehmung des Künstlers in der kunsttheoretisch informierten Biographik sind die oben genannten Quellen selbstverständlich aufschlussreich.³¹ Aber sie helfen nur bedingt weiter, wenn man sich für Ambiguitäts- und Latenzeffekte sowie Temporalitätsstrukturen in den Gemälden interessiert. Man ist in der Beschäftigung mit diesem bis heute rätselhaften Maler daher nicht nur mit Herausforderungen konfrontiert, die grundlegende Dimensionen des *Œuvres* betreffen, etwa bezüglich der genauen Datierung der Werke. Vielmehr gilt es im Falle Valentins, dass man sich angesichts der lückenhaften Quellenlage häufiger als etwa bei Caravaggio oder Manfredi auf die Bildwerke selbst verlassen und diese auch mit Begriffen beschreiben muss, die nicht unmittelbar aus dem zeitgenössischen Diskurs über diesen Künstler stammen, wie etwa derjenige der Ambiguität. Mit Blick auf die Bildsprache Caravaggios wie auch der Caravaggisten sind solche visuellen Strukturen in den vergangenen Jahren jedoch mit unterschiedlichen Herangehensweisen vielfach analysiert worden. So empfiehlt sich etwa der Begriff der Ambiguität dann, wenn es um Phänomene geht, bei denen beispielsweise zwei oder mehr mögliche Deutungen eines Bildelements denkbar sind oder ein Oszillieren zwischen Gattungskonventionen spürbar wird,³² auch wenn, wie unter anderem Verena Krieger gezeigt hat, die Ausfaltungen des Ambiguitätskonzepts weitaus komplexer sind.³³ Unter dem Stichwort

28 Vgl. Jacques Thuillier, Un peintre passionné, in: *L'œil* 47 (1958), 26–33. Yves Bonnefoy, *Rome 1630: l'horizon du premier baroque*, Paris 1970, 176. Dominik Brabant, Melancholie, Mehrdeutigkeit, Gattungsmischung. Valentin de Boulogne als Genrekünstler, in: David Nelting/Valeska von Rosen (Hg.), *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, Heidelberg 2022, 203–239.

29 Vgl. Mojana, Valentin, 28f.

30 Gudrun Swoboda, Katalogtext zu: Valentin de Boulogne, Die fünf Sinne oder Fröhliche Gesellschaft mit Wahrsagerin, 1631, in: dies./Stefan Weppelmann (Hg.), *Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle*, München/London/New York 2021, 205.

31 In der älteren Forschungsliteratur zu Caravaggio trifft man häufiger auf eine solche Einschätzung des Künstlers, die zugleich auch zu einer biographischen Engführung von Leben und Werk geführt hat. Vgl. exemplarisch: Christoph Luitpold Frommel, Caravaggio und seine Modelle, in: *Casstrum peregrini* 96 (1971), 21–56.

32 Im Kontext der caravagesken Malerei hat Valeska von Rosen eine »strukturelle« oder »strategische« Ambiguität, welche die Zwei- oder Mehrdeutigkeit eines Bildes oder eines Aspekts desselben bezeichnet« und »in Extremfällen zur semantischen Offenheit der Bilder führen« könne, von der »ontologischen Mehrdeutigkeit bildlicher und sprachlicher Zeichen« unterschieden, »wie sie insbesondere in den formalistischen und strukturalistischen Theorien zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts postuliert« wurde und die nicht so sehr als »künstlerische Setzungen«, sondern als Essentialia zu verstehen sei. Von Rosen, Caravaggio, 12f.

33 Krieger differenziert allein für das Feld der mimetischen Künste so unterschiedliche Erscheinungsformen von Ambiguität wie »die Uneindeutigkeit ikonographischer Merkmale, Widersprüche zwi-

der Temporalität lassen sich vor allem bildinterne Zeitstrukturen innerhalb der dargestellten (und oft nur minimalen) Handlungen bzw. Handlungssequenzen fokussieren. Aber die Frage nach der Zeitlichkeit der Szenerien erlaubt es auch, die möglichen, sich in der Zeit entfaltenden Rezeptionsprozesse zu analysieren, die durch den über die Bildfläche wandernden Blick des Publikums und dessen Anstrengungen, das Gesehene im verstehenden Nachvollzug zu erfassen, zu entschlüsseln oder gar zu interpretieren, ausgelöst werden.

In einem Aufsatz über Georges de la Tour und anderen Caravaggisten hat etwa Valeska von Rosen deren künstlerische Programme und rezeptionsästhetische Strategien beschrieben:

[S]tets zielt dieses Spiel der Gesten und Blicke auf einen ähnlichen rezeptionsästhetischen Mechanismus: der Aktivierung des Betrachters im Nachvollzug der bewusst latent obskuren Handlung mit dem Rezeptionsziel des intellektuellen Gewinns und des *diletto* auch durch die strukturelle Offenheit und den uns hierdurch eröffneten Imaginationsspielraum.³⁴

Diese Überlegungen können in gewisser Hinsicht auch für Valentins Bildpoetik fruchtbar gemacht werden. Gegenüber den Funktionsweisen der Genremalerei bei de la Tour und Regnier scheinen bei Valentin aber auch Bildstrategien eine Rolle zu spielen, die geradezu darauf abzielen, eben jene kommunikativen Kanäle, die die noch junge Genremalerei im Dialog mit dem gebildeten Sammlerpublikum aufgebaut hat, zu stören oder gar zu subvertieren, etwa, indem er Motiv- und Gattungskonventionen durch raffinierte Variationen an ihre eigenen Grenzen oder sogar darüber hinaus führt. Insgesamt soll daher gefragt werden, wie sich Valentin mit seinen Werken im caravaggischen Bilderkosmos ab den 1610er Jahren ausgesprochen gewitzt verortete, und zwar, indem er seinem Publikum Genreszenen vor Augen stellte, die nur auf den ersten Blick bereits bekannte Motivkreise zitieren, zu deren Analyse man als Betrachtende auf gängige Rezeptionsweisen zurückgreifen könnte.

Das Zitat von Valeska von Rosen, in dem von der Darstellung einer »bewusst latent obskuren Handlung« gesprochen wird, lädt aber auch dazu ein, sich über die Sprachverwendung innerhalb der kunsthistorischen Debatte um die Malerei der Caravaggisten Klarheit zu verschaffen: So bietet sich das Konzept der Latenz, dass vor allem in literatur- und kulturwissenschaftlichen Debatten in den letzten Jahren verstärkt rezipiert

schen dargestelltem Sachverhalt und Darstellungsweise, das implizite Unterlaufen explizit vorgeführter moralischer Wertungen, das Vermitteln gegensätzlicher Informationen durch disparate Perspektiven, vexierbildhafte Zwei- und Mehrdeutigkeiten und vieles mehr«. Verena Krieger, »At war with the obvious« – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: dies./Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Wien 2010, 13–49, hier 24.

34 Vgl. Valeska von Rosen, »Der Betrüger ist im Bild« oder »der Betrachter als Spießgeselle« in den *Kartenspiellern* von Georges de La Tour, in: Julia Lichtenthal/Sabine Narr-Leute/Hannah Steurer (Hg.), *Le Pont des Arts. Festschrift für Patricia Oster zum 60. Geburtstag*, Paderborn 2016, 225–236, hier 236. Vgl. zudem: Iris Yvonne Wagner, Zwischen Sakralem und Profanem. Nicolas Régnier, Nicolas Turnier und Valentin de Boulogne in Rom, in: Stephan Koja/Iris Yvonne Wagner (Hg.), *Caravaggio. Das Menschliche und das Göttliche*, Dresden 2020, 74–91.

worden ist, als Analysekriterium an, wenn innerhalb der Werke Zonen der Obskurität vorhanden sind – durchaus im Sinne der antiken rhetorischen Kategorie der *obscuritas*, also der Unklarheit oder Dunkelheit des Ausdrucks, der in Valentins dunkeltonigen Gemälden unmittelbar augenfällig wird. Die Rede von einer Latenz der Malerei Valentins scheint aber auch dann hilfreich, wenn der Künstler, wie es bei Valentin häufiger der Fall ist, Figuren, Situationen und Interaktionen vor Augen stellt, die gerade nicht im Sinne einer unmissverständlichen Übermittlung von codierten Affekten und logisch strukturierten Handlungsabläufen verstanden werden können, sondern die aufwiderstrebende Gefühlslagen einzelner Figuren oder auf komplexe Beziehungsgeflechte zwischen diesen anspielen.³⁵ Visuelle Latenz meint hier also eine Darstellungsweise, bei der durch die Malerei verborgene Wirkungskräfte innerhalb des Geschehens alludiert werden, die sich erst bei längerer und aufmerksamer Betrachtung erschließen lassen und so in potenziell voneinander abweichende Deutungen führen können.³⁶ Eine, wie mir scheint, in diesem Kontext besonders vielversprechende Annäherung an die hier skizzierte Verflechtung von Latenz und Zeitlichkeit liefert Thomas Khurana (hier allerdings in Bezug auf eine Formulierung Thomas von Aquins), wenn er Latenz als »potentielle Gegebenheitsweise von Formen« beschreibt, »[...] die nicht einfach mit ihrer Existenz oder auch Präexistenz (Existenz vor ihrer definitiven Aktualisierung) gleichzusetzen ist.« Und weiter: »Es handelt sich vielmehr um einen von solch vorweggenommener Existenz deutlich zu unterscheidenden Aggregatzustand, der sich darin erweist, dass das in Latenz Gegebene jeder Form von Gegenwärtigkeit heterogen bleibt. Das Latente ist keine zukünftige oder vergangene Gegenwart, es ist eine akut gegebene Ungegenwärtigkeit.«³⁷ Gerade

35 Dass der Begriff der Latenz wie auch die damit einhergehenden Vorstellungen seit der antiken Rhetorik eines Cicero oder Tacitus virulent sind und sich – wenn auch vielfach im Verborgenen – durch die abendländische Geschichte ziehen, darauf haben Thomas Khurana und Stefanie Diekmann verwiesen: »Die Verwendungskontexte reichen auch heute noch von Medizin und Physik über Ideologie- und Machttheorie bis hin zu Verfahren und Theorien der Darstellung und Handlung. [...] ›Latenz‹ kann als entscheidendes Merkmal politischer und ökonomischer (wie auch psychodynamischer) Konstellationen erscheinen, deren hegemoniale Form Entfremdung und Verdrängung produziert und zugleich ein Potential von Wandel und Subversion birgt, das auf eben dieses aus der Latenz wirksame Verdrängte zurückgeht.« Thomas Khurana/Stefanie Diekmann, Latenz. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007, 9–13, hier 9f.

36 Zuletzt ist dieser Begriff unter anderem von Anselm Haverkamp und Hans Ulrich Gumbrecht erörtert und für kulturtheoretische Fragestellungen zugespitzt worden. Vgl. Anselm Haverkamp, *Latenz: zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie*, Göttingen 2021. Ders., *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002. Hans Ulrich Gumbrecht/Florian Klinger (Hg.), *Latenz: blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 2011. Soweit ich sehe, ist er in der Kunstgeschichte bisher nur sehr zaghaft aufgenommen worden, auch wenn er einem gerade im Kontext der Erforschung von Genremalerei als operativer Begriff häufiger begegnet: So liest man des Öfteren von latenten Bedeutungen oder latenten Strukturen, gerade wenn es um Bildpoetiken der *obscuritas*, der Verdunklung oder der Kaschierung allzu eindeutiger Aussagen geht. Vgl. exemplarisch in Bezug auf Hieronymus Boschs Bildpoetik der *obscuritas*, mit der ein Gegenentwurf zum rhetorischen Ideal der *perspicuitas* verfolgt wurde: Müller, Gaukler, 52f.

37 Thomas Khurana, Latenzzeit. Unvordenkliche Nachwirkung. Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz, in: ders./Stefanie Diekmann (Hg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007, 142–152, hier 143.

für die Frage der Bildsprache Valentins scheint mir diese Umschreibung triftig, da sie die prinzipielle Deutungsoffenheit der visuellen Konfigurationen in den Blick rückt, die eben nicht zwangsläufig auf die Kopräsenz zweier oder mehrerer Deutungsrichtungen reduziert werden kann.

Vor wenigen Jahren hat Lorenzo Pericolo in seinem Buch über *Caravaggio and Pictorial Narrative* Valentins Wahrsagerinnen-Szenen in überzeugender Weise analysiert, wenn auch mit Blick vor allem auf narrative Strukturen und deren nahezu systematische Durchkreuzung durch den Künstler.³⁸ Diejenigen Aspekte, die im Folgenden im Mittelpunkt stehen sollen, werden aber bei Pericolo nur ganz am Rande angesprochen. Das trifft auch auf Michael Frieds Analyse zu, der Valentins Werke vor dem Hintergrund der Entstehung der römischen Sammlerkultur um und nach 1600 untersucht hat. Ihm ging es primär um die Ausbildung einer Bildpoetik des sich etablierenden Galeriebildes.³⁹ Phänomene der Ambiguität und der Latenz wurden zwar in einem Katalog zu einer Ausstellung zu Valentin von 2016/17, die im New Yorker Metropolitan Museum und im Louvre gezeigt wurde, an unterschiedlichen Stellen hervorgehoben, aber nicht vertiefend analysiert. In methodischer Hinsicht folgt daraus für die nachfolgenden Überlegungen, dass vor allem die Bildwerke selbst und ihre visuelle Syntax einer Betrachtung unterzogen werden.⁴⁰

Demgegenüber müssen aus Platzgründen manch wichtige Kontexte ein wenig vernachlässigt werden. Was nicht oder nur ganz am Rande in den Blick geraten kann, aber für eine umfassende Interpretation der Werke unumgänglich ist, sind auf der einen Seite die sozialgeschichtlichen bzw. zeithistorischen Hintergründe des Motivs der Wahrsagerin. Auf der anderen Seite können die Verflechtungen dieser Motive mit der Welt des Theaters und der Literatur, etwa des Schelmenromans und noch wichtiger, der sogenannten *Zingaresca*, nur knapp erwähnt werden.⁴¹ Mit Blick auf Caravaggio wurden solche Kontexte etwa von Willi Hirdt untersucht; in Bezug auf Simon Vouet hat Olivier Bonfait einen informativen Aufsatz publiziert.⁴²

II. Ambigüierung und Disambigüierung: Caravaggio und Manfredi

In der kunst- und bildwissenschaftlichen Debatte ist Caravaggios *Wahrsagerin* (Abb. 1) aus dem Louvre wiederholt als ein paradigmatischer Fall von visueller Ambigüität

38 Vgl. Pericolo, *Caravaggio*, 539–558.

39 Vgl. Michael Fried, *After Caravaggio*, New Haven/London 2016, 73–107.

40 Vgl. zur Problematik des Verhältnisses zwischen künstlerischer Praxis und kunsttheoretischem Diskurs: Valeska von Rosen/Klaus Krüger/Rudolf Preimesberger (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin 2003.

41 Vgl. Langdon, *Cardsharps*, 42–65. Ebert-Schifferer, *Caravaggio*, 74ff.

42 Vgl. Willi Hirdt, *Caravaggios Wahrsagende Zigeunerin: Versuch einer Deutung*, in: Birgit Tappert/Willi Jung (Hg.), *Lesen und Sehen. Aufsätze zu Literatur und Malerei in Italien und Frankreich. Festschrift zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1988, 75–111. Olivier Bonfait, *Commedia dell'arte et scènes de genre caravaggesque: »les Diseuses de bonne aventure« de Simon Vouet*, in: Blandine Chavanne/Dominique Jacquot/Adeline Collange (Hg.), *Simon Vouet. Les années italiennes 1613/1627*, Paris 2008, 56–65.

analysiert worden. Interessanterweise entzündeten sich die Diskussionen weniger an der zweiten Version in den Kapitolinischen Museen in Rom. Genreszenen wie diejenigen von Caravaggio, so ein übergreifender Konsens der ansonsten durchaus kontroversen Forschungen zu dessen Werken, boten für das zeitgenössische Publikum, etwa für gebildete Sammler wie den Kardinal Francesco Maria del Monte, der vermutlich die römische Version besessen hat, ideale Anlässe für angeregte und gelehrte Diskussionen vor dem Werk. Im gemeinsamen Gespräch konnten wechselseitig sich ergänzende oder widersprechende Beobachtungen vorgetragen und divergierende Deutungsweisen erprobt werden.⁴³ Kunsthistoriker*innen wie Klaus Krüger, Nicola Suthor oder Jürgen Müller haben in Bezug auf Caravaggios berühmte Szene das Rezeptionsästhetische Wechselspiel von Täuschung und Ent-Täuschung durchleuchtet, aber auch auf dasjenige von Momenthaftigkeit und Verzeitlichung hingewiesen, das durch die Bildregie ermöglicht wird.⁴⁴

Nur zwei Aspekte dieses ästhetischen Spiels, bei dem Ambiguitätserlebnisse mit einer verzeitlichten Rezeptionsweise einhergehen, sollen hier Erwähnung finden: Neben einem als zotig zu verstehenden Element wie dem phallusartigen, die Bildgrenzen nahezu negierenden Degen, der laut Jürgen Müller recht unmissverständlich auf die amourösen Regungen des verwöhnten, naiven, leicht antiquiert kostümiert wirkenden Jünglings deuten dürfte, ist auf den berühmten Ringdiebstahl zu verweisen.⁴⁵ Aufgrund der dezenten Malweise und des Erhaltungszustands des Gemäldes ist dieser erst bei längerem Studium des Gemäldes bemerkbar – wenn überhaupt.⁴⁶ Sobald man dieses Detail entdeckt hat, erweist sich die anfangs harmlose, erotisch aufgeladene Szenerie als ein veritabler Betrugsvorgang. Gegenüber solchen Dimensionen hat Krüger aber zurecht darauf hingewiesen, dass das Spiel von »Sehen und Betrug, Täuschung und Erkenntnis« nicht nur in einzelnen Bildmotiven oder im »dargestellte[n] Thema« zu suchen ist, »sondern vielmehr im Sinne einer Betrachterfunktion in der spezifischen Gestaltung des Themas selbst wirksam gemacht« wird, mithin im »engen Zusammenhang, den Caravaggio hier zwischen dem Darstellungsgegenstand und der Weise seiner Präsentation« herzustellen vermag.⁴⁷ Verstörender als diese im Kontext der Codierung von Wahrsagerinnen als Betrügerinnen durchaus erwartbaren Wende in der Bildnarration ist die immer wieder

43 Umfassend zum Phänomen des Bildes als Anreiz für Gespräche: Wolfgang Brassat, *Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021, zu Caravaggios Wahrsagerinnen: 245ff. (dort auch eine Zusammenfassung des Diskussionsstandes zur Frage, welche Version der Kardinal del Monte besessen haben dürfte). Ebert-Schifferer dagegen sieht in der römischen Version diejenige, die für del Monte angefertigt wurde. Vgl. Ebert-Schifferer, *Caravaggio*, 77.

44 Vgl. Jürgen Müller, Weitere Gründe, warum die Maler lügen: Überlegungen zu Caravaggios Handlesender Zigeunerin aus dem Louvre, in: Steffen Haug/Hans Georg Hiller von Gærtringen/Caroline Philipp (Hg.), *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, Köln 2010, 156–167. Klaus Krüger, Das unvordenkliche Bild: Zur Semantik der Bildform in Caravaggios Frühwerk, in: Jürgen Harten/Jean-Hubert Martin (Hg.), *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, Ostfildern 2006, 24–35. Nicola Suthor, Maler und Modell. Caravaggios ›Handleserin‹, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn (Hg.), *Diskurse des Theatralen* (Theatralität, 7), Tübingen/Basel 2005, 123–132.

45 Vgl. Müller, *Gründe*, 160.

46 Vgl. Ebert-Schifferer, *Caravaggio*, 73ff.

47 Vgl. Krüger, *Das unvordenkliche Bild*, 32.

bemerkte Angleichung der Mimik sowie der Physiognomie der Wahrsagerin mit derjenigen des jungen Mannes. Der Gegensatz von weiblich und männlich, arm und reich, älter und jünger, der sich bis in die gegenläufige Helldunkelverteilung fortspinn, wird nachhaltig irritiert, sobald man die relative Ähnlichkeit der Gesichter bemerkt, die uns, wie Müller treffend formuliert, in ein »Labyrinth der Ähnlichkeit« führt.⁴⁸ Damit einher geht Caravaggios raffiniertes Spiel mit dem Bruch zwischen Außen und Innen, Habitus und Subjektivität, Miene und Intention: Beide Figuren schenken sich auf den ersten Blick gegenseitig ein leises, vieldeutiges Lächeln, sodass man annehmen könnte, das Verhältnis der Figuren zueinander ist als einander zugeneigt oder gar als erotisch zu deuten. Angesichts des Ringdiebstahls und dem zwischen Zugewandtheit und skeptischer Vorsicht oszillierenden Gesichtsausdruck des jungen Mannes – man beachte die hochgezogenen Augenbrauchen und den leicht schiefen Mund – gerät man aber bald schon in Zweifel, ob die anfänglich den Protagonisten zugeschriebenen Gefühlslagen auch tatsächlich deren wahren Absichten entsprechen.⁴⁹



Abb. 1: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Die Wahrsagerin*, um 1594, Öl auf Leinwand, 99 x 131 cm. Paris, Musée du Louvre.

Bartolomeo Manfredi hat die Bildvorwürfe Caravaggios durch Variation, Kombination und Stilisierung umformuliert, dabei auch vereinheitlicht und sie so für eine europaweite Rezeption geöffnet. Mit Manfredis Tendenz, Caravaggios hochgradig listige Bildentwürfe nicht nur zu popularisieren, sondern auch ein Stück weit zu vereinfachen – die berühmte *Manfrediana methodus*, von der Joachim von Sandrart gesprochen hat –,

48 Vgl. Müller, Gründe, 165.

49 Vgl. ebd., 163f.

ist dieser aber oftmals hinter die bildtheoretische Raffinesse seines Vorgängers zurückgefallen.⁵⁰



Abb. 2: Bartolomeo Manfredi, *Die Wahrsagerin*, 1616, Öl auf Leinwand, 121 x 152 cm. Detroit, The Detroit Institute of Arts.

Das bestätigt sich auch beim Blick auf die dunkeltonige Detroiter *Wahrsagerin* von 1616 (Abb. 2), die in der Stimmung deutlich weniger leichtfüßig als Caravaggios Genre-szenen ist.⁵¹ Dabei lassen die Bildprotagonisten gerade nicht die verwirrende mimetische Angleichung erkennen, die knapp zwanzig Jahre zuvor Caravaggio in seinem Bildwerk vorgenommen hat. Insgesamt gleichen die Figuren nun stärker stereotypen Charakteren aus der Welt der Literatur und des Theaters, allen voran der sogenannten *Zingaresca*. Dabei handelt es sich um populäres Liedgut mit ›Zigeunerinnen‹ als Hauptfiguren, die auch in Straßentheatern aufgeführt wurden. Ebenso wurde das Gemälde mit der Tradition der *commedia dell'arte* in Verbindung gebracht, dem vor allem in Italien beheimateten Stegreiftheater, das im öffentlichen Raum aufgeführt wurde und insgesamt zu einer Stereotypisierung von wiederkehrenden Charakteren neigte.⁵² Aber doch führt Manfredi, wenn auch in etwas anderer Weise als Caravaggio, das Zusammenspiel von Temporalisierung und Ambiguierung fort: Hier nun geben sich die beiden höchst zwielichtigen Figuren in der hinteren Bildebene, die scheinbar gespannt den Prophezeiungen

50 Vgl. Wagner, *Zwischen Sakralem und Profanem*, 76. Hartje, Manfredi.

51 Vgl. Pericolo, Caravaggio, 548f.

52 Vgl. Langdon, Cardsharps, 56. Hartje, Manfredi, 191–200. Umfassend zur *commedia dell'arte*: Judith Chaffee (Hg.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Abingdon 2015.

der Wahrsagerin lauschen, auf den zweiten Blick als Diebe zu erkennen, die sich mit geschicktem Griff in die Taschen der nun Bestohlenen derer Habseligkeiten bemächtigen. Dieses Motiv des betrogenen Betrügers verweist dabei auf den Austausch mit der Welt der *commedia dell'arte*, die hier in die römische Bildwelt Eingang gefunden hat.⁵³

Insgesamt zeigt sich, dass Manfredi den Akzent nun verstärkt auf die charakterologische Decodierbarkeit seiner Figuren sowie auf die Lesbarkeit seiner kleinen Handlungssequenz gelegt hat. Dabei übernimmt er neben dem vieldeutigen Wechselspiel aus Momenthaftigkeit und Verzeitlichung einen ebenso für Caravaggios frühe Genreszenen typischen Ambiguitätseffekt, der aus dem Spannungsverhältnis zwischen Naturalisierung und Artifizialisierung entsteht: Einerseits sind wir als Betrachter*innen mit Figuren konfrontiert, die in ihrer plastischen Modellierung nah am Betrachterraum wie aus dem Leben gegriffen, in der zeitgenössischen Terminologie *dal naturale* porträtiert erscheinen.⁵⁴ Andererseits stellt uns der Maler ein künstlich wirkendes Setting vor Augen, das in seiner räumlichen Kargheit wie eine Versuchsanordnung wirkt. Aber Manfredi verzichtet dabei auf die verstörende Ästhetik einer psychologischen Unergründlichkeit der Darsteller*innen, wie wir sie noch bei Caravaggio finden konnten.

III. Ambiguität und Latenz: Valentins *Wahrsagerin* in Toledo (ca. 1620)



Abb. 3: Valentin de Boulogne, *Wahrsagerin mit Soldaten*, ca. 1618–20, Öl auf Leinwand, 150 x 239 cm. Toledo, Museum of Art.

Wie nun aber steht es um Ambiguität und Temporalität in Valentins *Wahrsagerin* in Toledo (Abb. 3), wie positioniert er sich in diesem Bilderdiskurs mit seinem Werk?⁵⁵

53 In der Version in Dresden, die seit dem Zweiten Weltkrieg als vermisst gilt, hat Manfredi diese Motivik mit Würfelspielern am rechten Bildrand kombiniert – eine Strategie der Zusammenfügung heterogener Szenen, wie wir sie auch bei Valentin finden.

54 Vgl. Christiansen, *Painting from Life*, 43–55.

55 Vgl. Christiansen/Lemoine (Hg.), *Valentin*, 122.

Im Gegensatz zu den eben betrachteten Werken finden wir uns mit Valentin in einer mehr oder weniger realistisch inszenierten Tavernenumgebung wieder. Dadurch wird zunächst einmal die bei Valentins Kollegen bemerkte Unentschiedenheit zwischen Lebensnähe und Ateliersituation, Wahrscheinlichkeit und Theatralität zurückgenommen. Die auf das Maleratelier verweisende Beleuchtungssituation in diesen Werken ist bei Valentin nun einem Lichteinfall gewichen, der einen eher in das schummrige Ambiente eines Wirtshauses versetzt. Mit gewissem Recht könnte man hier von einer Strategie der Naturalisierung sprechen, die Valentins Werken auf den ersten Blick den Charakter einer Milieuschilderung zu verleihen scheint.⁵⁶ Dabei lassen sie die raffinierte Artifizialität der Werke Caravaggios und Manfredis vermissen, die vielfach auch als Form der künstlerischen Selbstreflexivität gedeutet wurde.⁵⁷ Unterstützt wird dieser erste Eindruck durch Elemente wie die *mise-en-abyme*-artige Verdopplung des Motivs des betrogenen Betrügers am linken Bildrand. Dieser humoristische Einfall lässt sich moralisch ausdeuten; durch ihn spielt der Künstler mit der Vorstellung jeweils eingeschränkter Aufmerksamkeitsbereiche der Subjekte – und somit auch des Betrachters. Das Motiv ruft dabei zur Wachsamkeit auf.⁵⁸ Jedoch wird dieses Motiv im trüben Licht des Tavernenambientes regelrecht zu einem Nebenschauplatz degradiert. Fast könnte man den Eindruck gewinnen, als habe Valentin dieses Motiv lediglich als ein notwendiges Tribut an die komische Gattungstradition verstehen wollen.

Vergleicht man das Gemälde in Toledo mit anderen frühen Genreszenen des Künstlers, etwa den Dresdner *Falschspielern* (Abb. 4), so bemerkt man neben dem ebenso düsteren Ambiente eine für diese Werkphase charakteristische Betonung von Kraftbahnen, die durch die Körper, ihre Verteilung im Raum und ihre Positionierung zueinander konstituiert werden – ein vielleicht schon genuin barock zu nennender Zug seiner Werke. Wie auch bei den *Falschspielern* scheinen diese die affektiv-emotionalen Beziehungen der Figuren zueinander zu verkörpern, wobei die Rede vom Psychologischen selbstredend anachronistisch ist.⁵⁹ Wie die *Falschspieler* ist auch das Gemälde in Toledo von visuellen Kontrasteffekten durchzogen, die sich insgesamt zu ambigen Bildwirkungen steigern. Erneut könnten solche visuellen Effekte das Resultat einer Auseinandersetzung mit Caravaggios *Berufung des Matthäus* (Abb. 5) sein. Dieser interpikturale Bezug ist zwar des Öfteren schon konstatiert, aber, soweit ich sehe, bisher vor allem im Hinblick auf die düstere Gesamtwirkung, die herausstechende Rückenfigur und die Übertragung von Motiven aus einem sakralen in ein profanes Sujet bemerkt worden.⁶⁰

56 Vgl. Hartje, Manfredi, 204–206.

57 Vgl. zu Caravaggio etwa: Wolfgang Brassat, Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung: Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht, in: Stefan Bogen/David Ganz (Hg.), *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, 108–129.

58 Vgl. Christiansen/Lemoine (Hg.), Valentin, 122.

59 Vgl. zur Sprache des Körpers bei Caravaggio und seinen Zeitgenossen: Gudrun Swoboda/Stefan Weppelman (Hg.), *Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle*, München/London/New York 2019.

60 Vgl. exemplarisch: Ebert-Schifferer, Caravaggio, 130.



Abb. 4: Valentin de Boulogne, *Die Falschspieler*, ca. 1614–15, Öl auf Leinwand, 94,5 x 137 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen.



Abb. 5: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Berufung des Matthäus*, um 1599/1600, Öl auf Leinwand, 322 x 340 cm. Rom, San Luigi dei Francesi, Contarelli Kapelle.

Über diese Vergleichsebene hinausgehend kann man jedoch feststellen, dass die Wahrsagerin die einzige Figur ist, die aufgrund ihrer Körperhaltung als in sich ruhend gekennzeichnet ist, selbst wenn sie das eigentliche Handlungszentrum bildet. Sie erweist sich als gleichsam magnetischer und dabei enigmatischer Pol der Figurengruppe, auf den hin nahezu die gesamte Aufmerksamkeit der übrigen Tavernenbesucher gerichtet ist. Mit dieser Choreographie könnte Valentin in einer durchaus gewagten Übertragung aus Caravaggios Vorbild seiner Wahrsagerin diejenige Rolle zugeteilt haben, die bei dem italienischen Künstler Christus zugekommen ist – wenn auch in spiegelbildlicher Verkehrung und in nun sitzender Position. So wie dieser in Caravaggios großformatiger Leinwand durch den eigenwillig unmotivierten, fast beiläufig wirkenden und hinsichtlich seiner Bedeutung unklaren Gestus – es dürfte sich um ein Zitat von Michelangelos Adam in der Sixtina handeln⁶¹ – in seiner Handlungsmacht als umso kraftvoller gekennzeichnet wird, so wird auch die Wahrsagerin bei Valentin als Figur mit geradezu hypnotischen Fähigkeiten inszeniert. Ihre unmittelbare Umgebung vermag sie nahezu ganz in Bann zu schlagen, ohne viel dafür tun zu müssen. Vor allem im Blick auf die jeweiligen Profilsichten wird zudem die visuelle Ähnlichkeit beider doch so denkbar unterschiedlichen Figuren deutlich: Man achte auf beider nahezu unbewegte Mienen, die zugleich mit starken Schlagschatten dramatisch ausgeleuchtet werden.

In seiner Berufungsszene betrieb Caravaggio bekanntlich ein Verwirrspiel mit den Figuren, ihren Identitäten und ihren Bezügen zueinander: »Wo ist Matthäus?« hat beispielsweise Andreas Prater in einem wichtigen Aufsatz gefragt.⁶² Durchaus vergleichbar spielt nun auch Valentin mit Kontrasteffekten zwischen dem ersten Eindruck seiner Szene – die nun freilich nicht mehr so überschaubar ist wie noch bei den Wahrsagerinnen seiner Vorgänger und Mitstreiter – und den damit oftmals kollidierenden Erkenntnissen, die sich erst bei eingehender Lektüre des Bildwerks ergeben.⁶³ So kappt Valentin beispielsweise die Beziehung zwischen der Wahrsagerin und ihrem Kunden durch das Bildelement der Rückenfigur auf eine rigorose Weise. Dadurch unterbricht er aus Sicht der Betrachter*innen ein Kernelement des Geschehens, nämlich die Blickbahn zwischen diesen beiden Bildfiguren, nur um diese dadurch umso deutlicher zu markieren. In Caravaggios Matthäus-Szene verbarg zwar die mittige Rückenfigur noch keine wichtige Partie des Bildes, aber hier ist es der Christus teilweise verdeckende Simon Petrus, der die gedachte Blicklinie zerteilt. Darüber hinaus wird bei Valentin der körperliche Bezug des jungen Mannes zu der Wahrsagerin als ambig inszeniert. Sieht man zunächst auf die Begegnung der Hände im linken Bildteil, so erblickt man eine zarte Berührung, zu deren Zustandekommen kaum ein Kraftaufwand nötig zu sein scheint. Dagegen erweist ein Blick in die rechte Bildhälfte, in der der Mann im Kreis seiner Kumpane sitzt, dass

61 Vgl. Ebert-Schifferer, Caravaggio, 129.

62 Vgl. Andreas Prater, Wo ist Matthäus? Beobachtungen zu Caravaggios Anfängen als Monumentalmaler in der Contarelli-Kapelle, in: *Bruckmanns Pantheon* 43 (1985), 70–74. Ebert-Schifferer sieht in dem Bärtigen, der »mit einer fragenden Geste auf sich weist, noch ungläubig, ob wirklich er gemeint sei oder nicht vielleicht sein Nachbar«, eine eindeutige Darstellung von Matthäus. Ebert-Schifferer, Caravaggio, 128f.

63 Ein solcher Effekt lässt sich – wie oft analysiert wurde – beispielsweise in Caravaggios Gemälde *Von der Eidechse gebissener Knabe* (um 1594/95, Florenz, Fondazione Roberto Longhi) bemerken. Vgl. Brassat, Bild als Gesprächsprogramm, 242ff.

er sich mit einiger Anstrengung und Verrenkung nach vorne beugen muss, um in den Genuss der Prophezeiung zu kommen. Die Figuren werden also nachdrücklicher als bei Caravaggios oder Manfredis *Wahrsagerinnen* in ihrer Körperlichkeit als Ausdrucksmedien innerer Kräfte inszeniert, die aber in ihren Wirkungsdimensionen vielschichtig und oftmals im Widerstreit erscheinen.⁶⁴

Solche und vergleichbare Ambiguitäten zeigen sich besonders deutlich an einigen Details, die anfänglich Evidenz zu erzeugen scheinen, sich aber bei längerer Betrachtung in visuelle Viel- oder gar Uneindeutigkeiten verwandeln, womit eine weitere Dimension der Verschränkung von Ambiguität und Temporalität angesprochen ist. So lässt sich beispielsweise auch bei längerem Hinsehen kaum entscheiden, ob sich die Blicke der Wahrsagerin und des jungen Mannes, die so rigoros durch den dunklen Lockenkopf der Rückenfigur mit der federgeschmückten Kopfbedeckung durchtrennt werden, eigentlich in einem idealen Punkt treffen, oder aber ob vor allem der Blick der ernst wirkenden Wahrsagerin in die Leere gerichtet ist, sie also im Akt des Wahrsagens ihr Gegenüber und dessen schmachttenden Blick gar nicht weiter bemerkt. Auch bei dem jungen Mann ist kaum zu entscheiden, ob er die Wahrsagerin ansieht oder aber den Ring, der eben von seiner Hand gestohlen worden ist. Solche Uneindeutigkeiten der Blickrichtungen und Blickziele finden sich bereits in der *Berufung des Matthäus* (Abb. 5) und haben zu umfangreichen Debatten geführt.⁶⁵ Bei dem behelmten, bärtigen Mann neben der Wahrsagerin, der mit offenem Mund porträtiert wird, bleibt es nicht weniger fraglich, ob dessen Staunen aus den Worten der Wahrsagerin resultiert oder auf den Ringdiebstahl bezogen ist – oder aber ob sein Blick auf den Dieb gerichtet ist, den er soeben bemerkt haben könnte. Und schließlich kann man als Betrachter*in in Zweifel darüber gelangen, ob der junge Mann am rechten Rand seine Aufmerksamkeit auf den Akt des Wahrsagens richtet oder aber ob er ganz vom Eingießen seines Getränks beansprucht wird. In der Summe scheinen dies keine isolierten Phänomene zu sein. Immer wieder oszillieren bei Valentin die Figuren, wie diese zwei Details zumindest andeuten können, zwischen Eingebundensein in die Handlung und absorptiver Geistesabwesenheit, zwischen Teilnahme am sozialen Geschehen und innerer Reflexion. Durch solche Strategien der Ambiguierung werden die Betrachter*innen immer wieder in Situationen der Unentscheidbarkeit gelockt, die sich aber grundlegend von Caravaggios, Manfredis und Vouets Szenographien unterscheiden.

Valentins künstlerische Aufmerksamkeit richtete sich also mit diesem Werk verstärkt auf die Visualisierung dessen, was bei Manfredis und Caravaggios Wahrsagerinnen kaum zum Vorschein kommt, nämlich auf die heftigen inneren, widerstreitenden Affekt- und Bewusstseinszustände, denen in divergierenden körperlichen Verfasstheiten Ausdruck verliehen wird oder die durch bewusst spannungsvolle und bewegungsreiche Figurenkonstellationen zum Vorschein gebracht werden. Hier wäre nicht

64 Vgl. Joris van Gastel, *Barocke Körper. Künstlerisches Rollenspiel im Rom des 17. Jahrhunderts*, in: Gudrun Swoboda/Stefan Weppelman (Hg.), *Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle*, München/London/New York 2019, 68–78.

65 Vgl. Irene Schütze, *Zefinger – Fingerzeige. Konzepte der Geste in der Debatte um Caravaggios Berufung des Matthäus*, in: Margreth Egidí (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild* (Literatur und Anthropologie, 8), Tübingen 2000, 185–199.

nur von visuellen Ambiguitätseffekten zu sprechen, die die Betrachtenden zwischen unterschiedlichen Deutungen schwanken lassen, sondern auch – und durchaus anachronistisch im Freud'schen Sinne⁶⁶ – von gemalter Ambivalenz, durch die konflikthafte Bewusstseinszustände zwischen Anziehung und Zurückweichen anschaulich gemacht werden. Valentin scheint danach gestrebt zu haben, seinem Publikum ein Innenleben vor Augen zu stellen, das aber nicht mehr ausschließlich von Listen und Strategien der Vortäuschung geprägt und somit für Außenstehende nahezu unzugänglich geschildert wird. Nur vordergründig thematisieren Valentins Szenen Effekte der Täuschung und Ent-Täuschung. In einer zweiten Bildebene scheinen sie vielmehr von vielschichtigen Affektzuständen zwischen (erotischem) Interesse und Distanznahme zu berichten, die sich dem Blick erst bei eingehender Betrachtung der körperlichen Verfasstheiten und der fein gewobenen Beziehungsgeflechte der Figuren untereinander erschließen.⁶⁷ Offenbar verfolgt Valentin – nicht nur mit diesem Werk – eine Bildpoetik latenter Wirkkräfte, derer sich die Figuren vielleicht gar nicht bewusst sind, von denen sie aber in ihrem Handeln gelenkt und geleitet werden. Gleichzeitig ist Valentin daran gelegen, dieses Innere als oftmals von konfligierenden Impulsen und uneindeutigen Richtkräften durchwirkt zu zeigen.

IV. Melancholie und Gattungsreflexion: Valentins *Wahrsagerin* im Louvre (1628)

Eine Fortsetzung fand Valentins Auseinandersetzung mit dem Bildmotiv der Wahrsagerin in dem Gemälde, das heute im Louvre aufbewahrt wird (Abb. 6). Dieses stammt aus einer Phase, in der seine Werke, wohl auch als Resultat seiner Auftragsstätigkeit für die Barberini, eine verfeinerte, melancholische und bisweilen fast elegische Stimmung angenommen haben.⁶⁸ Diese Melancholisierung der caravaggesken Bildsprache bleibt, wie nun gezeigt werden soll, nicht ohne Auswirkungen auf das Bildthema des Wahrsagens.

66 Vgl. zum Konzept der Ambivalenz das Kapitel »Freud und die Psychoanalyse« in: Ina Jekeli, *Ambivalenz und Ambivalenztoleranz: Soziologie an der Schnittstelle von Psyche und Sozialität*, Osnabrück 2002, 54ff.

67 Zum Verhältnis von barocker Kunst und Latenz, insbesondere in Bezug auf das Verhältnis von Caravaggio und Poussin in der Lesart Louis Marins, vgl. Anselm Haverkamp, *Latenz des Barock. Der Riß im Bild der Geschichte*, in: Vera Beyer/Jutta Voorhoeve/Anselm Haverkamp (Hg.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, 205–214.

68 Zum elegischen Stil der Alltagsdarstellungen, vgl. Annick Lemoine, *Bowing to No One. Valentin's Ambitions*, in: Keith Christiansen/Annick Lemoine (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York 2016, 1–15, hier 9ff.



Abb. 6: Valentin de Boulogne, *Die Wahrsagerin*, ca. 1626–1628, Öl auf Leinwand, 125 x 175 cm. Paris, Musée du Louvre.

Während die frühere Variante von einer die Bildstruktur prägenden Dynamik der Körperhaltungen gekennzeichnet war, herrscht in der Pariser Version nun eine gewisse Verhaltenheit, ja Behutsamkeit der Figuren in ihrem Umgang miteinander vor – abgesehen von dem Dieb in der linken Bildzone. Die Wahrsagerin und der nicht mehr ganz junge und nicht besonders naiv wirkende Mann blicken sich nicht in die Augen, sondern sie richten ihre Aufmerksamkeit in gemeinsamer Konzentration auf seine Hand, aus deren Linien die Zukunft gelesen werden soll. Die junge Frau scheint, wie ihre zurückweichende Rechte signalisiert, ihrem Werk fast schüchtern nachzugehen, wohingegen der Mann mit erwartungsvoller, vielleicht auch gespannter Ruhe den Worten der jungen Frau zu lauschen scheint.

Dem durch seine Stützgeste und seine kaum bewegten Gesichtszüge offenkundig als Melancholiker gekennzeichneten Jungen schließlich, der innerhalb der Bildkomposition zwischen der Wahrsagerin und ihrem Kunden eigentümlich eingezwängt wurde, kommt auch hier wieder die Funktion einer ambiguitätssteigernden Bildfigur zu. Es lässt sich kaum mit Gewissheit entscheiden, ob dieser der Wahrsagerin zuhört oder aber ganz in sich gekehrt seinen Gedanken nachhängt. Lorenzo Pericolo hat die Funktion der Figur treffend als Verkörperung einer »narrative blankness« charakterisiert.⁶⁹ Für unseren Zusammenhang ist aber wichtiger, dass Valentin dem Bildthema nun nahezu jegliche Reste eines komödiantischen oder gar burlesken Charakters ausgetrieben und dem Motiv

69 Vgl. Pericolo, Caravaggio, 552.

dadurch eine neue Wirkungsdimension verliehen hat. Er verwirklicht damit ein Potential, das im Thema des Wahrsagens schon strukturell angelegt, aber bis dahin von den Künstlern kaum ausgeschöpft worden ist, nämlich, wie auch im Katalog zur großen Valentin-Ausstellung 2016/17 bemerkt wurde, die künstlerische Reflexion über Zeitlichkeit selbst.⁷⁰ So wie der Melancholiker kraft seines Temperaments nicht in Handlungslogiken denkt oder sich gar darin verwickeln lässt, sondern aus der Distanz der Weltabgewandtheit über das reflektieren kann, was im Trubel der *vita activa* nicht in den Blick gerät,⁷¹ so ließe sich dieses Gemälde mit etwas Mut zum interpretativen Schluss auch als Reflexion auf die Gattungstradition selbst lesen. Bei diesem Gemälde fällt auf Anhieb auf, dass das Motiv der bestohlenen Betrügerin, auf das Valentin auch hier nicht verzichten wollte, nun ganz an den linken Bildrand und zudem im Vergleich zur vorangegangenen Version weitgehend in die Dunkelheit abgedrängt worden ist. Und auch der Ringdiebstahl ist hier nicht mehr die eigentliche Pointe, auf die die Bildregie zielt.

Nahezu nachlässig gegenüber diesen nun wie Anachronismen wirkenden Bildelementen kombiniert der Künstler das Motiv des Wahrsagens mit einem ungleichen musizierenden Paar, bestehend aus einer jungen, Gitarre spielenden, geradezu entrückt wirkenden Sängerin und einem alten, offenbar blinden Harfenspieler, der sein Instrument kurioserweise verkehrt herum hält. Genreszenen mit Musizierenden sind zahlreich bei Valentin; sie evozieren meist im Einklang mit den musikgeschichtlichen Entwicklungen des frühen Barockzeitalters, wie sie im Konzert und im Madrigal kulminierten, den Eindruck von – modern gesprochen – performativ erzeugtem Gleichklang der einzelnen Individuen (Abb. 6).⁷² Wie schon im vorangegangenen Beispiel haben wir es hier also mit einer Montage aus unterschiedlichen Genretraditionen zu tun, die als Motive hybrid nebeneinandergesetzt, aber gleichzeitig durch die visuelle Bildgestaltung mit den harmonisch einander zuspieldenden Braun- und Beigetönen und den wenigen starkfarbigen Akzenten amalgamiert werden. So spielt das Gemälde auf jene amourösen Gefühle an, die zumindest in Caravaggios Wahrsagerinnen-Szenen auch schon angelegt waren. Das Gesicht der Wahrsagerin erscheint nun aber noch deutlicher verschattet. Dadurch entzieht es sich weitgehend der Frage nach möglichen Intentionen.

Folgt man dieser Deutungsspur, so wäre die Vergangenheit der Gattung durch den schon in das dunkle Abseits gedrängten Hühnerdieb markiert, wohingegen das musizierende Paar für die Erfahrung einer durch die gemeinsame Anstrengung der Kunst hervorgebrachten Harmonie in der Gegenwart stünde – und somit als sprechendes Em-

70 Vgl. Christiansen/Lemoine (Hg.), Valentin, 185f. Brejon de Lavergnée/Cuzin Hg.), Valentin, 166.

71 Vgl. zur Motivgeschichte der Melancholie: Jean Clair (Hg.), *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst: zu Ehren von Raymond Klibansky (1905–2005), dem großen Gelehrten und Erforscher der Geschichte der Melancholie*, Ostfildern-Ruit 2005.

72 Vgl. Philippe Morel, Vin, musique et tempérance dans la peinture européenne de Titien à Valentin de Boulogne, in: Stefan Albl/Sybillie Ebert-Schifferer (Hg.), *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento* (Quaderni della Bibliotheca Hertziana, 4), Rom 2019, 255–276. Annick Lemoine, Questioni di iconografia caravaggesca: la scena in genere, tra ›ludicum‹ moralizzato e riflessione metafisica, in: Luigi Spezzaferro (Hg.), *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica et la sua eredità, atti del convegno internazionale di studi, Milano 3 e 4 febbraio 2006* (Biblioteca d'arte, 19), Mailand 2009, 187–196.

blem ästhetischer Präsenz.⁷³ Die Wahrsagerin und der junge Mann schließlich wären in ihrer nunmehr offenen Zugewandtheit und in ihrem Loslassen von den tradierten Rollenbildern, die der Sozialstatus wie auch die literarischen und theatralen Stereotype für sie vorgeschrieben haben, Verkörperungen dessen, was kommen mag, aber nicht muss. Um Betrugsszenarien, um die Täuschung des Betrachters und dessen Lust an der Entdeckung dieser Listen ist es Valentin offenbar nur noch am Rande zu tun. Vor diesem Hintergrund wäre zu diskutieren, ob sich im Werk Valentins womöglich so etwas wie eine metatheoretische Reflexion über die Gattung der Genremalerei selbst abzeichnet: über ihre noch junge Vergangenheit, ihre aktuelle Verfasstheit im Kunstgeschehen der späten 1620er Jahre und schließlich auch ihre möglichen Entwicklungen in der Zukunft. Angesichts der Emphase des Künstlers auf eine Bildpoetik der Ambiguität, der Temporalität und der Latenz könnte diese Zukunft der Gattung Valentin keineswegs festgeschrieben erschienen sein, sondern so offen und gespannt wie der Blick des jungen Mannes im verlorenen Profil auf seine eigene Hand.⁷⁴

V. Schluss

Wie zu zeigen versucht wurde, erweisen sich Valentins Werke in Toledo und in Paris nicht so sehr als bloße Nachfolge- oder Parallelprojekte denn als veritable Gegenentwürfe zu denjenigen eines Caravaggios oder Bartolomeo Manfredis, und deutlicher noch, eines Simon Vouets (Abb. 7). Weitgehend unbezweifelbare Absichten oder tendenziell eindeutige affektiv-emotionale Zustände, wie sie bei Vouet, dort noch im Modus komödiantischer Selbstreflexivität, auftauchen, sind seine Sache nicht. Durch seine Strategie einer umfassenden ›Burleskisierung‹ der noch namenlosen Gattung der Genremalerei hat Vouet der Ernsthaftigkeit, die in Caravaggios Bildvorwurf – bei aller Lust am Überzeichnen von Figuren und Handlungssituationen – noch spürbar war, eine Absage erteilt. In der Inszenierung dieser Konstellation als theaterhafter Aufführung schien er einen Ausweg aus der vermeintlichen Sackgasse dieses Motivkreises gesucht zu haben.⁷⁵

73 Zur Erzeugung von Präsenzeffekten in der Malerei Valentin de Boulognes, vgl. Fried, *After Caravaggio*, 73–107. Fried erklärt diesen visuellen Effekt vor allem aus der Etablierung des Galeriebildes, das für »men of taste who prided themselves on being able to discern artistic quality« geschaffen worden sei und das daher eine »distinctive and authoritative ›presence‹ on the gallery wall« auszustrahlen gehabt habe. Ebd., 78.

74 Zum Potential von Kunstwerken zur Selbstreflexion ihrer eigenen (kunsthistorischen) Historizität, vgl. Léa Kuhn, *Gemalte Kunstgeschichte: Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Paderborn 2020.

75 Zu Vouets Szene, vgl. Hartje, Manfredi, 200ff.



Abb. 7: Simon Vouet, *Die Wahrsagerin*, um 1620, Öl auf Leinwand, 120 x 170,2 cm. Ottawa, National Gallery of Canada.

Demgegenüber eröffnet Valentin einen Bildraum der Ambiguität und der Latenz, in denen auch bei längerem Studium des Gemäldes ungewiss bleibt, was aus den ebenso ungleichen wie doch auch vielversprechenden Begegnungen zwischen Mann und Frau werden wird – so, wie auch das Schicksal der Gattung des Genrebildes im ersten Drittel des 17. Jahrhunderts noch nicht zur (kunst-)historischen Gewissheit geworden ist.

Literatur

- BAGLIONE, Giovanni, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti: Dal Pontificato di Gregorio XIII. del 1572. In fino a' tempi di Papa Vrban Otttauo nel 1642*, Rom 1642.
- BARTONI, Laura (Hg.), *Caravaggio e i caravaggeschi: Orazio Gentileschi, Orazio Borgianni, Battistello, Carlo Saraceni, Bartolomeo Manfredi, Spadarino, Nicolas Tournier, Valentin de Boulogne, Gerrit van Honthorst, Artemisia Gentileschi, Giovanni Serodine, Dirck van Baburen, Cecco del Caravaggio* (I grandi maestri dell'arte, 5), Florenz 2007.
- BELLORI, Giovanni Pietro, *Le vite de' Pittori, Scultori et Architetti Moderni*, hg. von Evelina Borea, Turin 1976.
- BONFAIT, Olivier, *Commedia dell'arte et scènes de genre caravaggesque: »les Diseuses de bonne aventure« de Simon Vouet*, in: Blandine Chavanne/Dominique Jacquot/Adeline Collange (Hg.), *Simon Vouet. Les années italiennes 1613/1627*, Paris 2008, 56–65.
- BONNEFOY, Yves, *Rome 1630: l'horizon du premier baroque*, Paris 1970.

- BRABANT, Dominik, Melancholie, Mehrdeutigkeit, Gattungsmischung. Valentin de Boulogne als Genrekünstler, in: David Nelting/Valeska von Rosen (Hg.), *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, Heidelberg 2022, 203–239.
- BRASSAT, Wolfgang, *Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021.
- BRASSAT, Wolfgang, Schulung ästhetischer Distanz und Beobachtung dritter Ordnung: Werke Caravaggios in rezeptionsästhetischer und systemtheoretischer Sicht, in: Steffen Bogen/David Ganz (Hg.), *Bilder – Räume – Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006, 108–129.
- BREJON DE LAVERGNÉE, Arnaud/CUZIN, Jean-Pierre (Hg.), *Valentin et les caravagesques français*, Paris 1974.
- CALVESI, Maurizio (Hg.), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi* (Storia dell'arte, 1), Rom 2009.
- CHAFFEE, Judith (Hg.), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, Abingdon 2015.
- CHRISTIANSEN, Keith, Painting from Life: Valentin and the Legacy of Caravaggio, in: ders./Annick Lemoine (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York 2016, 43–55.
- CHRISTIANSEN, Keith/LEMOINE, Annick (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York 2016.
- CLAIR, Jean (Hg.), *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst: zu Ehren von Raymond Klibansky (1905–2005), dem großen Gelehrten und Erforscher der Geschichte der Melancholie*, Ostfildern-Ruit 2005.
- CUZIN, Jean-Pierre, Pour Valentin. Problèmes du caravagisme, in: *Revue de l'art* 28 (1975), 53–61.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, Was zwischen zwei Bildern passiert. Anachronie, Montage, Allegorie, ›Pathos‹, in: Lena Bader/Martin Gaier/Wolf Falk (Hg.), *Vergleichendes Sehen in den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts*, München 2010, 537–572.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.
- EBERT-SCHIFFERER, Sybille, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009.
- FRIED, Michael, *After Caravaggio*, New Haven/London 2016.
- FROMMEL, Christoph Luitpold, Caravaggio und seine Modelle, in: *Castrum peregrini* 96 (1971), 21–56.
- GAEHTGENS, Barbara (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich/KLINGER, Florian (Hg.), *Latenz: blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften*, Göttingen 2011.
- HARTJE, Nicole, *Bartolomeo Manfredi (1582–1622). Ein Nachfolger Caravaggios und seine europäische Wirkung. Monographie und Werkverzeichnis*, Weimar 2014.
- HAVERKAMP, Anselm, *Latenz: zur Genese des Ästhetischen als historischer Kategorie*, Göttingen 2021.
- HAVERKAMP, Anselm, Latenz des Barock. Der Riß im Bild der Geschichte, in: Vera Beyer/Jutta Voorhoeve/ders. (Hg.), *Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin*, München 2006, 205–214.

- HAVEKAMP, Anselm, *Figura cryptica: Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002.
- HIRDT, Willi, Caravaggios Wahrsagende Zigeunerin: Versuch einer Deutung, in: Birgit Tappert/Willi Jung (Hg.), *Lesen und Sehen. Aufsätze zu Literatur und Malerei in Italien und Frankreich. Festschrift zum 60. Geburtstag*, Tübingen 1988, 75–111.
- JEKEL, Ina, *Ambivalenz und Ambivalenztoleranz: Soziologie an der Schnittstelle von Psyche und Sozialität*, Osnabrück 2002.
- KHURANA, Thomas, Latenzzeit. Unvordenkliche Nachwirkung. Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz, in: ders./Stefanie Diekmann (Hg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007, 142–152.
- KHURANA, Thomas/Diekmann, Stefanie, Latenz. Eine Einleitung, in: dies. (Hg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007, 9–13.
- KRIEGER, Verena, ›At war with the obvious‹ – Kulturen der Ambiguität. Historische, psychologische und ästhetische Dimensionen des Mehrdeutigen, in: dies./Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Wien 2010, 13–49.
- KRÜGER, Klaus, Das unvordenkliche Bild: Zur Semantik der Bildform in Caravaggios Frühwerk, in: Jürgen Harten/Jean-Hubert Martin (Hg.), *Caravaggio. Originale und Kopien im Spiegel der Forschung*, Ostfildern 2006, 24–35.
- KUHN, Léa, *Gemalte Kunstgeschichte: Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Paderborn 2020.
- LANGDON, Helen, Gypsies, Tricksters & Whores. The Street Life of Caravaggio's Rome, in: Jennifer Blunden (Hg.), *Caravaggio & His World. Darkness & Light*, Melbourne 2003, 22–25.
- LANGDON, Helen, Cardsharps, Gypsies and Street Vendors, in: Beverly Louise Brown (Hg.), *The Genius of Rome, 1592–1623*, London 2001, 42–65.
- LEMOINE, Annick, Chronology of the Life and Work of Valentin de Boulogne, in: Keith Christiansen/dies., *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York 2016, 229–235.
- LEMOINE, Annick, Questioni di iconografia caravaggesca: la scena in genere, tra ›ludicum‹ moralizzato e riflessione metafisica, in: Luigi Spezzaferro (Hg.), *Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica et la sua eredità, atti del convegno internazionale di studi, Milano 3 e 4 febbraio 2006* (Biblioteca d'arte, 19), Mailand 2009, 187–196.
- MOJANA, Marina, *Valentin de Boulogne*, Mailand 1989.
- MOREL, Philippe, Vin, musique et tempérance dans la peinture européenne de Titien à Valentin de Boulogne, in: Stefan Albl/Sybille Ebert-Schifferer (Hg.), *La fortuna dei Baccanali di Tiziano nell'arte e nella letteratura del Seicento* (Quaderni della Bibliotheca Hertziana, 4), Rom 2019, 255–276.
- MÜLLER, Jürgen, Der Gaukler und der Philosoph. Hieronymus Bosch und die Anfänge der Genrekunst, in: ders./Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 47–61.
- MÜLLER, Jürgen, Weitere Gründe, warum die Maler lügen: Überlegungen zu Caravaggios Handlesender Zigeunerin aus dem Louvre, in: Steffen Haug/Hans Georg Hiller von Gaertringen/Caroline Philipp (Hg.), *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, Köln 2010, 156–167.
- MÜLLER, Jürgen, Vom lauten und vom leisen Betrachten. Ironische Bildstrukturen in der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts, in: Wilhelm Kühlmann/Wolfgang

- Neuber (Hg.), *Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*, Frankfurt a.M. 1994, 607–647.
- PAPI, Gianni, Valentin and His Artistic Formation in Rome, in: Keith Christiansen/Annick Lemoine (Hg.), *Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, New York 2016, 29–41.
- PERICOLO, Lorenzo, *Caravaggio and Pictorial Narrative. Dislocating the ›Istoria‹ in Early Modern Painting*, London 2011.
- PRATER, Andreas, Wo ist Matthäus? Beobachtungen zu Caravaggios Anfängen als Monumentalmaler in der Contarelli-Kapelle, in: *Bruckmanns Pantheon* 43 (1985), 70–74.
- SCHÜTZE, Irene, Zeigefinger – Fingerzeige. Konzepte der Geste in der Debatte um Caravaggios *Berufung des Matthäus*, in: Margreth Egidi (Hg.), *Gestik. Figuren des Körpers in Text und Bild* (Literatur und Anthropologie, 8), Tübingen 2000, 185–199.
- SPIKE, John T., Caravaggio and the Caravaggesque Movement, in: Zsuzsanna Dobos/Daniele Benati (Hg.), *Caravaggio to Canaletto. The Glory of Italian Baroque and Rococo Painting*, Budapest 2013, 40–61.
- STECHOW, Wolfgang/COMER, Christopher, The History of the Term Genre, in: *Allen Memorial Art Museum Bulletin* 33 (1975/76), 89–94.
- STOICHITA, Victor I., *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et ›Gitans‹ dans l'art occidental des Temps modernes, 1453–1789*, Paris 2014.
- SUTHOR, Nicola, Maler und Modell. Caravaggios ›Handlelerin‹, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn (Hg.), *Diskurse des Theatralen* (Theatralität, 7), Tübingen/Basel 2005, 123–132.
- SWOBODA, Gudrun, Katalogtext zu: Valentin de Boulogne, Die fünf Sinne oder Fröhliche Gesellschaft mit Wahrsagerin, 1631, in: dies./Stefan Weppelmann (Hg.), *Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle*, München/London/New York 2021, 205.
- SWOBODA, Gudrun/WEPPELMANN, Stefan (Hg.), *Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle*, München/London/New York 2019.
- THUILLIER, Jacques, Un peintre passionné, in: *L'œil* 47 (1958), 26–33.
- VAN GASTEL, Joris, Barocke Körper. Künstlerisches Rollenspiel im Rom des 17. Jahrhunderts, in: Gudrun Swoboda/Stefan Weppelmann (Hg.), *Caravaggio – Bernini. Entdeckung der Gefühle*, München/London/New York 2021, 68–78.
- VON ROSEN, Valeska, *Caravaggio und die Grenzen des Darstellbaren. Ambiguität, Ironie und Performativität in der Malerei um 1600*, Berlin³ 2021.
- VON ROSEN, Valeska, ›Der Betrüger ist im Bild‹ oder ›der Betrachter als Spießgeselle‹ in den *Kartenspielern* von Georges de La Tour, in: Julia Lichtenthal/Sabine Narr-Leute/Hannah Steurer (Hg.), *Le Pont des Arts. Festschrift für Patricia Oster zum 60. Geburtstag*, Paderborn 2016, 225–236.
- VON ROSEN, Valeska, Zwischen Normativität und Deskriptivität, oder: Wie sich ›Geschichte‹ nach Vasari schreiben lässt. Bellori in den 1640er Jahren, in: Fabian Jonietz/Alessandro Nova (Hg.), *Vasari als Paradigma, Rezeption, Kritik, Perspektiven/The Paradigm of Vasari. Reception, Criticism, Perspectives* (Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck-Institut, 20), Venedig 2016, 163–182.
- VON ROSEN, Valeska, *Verhandlungen in Utrecht: Ter Brugghen und die religiöse Bildsprache in den Niederlanden* (Figura, 3), Göttingen 2015.

- VON ROSEN, Valeska/KRÜGER, Klaus/PREIMESBERGER, Rudolf (Hg.), *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, München/Berlin: Deutscher Kunstverlag 2003.
- VON ROSEN, Valeska, Interpikturalität, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen Methoden Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, 161–164.
- VON SANDRART, Joachim, *Teutsche Academie der Edlen Bau- Bild- und Mahlerey-Künste*, Bd. 3 (Niederländische und deutsche Künstler), Nürnberg 1675.
- WAGNER, Iris Yvonne, Zwischen Sakralem und Profanem. Nicolas Régnier, Nicolas Turnier und Valentin de Boulogne in Rom, in: Stephan Koja/Iris Yvonne Wagner (Hg.), *Caravaggio. Das Menschliche und das Göttliche*, Dresden 2020, 74–91.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Cinotti, Mia, *Michelangelo Merisi detto il Caravaggio. Tutte le opere*, Bergamo 1983, 319.
- Abb. 2: Lemoine, Annick, *Nicolas Régnier (alias Niccolò Renieri) ca. 1588 – 1667*, Paris 2007.
- Abb. 3: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Valentin_de_Boulogne_%2C_Fortune_Teller_02.jpg (public domain) [letzter Zugriff: 19.04.2023]
- Abb. 4: Maaz, Bernhard, *Gemäldegalerie Alte Meister Dresden. Eine Geschichte der Malerei*, Köln 2014, 217, Abb. 174.
- Abb. 5: Ebert-Schifferer, Sybille, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, 127, Abb. 84.
- Abb. 6: Ebert-Schifferer, Sybille, *Caravaggio. Sehen – Staunen – Glauben. Der Maler und sein Werk*, München 2009, 131, Abb. 88.
- Abb. 7: Thuiller, Jacques (Hg.), *Vouet* (Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris), Paris 1990, 197, Abb. 8.

Kritische Bildkonstellationen

Goyas Strategien der Ambiguität in der Bilderserie aus der Sammlung Manuel García de la Prada

Henry Kaap

Abstract *Ausgehend von fünf Kabinettbildern Francisco de Goyas, die aus der Sammlung von Manuel García del la Prada stammen und heute gemeinsam in der Real Academia de Bellas Artes de San Fernando in Madrid ausgestellt werden, geht der Aufsatz Goyas ästhetischen Strategien bewusst erzeugter Ambiguität nach. Wenn in den fünf Werken mit dem Stierkampf, der Geißlerprozession, der Inquisition, dem ›Irrenhaus‹ und dem Karneval Themen zur Anschauung gebracht werden, die im Zentrum des um 1800 in Spanien stattfindenden gesellschaftlichen Aushandlungsprozesses zu verorten sind, so lassen sich innerhalb der Bilderserie multiple und komplexe Bezugnahmen ausmachen. Erst in der Konstellation der Gemälde werden ästhetische und ethische Dimension ihrer Ambiguität ersichtlich, welche das Betrachtersubjekt zur kritischen Reflexion sozialer Normen anzuregen vermögen.*

Ambigue Bilder sind nicht per se ›kritische Medien‹. Durch ihre Adressierung des Sozialverhaltens und der Umgangsformen eignen sie sich jedoch als Vehikel, um (sozial)kritische Inhalte zu transportieren. Gerade jene Sujets, die Momente des alltäglichen Lebens in Szene setzen, laden vor dem Horizont einer hierarchischen Ordnung der klassischen Bildgattungen dazu ein, Fragen nach der Bildwürdigkeit des Dargestellten aufzurufen. Der Begriff ›Alltag‹ muss an dieser Stelle dabei als sehr breit verstanden werden, da dieser innerhalb der Klassengesellschaft des vormodernen spanischen Feudalstaats ein weites Feld diverser Alltagsaktivitäten umschreibt, die sich je nach Standeszugehörigkeit unterscheiden. So kann das Alltägliche in den Gemälden Francisco José de Goya y Lucientes' etwa die Feldarbeit der Bauern oder aber ein aristokratisches Picknick in ruraler Sommerfrische umfassen.¹

1 Vgl. Francisco de Goya, *Der Sommer (Die Dreschtenne)*, 1786/87, Öl auf Leinwand, 276 x 641 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, und Francisco de Goya, *Das Picknick*, 1788, Öl auf Leinwand, 41,3 x 25,8 cm. London, The National Gallery.

I. Möglichkeitsräume des Zyklischen

Das Ziel des Historienbildes ist es, seinem Publikum einen Blick auf ein herausragendes Ereignis der Weltgeschichte zu vermitteln. Der idealisierende Modus und motivische Referenzen, die den dargestellten historischen Moment in Raum und Zeit konkretisieren und die Protagonisten oft mythisieren, markieren gleichsam die Differenz zur Lebensrealität des Betrachtersubjekts, halten dieses darin dezent auf Distanz. Das zur Darstellung geronnene Vergangene bzw. die *historia* wird zwar im Medium präsent gehalten, ist jedoch nur retrospektiv erfahrbar. Genrebilder hingegen – wobei hier in bewusster Vereinfachung der komplexen Entstehungsgeschichte nur eine Art Idealkonstruktion ›des Genrebildes‹ skizziert werden kann – zeichnen sich in Bezug auf die räumliche und/oder zeitliche Verortung des Dargestellten durch eine gesteigerte Unbestimmtheit aus.² Ihr Bildgegenstand ist nicht konkret lokalisierbar oder datierbar, erscheint dennoch plausibel, da die annähernde Ähnlichkeit des Bildgeschehens zu Lebenserfahrung und Lebensrealität des zeitgenössischen Publikums die Darstellung als annehmbaren Möglichkeitsraum erscheinen lässt. Die Semantik des Bildsujets entfaltet sich in dessen intuitiver Nachvollziehbarkeit seitens der Betrachtersubjekte als relational denkbare Reminiszenz an gelebte Erfahrungswerte und/oder als implizit prospektive Erfahrbarkeit.³ Während das Historienbild stets auf etwas in der Vergangenheit Liegendes verweist, das heißt in einem unveränderbar exakten Verhältnis zum dargestellten faktischen Ereignis aus der Geschichte bzw. zur dargestellten fiktiven Erzählung aus dem ›ursprünglichen‹ Mythos steht, zeichnet sich die Relation des Genrebilds zur Zeitlichkeit des dargestellten Moments durch eine nur annähernde Fixierbarkeit auf dem ›Zeitstrahl‹ aus. Das Dargestellte tritt aber dennoch als ein an den chronologischen Ablauf der Ereignisse Gebundenes in Erscheinung. Der Fokus liegt hierbei jedoch nicht auf einem historischen Fixpunkt, sondern auf (potenziell) wiederkehrenden Ereignissen: Das Genrebild bringt Zyklisches, Ritualisiertes, Habituertes usw. zur Anschauung. In der Wiederholung bzw. in seiner potenziellen Wiederholbarkeit ist dem Darstellungsgegenstand per se somit eine gewisse Übertragbarkeit seines Bedeutungsgehalts eigen. Anders als beim Historienbild wird beim Genrebild nicht das historische Gedächtnis des Publikums adressiert, sondern dessen episodisches Gedächtnis. Nur so kann das Genrebild den zeitgenössischen Betrachtersubjekten als Projektionsfläche dienen: Aufbauend auf den biographischen Erfahrungswerten des Publikums offeriert das Genrebild ein visuelles Exemplum, von etwas, das sich derart ereignen haben mag und das sich in dieser Weise wieder ereignen könnte.⁴ Das heißt, dem Betrachtersubjekt wird der Eindruck einer situativen

2 Die Gattung ›Genrebild‹ kann an dieser Stelle nicht im historischen Aufriss nachgezeichnet werden, auch gibt es im Verlauf der Gattungsgeschichte unterschiedliche Phasen mit gesteigerter oder minimierter Tendenz zur Ambiguierung. Grundlegend zur Geschichte der Genremalerei vgl. Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004; sowie Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002.

3 Vgl. Barbara Kornmeier, *Coya und die populäre Bilderwelt*, Frankfurt a.M. 1999, 116f.

4 Vgl. Jürgen Müller, Die Zeit als Bild. Eine Skizze zur frühen Genremalerei, in: Sandra Braune/Jürgen Müller (Hg.), *Alltag als Exemplum: religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 8–23, hier 11, zur zirkulären Temporalität von Genremalerei.

Näherrelation vermittelt, die mittelbare ›Berührungspunkte‹ auf emotionaler und intellektueller Ebene zu der zur Anschauung gebrachten Szene zulässt.⁵ Aufgrund dieser dezenten Durchlässigkeit eignet sich das Genrebild zur Aufladung mit moralischen und ethischen Inhalten, die das Publikum lehrhaft und/oder unterhaltsam zum Nachdenken einlädt und es also zur Übertragung in andere Vorstellungsbereiche anregt. Gemeint sind an dieser Stelle jedoch nicht etwaige vom Künstlersubjekt unbedachte Bedeutungsebenen, sondern planvoll eingesetzte Strategien zur Steigerung der Ambiguität eines Kunstwerks, die zusätzlich zur explizit getroffenen Bildaussage des Dargestellten auf implizite Bildbedeutungen anspielen. Aus dem Wissen darum, dass das Publikum ihre Kreationen umgekehrt nachvollziehen muss, bieten sich den Malerinnen und Malern im Produktionsprozess unterschiedliche Möglichkeiten zum spielerischen Umgang mit impliziten Aussagevariablen. Die implizite Bedeutungsebene des Gemäldes kann in Konsonanz oder Dissonanz zum engeren Sinn der expliziten Bildbedeutung stehen, wodurch letztere in ihrem Aussagewert etwa potenziert, minimiert, ergänzt, verschoben oder gar invertiert erscheinen mag. Dabei befördert das von dem Maler oder der Malerin bewusst regulierte jeweilige Ausmaß dieser Potenzierung, Invertierung etc. sowohl den Modus (komisch, unheimlich, kritisch usw.) als auch den Grad der Evidentwerdung der impliziten Bildbedeutung respektive ihre Begreifbarkeit als erweiterter oder weiterer Sinn.

Francisco de Goya beherrscht das Spiel mit der Ambiguität der Bilder ganz meisterlich und treibt es in vielen seiner Genregemälde noch weiter, indem er eine zusätzliche Metaebene einführt. Mit letzterer gehen wiederum implizite Bedeutungen einher, die überdies das Spannungsfeld von expliziter und impliziter Sinngenerierung, von Wahrnehmungs- und Verstehensebene aufspannen. Dieser Umstand soll im Rahmen dieses Aufsatzes anhand von Goyas fünf Gemälden aus der Sammlung des Manuel García del la Prada exemplarisch verdeutlicht werden. Diese Werkgruppe zeichnet sich dadurch aus, dass Goya in ihnen Bildthemen malerisch in Szene setzt, bei denen es sich im weiteren Sinne bereits um Inszenierungen handelt. Goyas malerische Re-Inszenierungen von Inszeniertem stellen das jeweilige Inszeniert-Sein des Dargestellten aus und versetzen das Betrachtersubjekt dadurch subtil in eine Beobachterperspektive zweiter Ordnung.⁶ Erst diese Perspektive erlaubt eine Verschiebung weg von der Frage nach dem Sinn des Dargestellten und hin zur Frage nach dessen Glaubwürdigkeit.

5 Zu Goya und dem Sehen als Metapher für die Individualisierung der Menschen, vgl. Jutta Held, Goyas Bilderwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle IV* (1985), 107–131, bes. 122.

6 Vgl. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995, bes. 92–164.

II. Manuel García de la Pradas Goyas



Abb. 1: Francisco de Goya, *Stierkampf*, 1810–1816, Öl auf Holz, 45 x 72 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 2: Francisco de Goya, *Flagellantenprozession*, 1810–1816, Öl auf Holz, 46 x 73 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 3: Francisco de Goya, *Inquisitionstribunal*, 1810–1816, Öl auf Holz, 46 x 73 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 4: Francisco de Goya, sog. *Irrenhaus*, 1810–1816, Öl auf Holz, 45 x 72 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Abb. 5: Francisco de Goya, *Begräbnis der Sardine*, 1808–1816, Öl auf Holz, 82 x 60 cm. Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Mit den Worten »hochgelobt von den Lehrmeistern« vermachte Manuel García de la Prada in seinem Testament von 1836 fünf in seinem Besitz befindliche Gemälde Goyas der Königlichen Kunstakademie von San Fernando.⁷ Alle fünf Bilder wurden 1839 nach García de la Pradas Ableben in die Real Academia de Bellas Artes in Madrid überführt und werden dort heute gemeinsam in einem kleinen Kabinetttraum ausgestellt. Die Rede ist von jenen vier Horizontalformaten nahezu gleicher Größe, die eine Inquisitionsgerichtssitzung, eine Prozession mit Flagellanten, einen Stierkampf und eine Gruppe ver-

7 Zur Provenienz der Bilder vgl. María Ángeles Blanca Piquero López/Mercedes González de Amezáa y del Pino, *Los Goyas de la Academia*. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 1996, bes. 30 sowie Manuela B. Mena Marqués, Die Bilderserie in der Königlichen Kunstakademie, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 296–308, hier 303f.

meintlicher ›Wahnsinniger‹ in einer Verwahranstalt in Szene setzen (Abb. 1–4),⁸ sowie von jenem unter dem Namen *Begräbnis der Sardine* bekannten hochformatigen Gemälde, welches ein Karnevalspektakel zur Darstellung bringt (Abb. 5).⁹ Zu seinen Lebzeiten vertrat der Bankier Manuel García de la Prada die politischen Positionen der Liberalen und agierte von 1808 bis 1813 als Bürgermeister von Madrid, während Joseph Bonaparte als König von Spanien regierte. Goyas Porträt García de la Pradas, welches heute im Des Moines Art Center aufbewahrt wird, dürfte kurz vor oder zu Beginn seiner Amtszeit als Bürgermeister entstanden sein.¹⁰ Mit dem Verlust der Vormachtstellung der Franzosen in Spanien suchte García de la Prada Zuflucht im französischen Exil und kehrte erst während der kurzen Liberalisierungsphase zwischen 1820 und 1823 nach Madrid zurück. Der Zeitraum der Entstehung der hier besprochenen fünf Gemälde wird daher höchstwahrscheinlich ebenfalls mit der Phase seiner Bürgermeisterschaft zusammenfallen und wird von der jüngeren kunsthistorischen Forschung auf 1810 bis 1816 eingegrenzt.¹¹

In Bezug auf die *Flagellantenprozession* (Abb. 2), das *Inquisitionstribunal* (Abb. 3) und das sogenannte *Irrenhaus* (Abb. 4) schreibt Werner Hofmann, Goya habe »düstere ›Genreszenen‹ gemalt, obgleich »der Gattungsname [...] der Sache hier nicht gerecht« werde.¹² In der Bezeichnung als »imaginäre Reportagen«, die in die Nähe der *Caprichos* gestellt werden müssten, in denen Goya die moralischen Abgründe und närrischen Exaltiertheiten der spanischen Gesellschaft thematisiert hatte, attestiert der Autor den Gemälden eine oxymorale Grundstruktur.¹³ Den Befund, die Gemälde enthielten mehrere, sich gar widersprechende Bedeutungen, allein mit einem Rückgriff Goyas auf das eigene zeichnerisch-druckgraphische Bildrepertoire der 1790er Jahre zu begründen, erscheint jedoch etwas zu kurz gedacht. Zu kurz sowohl im Hinblick auf die der Graphik und Malerei jeweils inhärenten medialen Bedingtheiten als auch in Bezug auf die Eigenlogiken des Genrebildes an sich – letzterer Aspekt soll hier anhand der genannten fünf Gemälde aus der ehemaligen Sammlung des Manuel García de la Prada näher beleuchtet werden. Dabei wird die von Janis A. Tomlinson aufgeworfene These aufgegriffen und weitergedacht, der nach sich nicht nur die vier allein schon durch ihre einheitlichen Maß- und Ausrichtungsverhältnisse eindeutig als miteinander verknüpft zu erkennenden Kabinettbilder zusammengedacht werden müssen, sondern, dass sich das hochformatige *Begräbnis der Sardine* (Abb. 5) gerade in seiner formalen Alterität direkt auf die kleineren Querformate bezieht.¹⁴ Erst in der kalkulierten Zusammenschau der Werke als *hyperimage* innerhalb des Kunstkabinetts können sich die widersprüchlichen Spannungen vollends entfalten,

8 Zuletzt dazu vgl. Mena Marqués, *Die Bilderserie*, 296–308.

9 Vgl. hierzu im Besonderen Victor I. Stoichita/Anna Maria Coderch, *Goya. Der letzte Karneval*, Paderborn/München 2006, bes. 35–42.

10 Francisco de Goya, *Porträt des Manuel García de la Prada*, 1805–1808, Öl auf Leinwand, 205,4 x 122,6 cm. Des Moines, Iowa, Des Moines Art Center.

11 Vgl. Mena Marqués, *Die Bilderserie*, 303f.

12 Werner Hofmann, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2004, bes. 185–198, hier 185.

13 Ebd.

14 Vgl. Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya y Lucientes: 1746–1828*, London 1994, 227.

nach denen Goyas ästhetische Strategie der Erzeugung semantischer Mehrdeutigkeiten strebt.¹⁵

III. Goyas ›düstere Genreszenen‹

Dass der Maler gerade seine genremäßigen Kabinetttbilder als im ›Graubereich‹ zwischen Fakt und Fiktion befindlich verortet, darauf lassen einige seiner Aussagen schließen, die Goya Anfang des Jahres 1794 im Briefwechsel mit Bernardo de Iriarte, dem stellvertretenden Präsidenten der Königlichen Kunstakademie, tätigte. Goya war 1792 schwer erkrankt, daher erlaubte es ihm der Grad seiner Remission wohl erst wieder gegen Ende 1793, sich malerisch zu betätigen. Es entstand eine Serie kleinformatiger Gemälde (je ca. 40 x 30 cm) in lockerem, teils skizzenhaftem Duktus, von denen Goya einige an die Kunstakademie zur Bewertung durch die Kollegen verschickte.¹⁶ Bereits in dieser Serie tauchen Motive auf, die Goya später für Manuel García de la Prada wieder aufgreifen wird. Im begleitenden Brief vom 4. Januar 1794 an Iriarte äußert sich der Künstler über seine Motivation für die Erschaffung besagter Kabinetttstücke:

Um meine Imagination zu beschäftigen, die durch mein Versinken in Depression aufgrund meines Schicksals geschwächt war, und um wenigstens zum Teil die beträchtlichen Kosten, die ich hatte, zu kompensieren, habe ich eine Serie von Kabinetttbildern angefertigt, in denen es mir möglich war, Gegenstände zu malen, die in Auftragswerken normalerweise nicht behandelt werden können, wo ›capricho‹ und Erfindung [*invención*] keinen wirklichen Ort haben. Ich hielt es für sinnvoll, sie an die Akademie zu schicken, da Eure Exzellenz von den Vorteilen wissen, die ich erwarten kann, wenn ich meine Arbeit der Kritik der Künstler aussetze.¹⁷

15 Vgl. Felix Thürlemann, *Mehr als ein Bild: Für eine Kunstgeschichte des »hyperimage«*, München 2013, bes. 7–20 zum theoretisch-methodischen Konzept des *hyperimage*.

16 Zu der Serie der Kabinetttbilder vgl. Jutta Held, *Francisco de Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg 1980, 39f.; Wendy Bird, Goya and the Menippus Satire: New Light On the Strolling Players, Yard With Madmen and Later Works, in: *Artibus et Historiae* 30 (2009), 245–269; Werner Busch, *Goya*, München 2018, 42–50; Manuela B. Mena Marqués, Capricho und Erfindungsgeist, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 138–156. Der angewandte Pinselduktus erinnert an die frühen Ölskizzenentwürfe für die Madrider Teppichmanufaktur. Das Potential dieses Stils aufgreifend nutzt Goya ihn nun für selbstständige Kunstwerke, vgl. Busch, *Goya*, 43. Grundlegend zu Goyas Arbeit in der Madrider Teppichmanufaktur und deren Bedeutung für seine frühen Genrebilder, vgl. Jutta Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlin 1971. Eine wissenschaftshistorische Einordnung von Jutta Helds früher Studie zu Goya leistete jüngst Codehard Janzing, Kommentar zu: Jutta Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, in: K. Lee Chichester/Brigitte Sölch (Hg.), *Kunsthistorikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken*, Berlin 2021, 386–392, bes. 386–389.

17 Zit. n. Busch, *Goya*, 42f. Für die spanische Originalfassung des Briefes vgl. Francisco de Goya, *Diplomatario*, hg. von Ángel Canellas López, Zaragoza 1981, 314f. Vgl. Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 43; *Goya. Truth and Fantasy. The Small Paintings* (Ausst.-Kat. Museo del Prado, Madrid; Royal Academy of Arts, London; Art Institute, Chicago), hg. von Juliet Wilson-Bareau und Manuela B. Mena Marqués, New Haven/London 1994, 189f.; Gregor Wedekind, *Le portrait mis à nu. Théodo-*

Die Rede ist von zwölf kleinen Tafeln, die in Öl auf Weißblech gemalt worden sind und die verschiedene Motive zeigen – sechs Stierkampfszenen, *Die Wanderkomödianten*, *Der Raubüberfall*, *Der Schiffbruch*, *Das nächtliche Feuer*, *Das Innere eines Gefängnisses* sowie der sogenannte *Hof der Irren* (Abb. 6).¹⁸ Letzteres Werk beschreibt Goya in einem weiteren Brief an Iriarte vom 7. Januar 1794 als »die Darstellung eines Hofes [*corral*] mit Irren, zwei davon sind völlig nackt und kämpfen miteinander, während ihr Wärter sie prügelt, und andere sind in Säcke gekleidet; dies ist eine Szene, die ich in Zaragoza erlebt habe.«¹⁹ Die Behauptung Goyas, besagte Darstellung ginge auf Beobachtungen von etwas Selbsterlebtem zurück, scheint im Widerspruch zu den Aussagen des zuvor zitierten Briefs zu stehen. Hatte Goya die Kabinettbilder dort mit *capricho* und *invención*, also im weitesten Sinne mit dem launenhaft Phantastischen und der Erfindungsgabe, d.h. dem Bereich des Fiktiven in Verbindung gebracht, deutet der zweite Brief hingegen tatsächlich erfolgte Begebenheiten und somit Faktisches als eigentliche Grundlage der Bildfindungen an. Diese Vermischung von Fakt und Fiktion ist von der kunsthistorischen Forschung unterschiedlich ausgelegt worden.

Im Besonderen wurden Goyas Selbstaussagen in Bezug auf den sogenannten *Hof der Irren* (Abb. 6) infrage gestellt: Zwar war der Besuch von psychiatrischen Verwahranstalten im 18. Jahrhundert durchaus ein beliebter Zeitvertreib zur Befriedigung der Sensa-

re Géricault und die Monomanen, München 2007, 71; Mena Marqués, *Capricho und Erfindungsgeist*, 141.

18 Die Angaben, um welches Material es sich beim Bildträger handelt, weichen in der Forschungsliteratur ab. Im jüngsten Ausstellungskatalog ist die Rede von Zink, vgl. Mena Marqués, *Capricho und Erfindungsgeist*, 138, 144–149. Zum sogenannten *Hof der Irren* vgl. Peter K. Klein, »La fantasía abandonada de la razón«: Zur Darstellung des Wahnsinns in Goyas »Hof der Irren«, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 161–194; Peter K. Klein, *Insanity and the Sublime: Aesthetics and Theories of Mental Illness in Goya's Yard with Lunatics and Related Works*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61 (1998 [1999]), 198–252; Manuela B. Mena Marqués, *Corral de locos. Hof der Irren*, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 138f.; Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 263f. In *Wahnsinn und Gesellschaft* greift Michel Foucault im letzten Kapitel »Der anthropologische Zirkel« auf die Bildgeschichte von »Irrenhausdarstellungen« zurück und geht hierin konkret auf Goyas Kabinettbilder ein, siehe Michel Foucault, *Der anthropologische Zirkel*, Berlin 2003, 47ff., der schreibt: »Der Goya, der das *Irrenhaus* malte, empfand angesichts dieses im Leeren wimmelnden Fleisches, dieser Nackten entlang nackter Wände, zweifellos etwas, das einem zeitgenössischen Pathos gleichkam: die symbolischen Lumpen, in die die verrückten Könige gekleidet sind, lassen flehende Körper sichtbar, Körper, die den Ketten und Peitschen ausgeliefert sind, die dem Delirium der Gesichter weniger durch das Elend ihrer Entblößtheit widersprechen als durch die menschliche Wahrheit, die aus all dem unversehrten Fleisch hervorbricht. [...] Das *Irrenhaus* erzählt weniger von Verrücktheiten und jenen seltsamen Figuren, wie man sie zum Beispiel in den *Caprichos* findet, als vielmehr von der großen Monotonie dieser in all ihrer Kraft dargestellten neuen Körper, deren Gesten, wenn sie an ihre Träume erinnern, vor allem ihre düstere Freiheit besingen: Seine Sprache ist der Welt Pinels verwandt.« Zu den Werken Goyas bei Foucault vgl. Claudia Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht. Michel Foucaults Bildgeschichte des Wahnsinns*, in: Ann-Cathrin Drews/Katharina D. Martin (Hg.), *Innen – Außen – Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*, Bielefeld 2017, 69–96, hier 75–79.

19 Zit. n. Klein, *La fantasía abandonada de la razón*, 163. Vgl. Goya, *Diplomatario*, 315.

tionslust.²⁰ Dennoch ist es laut Peter Klein höchst unwahrscheinlich, dass Goya ausgerechnet in der psychiatrischen Anstalt von Saragossa der Szene einer brutalen Auseinandersetzung habe beiwohnen können.²¹ Genau diese Institution wurde innerhalb ihres eigenen Zeithorizonts im internationalen Vergleich zu anderen Einrichtungen dieser Art wegen ihrer Fortschrittlichkeit im Umgang mit gewaltbereiten und friedlichen internierten Personen, sprich aufgrund von deren getrennter Unterbringung, als vorbildlich gelobt.²² Da sich zudem für gewöhnlich nur die nicht zu physischer Gewalt bereiten Personen frei im Hof der Anstalt aufhalten durften, Goyas Gemälde jedoch gerade den brutalen Umgang der Insassen untereinander und mit den Wärtern in den Fokus stellt, müsse der Maler die Anstalt an einem der seltenen Tage besucht haben, an denen die in der Regel durch Ankettung gehinderten Gewaltbereiten den Innenhof betreten durften und obendrein auch gewalttätig agierten.²³ Dass Goya tatsächlich einen Belustigungsbesuch in die Anstalt unternommen hat – zumal selbst in psychisch-emotional angeschlagenem Zustand –, erscheint auch Wendy Bird unrealistisch.²⁴ Ein Argument Janis Tomlinsons aufgreifend, weist Bird darauf hin, dass die international in akademischen Kreisen geführte Diskussion über die Reformierung des Gefängnis- und Verwahranstaltswesens sich auch auf die kulturelle Ebene ausweitete und etwa satirische Theaterproduktionen anregte, sich diesem Thema anzunehmen.²⁵ Laut Birds Argumentation ist es daher wahrscheinlicher, dass Goya in seinem Brief an die Akademie auf den Besuch eines solchen Theaterstücks verweist und das Motiv seines Kabinettbilds von der Theaterperformance informiert ist. Goyas Gemälde würde sich demnach nur in zweiter Repräsentationsebene auf das Leben in einer Verwahranstalt beziehen, und eher indirekt den ›Alltag‹ des Bildungsbürgers wiedergeben, der es gewohnt war, von den besseren Rängen auf das Geschehen auf der Theaterbühne herabzublicken – wodurch sich auch die gewählte Perspektive in Goyas Gemälde erklärt.²⁶ Auch der von Goya verwendete Begriff *corral* lässt letztlich offen, ob der Hof der Anstalt oder das Hoftheater gemeint ist, womit der Maler auch auf sprachlicher Ebene spielerisch ambivalent lässt, ob sich das

20 Vgl. Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1973, 138f.; Foucault, *Der anthropologische Zirkel*, 21f.; Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht*, 76–77.

21 Vgl. Klein, *La fantasía abandonada de la razón*, 182–186.

22 Zur zeitgenössischen Diskussion der Strafrechtsreform, die auch eine Besserung der Zustände in Gefängnissen und Verwahranstalten umfasste, vgl. auch Busch, *Goya*, 44.

23 Vgl. Klein, *La fantasía abandonada de la razón*, 173f.

24 Vgl. Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 245–269, bes. 263f. Auf seinen weiterhin schwierigen Gesundheitszustand weist Goya selbst im Brief vom 7. Januar 1794 hin, vgl. Goya, *Diplomatario*, 315, und Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 43f., die hierin eine »Flucht [des Künstlers] in die Krankheit« annimmt, vermittelt derer sich für Goya ein Ausweg aus den Verpflichtungen gegenüber der Teppichmanufaktur und dem Hof und schließlich aus der Abhängigkeit von Auftragsarbeiten bot.

25 Die Autorin führt als Beispiel ein Interludium an, dass unter dem Titel *La casa de los locos de Saragossa* firmiert, vgl. Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 264, 269, Anm. 112; Janis A. Tomlinson, *Painting in Spain in the Age of Enlightenment*, New York 1997, 254f.; Mena Marqués, *Corall de locos*, 138.; Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht*, 77f.

26 Vgl. Janis A. Tomlinson, *Francisco Goya: The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*, Cambridge/New York 1989, 222f.; Mena Marqués, *Corall de locos*, 138; Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 264.

von ihm faktisch Beobachtete im ›wahren Leben‹ hinter den Mauern der Anstalt oder im Möglichkeitsraum der Kunst auf der Bühne des Theaters zugetragen hat.



Abb. 6: Francisco de Goya, sog. Hof der Irren, 1795, Öl auf Weißblech, 42,9 x 31,4 cm. Dallas, Texas, Meadows Museum, SMU.

IV. ›Nationale Vergnügungen‹ im Kabinett

Während sich die Gesamtzusammenstellung der frühen Kabinettstücke Goyas aus heutiger Perspektive irritierend eklektisch ausnimmt, bezeichnet die Akademie besagte Serie in ihrem Antwortschreiben an den Künstler vom 15. Januar 1794 lediglich kursorisch als ›nationale Vergnügungen‹ (*diversiones nacionales*).²⁷ Erscheint diese Bezeichnung in

27 Zit. n. Held, Goya in Selbstzeugnissen, 40. Vgl. Goya, Diplomatario, 458; Mena Marqués, Capricho und Erfindungsgeist, 141; Busch, Goya, 43.

Bezug auf die Stierkampfdarstellungen als offensichtlich, weshalb sie in der kunsthistorischen Literatur zum Teil als sich allein auf dieses Motiv beschränkend verstanden wird, eröffnet sich ein weitergefasster Verstehenshorizont, wenn man Tomlinsons und Birds Argumentation folgt, Goyas Kabinettstücke seien malerische Übersetzungen von dramatischen Theaterszenen.²⁸ Das Theater ließe sich dem Stierkampf dahingehend gleichsetzen, dass es sich bei beiden um inszenierte Ereignisse handelt, die der Unterhaltung (*diversión*) des Publikums dienen. Dieses Publikum muss dabei – ganz im Sinne der Bezeichnung *nacionales* – als möglichst breit gedacht werden. Anders als beispielsweise die Genregemälde Jan Vermeers, deren Fokus auf der Darstellung von Momenten liegt, in denen Alltägliches in aller Stille ausgeführt wird, sind Goyas Kabinettbilder eher als Genregemälde in ihrer Definition als ›Sittenmalerei‹ zu verstehen: Goya fokussiert zumeist auf volkstümliche Bräuche und ritualisierte Handlungen der unterschiedlichen Gesellschaftsschichten, oder im weiteren Sinne auf die Unterbrechungen von der Eintönigkeit des Alltags und also auf die zufällig eintretenden oder – mal mehr, mal weniger – bewusst ausgeführten Ablenkungen sowie auf festliche Spektakel, denen sich das spanische Volk im ausgehenden 18. Jahrhundert ständeübergreifend hingibt.

Unsere zeitliche Distanz zu den politischen und gesellschaftlichen Ereignissen um 1800 erlaubt es, diese in den historischen Vorgang der Nationalstaatsbildung einzuordnen und letzteren zugleich als langwierigen Aushandlungsprozess zu erkennen. Zur Zeit Goyas standen bei der Suche nach einem ›Image‹ der spanischen Nation gewisse traditionelle Bräuche der spanischen Bevölkerung als Verhandlungsmasse zur Disposition.²⁹ Die Diskussion darüber, welche Traditionen als barbarisch-rückwärtsgerichtet und welche Verhaltensweisen als aufgeklärt-fortschrittlich zu gelten haben, wurde überaus breit geführt und noch befeuert durch die in kurzen Intervallen erfolgenden Regierungswechsel, die mit gesetzlichen Verboten, Wiedereinsetzungen und abermaligen Verboten mancher Gewohnheiten und Sitten einhergingen.³⁰ Hierdurch sowie durch die ungenügende Kontrollierbarkeit von Einhaltung und Übertretung der jeweiligen Rechtsverordnung offenbarte sich ein Spalt zwischen Gesetzesnorm und gelebter Realität, ein Widerspruch zwischen Soll-Zustand und Ist-Zustand. Zu den strittigen Bräuchen zählten u.a. religiöse Prozessionen im Zusammenhang mit Wunderglauben und öffentlicher Selbst-

28 Vgl. Tomlinson, *The Tapestry Cartoons*, 222f.; Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 264; Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 40f.; Busch, *Goya*, 43.

29 Vgl. etwa Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, 155–159, zu Goyas Bildsprache und der Politisierung des Volkstümlichen im Zuge der Nationalstaatbildung.

30 Zur Diskussion über die Rolle des Stierkampfs vgl. Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 116–118; Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, 159–195; Busch, *Goya*, 43f.; Mena Marqués, *Die Bilderreihe*, 299. Zum Verbot der Inquisition und damit zusammenhängend der Aushandlung der Strafrechtsreform und Verwahrung von Sträflingen und von Personen, deren Verhalten von der geforderten Verhaltensnorm abweicht, vgl. Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 138–142; Klein, *La fantasía abandonada de la razón*, 161–180; Busch, *Goya*, 44f. Zur Kritik an Flagellantenprozessionen vgl. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, *La Procepción de Disciplinantes de la Academia de Bella Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular*, in: *Anales de historia del arte*, Sonderausgabe (2008), 389–405. Zum Verbot des Karnevals vgl. Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, bes. 47–83; Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, bes. 13–41.

kasteiung, der Karneval, der Stierkampf, aber auch die Institution der Inquisition.³¹ All diese Themen bringt Goya in seiner Bilderserie für Manuel García de la Prada zur Anschauung (Abb. 1–4). Die auf die früheren Kabinettbilder angewandte Bezeichnung ›*diversiones nacionales*‹ ließe sich daher ebenso auf diese späteren Werke übertragen. Die Wendung ›nationale Vergnügungen‹ mag sich dabei nicht nur auf die motivische Ebene der Gemälde, sondern durchaus auch auf die Ausschweifungen der gesellschaftlichen Diskussion über die Sitten und Bräuche und deren jeweiliges ›Spanisch-Sein‹ beziehen – Goyas Beitrag zu dieser Diskussion sind seine Bilder, sein Kommunikationsmedium ist ein genuin künstlerisches.³² Bei der Wahl seiner Bildthemen fokussiert Goya auf ganz spezifische Bräuche, in deren faktischer Verhaltensregelmäßigkeit sich der gelebte Widerspruch zwischen rechtlicher Norm und sozialer Gewohnheit offenbart. Ist in der Motivwahl somit bereits eine gewisse Ambiguität angelegt, offerieren Goyas Bilder ihrem Publikum zuvorderst eine externe Perspektive, aus der sich die Regelmäßigkeit sozialer Gewohnheiten beobachten lassen. Zugleich erlaubt der externe Standpunkt dem Betrachtersubjekt eine Distanznahme von den visualisierten Gepflogenheiten des sozialen Lebens. Die von den Bildern dargebotene Außenperspektive lädt das Betrachtersubjekt zur Reflexion des eigenen internen Standpunkts in Bezug auf die verbindenden sozialen Leitlinien und anzuwendenden Normen ein. Doch was zeigen die vier Kabinettstücke der Bilderserie in der Königlichen Kunstakademie im Einzelnen?

V. Spanische Vergnügung – Vom Kampf mit dem Stier

Der Stierkampf (Abb. 1) ist das hellste Bild der Serie. Goya präsentiert unter weitestgehend blauem Himmel einen Kampf zwischen Tier und Mensch innerhalb einer provisorischen Arena, die sich über die gesamte Länge des Gemäldes erstreckt. Eine die Horizontlinie markierende Reihe von teils schemenhaft bleibenden Häusern im Bildhintergrund vermittelt den Eindruck eines rand- oder kleinstädtischen oder aber dörflichen Ambientes. Direkt vor der Häuserreihe erscheint die mit nur wenigen Pinselstrichen und durch vereinzelte Farbakzente angedeutete eng gedrängte Zuschauerschar.³³ Diese erhält eine gewisse Dynamik durch die sie schützenden Holzwände, die als pastos-brauner an- und abschwelliger Streifen in Erscheinung treten. Der Streifen führt mit elliptischem Schwung zu den Holztribünen im Bildvordergrund, auf denen sich ein weiterer, fast vollends in Rückenansicht gegebener Zuschauerstreifen befindet. Inmitten der sich an den Bildrändern verdichtenden gesichtslosen Zuschauermenge erstreckt sich ein nahezu ovaler Platz. Im Zentrum des hell erleuchteten Platzes stürmt der dunkelbraune Stier,

31 Die Kritik der Inquisition ist in den größeren Zusammenhang einer Strafrechtsreform zu denken, zu der auch eine Revision der Unterbringungsverhältnisse in Gefängnissen und sonstigen Verwahranstalten zählte.

32 Vgl. Held, Goya in Selbstzeugnissen, 34f., hat darauf hingewiesen, dass Goyas Bildfindungen bereits bei den Kartons für die Teppichentwürfe dem Anspruch von Darstellungen des glücklichen Volkes nicht genügen und er Darstellungen präsentiert, die durch die politischen Diskussionen seiner Zeit informiert sind.

33 Zu Goyas Einsatz von Licht und Farbe in der Bilderserie der Königlichen Kunstakademie, vgl. Jutta Held, *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin 1964, 82–99.

Hörner voran, von links kommend zur Bildmitte hin auf die dort drohende Lanzenspitze des Picadors zu. Vereinzelt in Bewegung gezeigte Figuren links und rechts verstärken die nervöse Dynamik des Stiers sowie die konzentrierte Anspannung von Pferd und zum Stoß ansetzendem Reiter kurz vor dem dramatischen Höhepunkt des ganzen Spektakels. Goya schafft es, der Vielfalt der Bewegungen einzelne, bewusst gesetzte visuelle Ankerpunkte im Bild entgegenzustellen, wie etwa den sich auf der Mittelachse befindlichen Mann auf dem Zuschauerrang im Bildvordergrund. Vermittels dieser Ausbalanciertheit sowie durch das Wechselspiel von hellen und dunklen Tönen und den Einsatz vereinzelter Farbakzente entsteht eine glaubwürdige Szene von gespannter Intensität.

Goyas eigener Bezug zum Stierkampf ist in der kunsthistorischen Forschung kontrovers diskutiert worden.³⁴ Als ein Künstler, der liberalen Positionen nahestand, ist dem Maler eine kritische Haltung gegenüber dem als ›Barbarei‹ bezeichneten Brauch des Stierkampfes attestiert worden. Konträr zu der vom aufklärerischen Schriftsteller und Politiker Gaspar Melchor de Jovellanos 1792 in einem Brief an José de Vargas Ponce geäußerten Feststellung, Stierkämpfe ließen sich nicht als ›nationale Vergnügung‹ bezeichnen, da sie nur in Cádiz und Madrid abgehalten wurden, betitelte Goya 1825 eine seiner Lithographien aus der Serie der *Stiere von Bordeaux* dezidiert als ›spanische Vergnügung‹ – »*Dibersión de España*«. ³⁵ In der Tat hatte König Carlos III. 1786 den Stierkampf in Spanien mit der Ausnahme von Madrid als Ort des Spektakels verboten. Sein Sohn, König Carlos IV., bestätigte dieses Dekret 1805. Unter der Regentschaft Joseph Bonapartes als José I. (1808–1813) wurde der Stierkampf wieder erlaubt. Wie festgestellt, dürfte Goyas Gemälde in der Regierungszeit Bonapartes entstanden sein. Jutta Held hat bereits frühzeitig darauf hingewiesen, dass Goyas Interesse vor allem in der politischen Instrumentalisierung des Stierkampfes sowie in dessen genereller Popularität in großen Teilen der spanischen Bevölkerung lag.³⁶ War der Stierkampf ursprünglich ein adeliges Privileg, wurde er durch Verbot und abermalige Wiedereinführung für das breite Volk geöffnet. Hierdurch versuchte Bonaparte die Parteinahme der spanischen Bevölkerung zu seinen Gunsten zu beeinflussen. Demgegenüber konnte der Stierkampf als symbolische Fortführung des Befreiungskampfes der Spanier gegen die französischen Usurpatoren verstanden werden.³⁷ Goyas Faszination für den Stierkampf oder zumindest seine Erkenntnis, dass dieses Thema ein so breites Publikum fand, wodurch sich wiederum ein finanzieller Gewinn – frei von Obligationen gegenüber

34 Vgl. Hanna Hohl, Die »Tauromaquia« und die »Stiere von Bordeaux«, in: *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg), hg. von Werner Hofmann, München 1980, 289f.; Tomlinson, *Francisco Goya y Lucientes*, 228; Kornmeier, *Goya und die populäre Bilderwelt*, 159–195; Manuela B. Mena Marqués, *Corrida de toros. Stierkampf*, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 280f.; Mena Marqués, *Die Bilderserie*, 299.

35 Francisco de Goya, *Spanische Vergnügung (Dibersión de España)*, 1825, Kreidelithographie, 418 x 538 mm (Blatt), Nr. III aus der Serie *Los Toros de Burdeos (Die Stiere von Bordeaux)*, Inv.Nr. G005845. Madrid, Museo Nacional del Prado. Vgl. Mena Marqués, *Die Bilderserie*, 299; *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg), hg. von Werner Hofmann, 299, Kat.-Nr. 265.

36 Vgl. Held, *Goya in Selbstzeugnissen*, 40–42, 116–118.

37 Ebd., 117.

irgendwelchen Auftraggebern – erwirtschaften ließ, kann nicht geleugnet werden. Wie bereits zuvor erwähnt, müssen schon die ersten sechs Stierkampf-Gemälde von 1793 im Rahmen von Goyas Bemühungen verstanden werden, sich von den Verpflichtungen gegenüber dem königlichen Hof zu lösen.³⁸ Ab 1814, also nur kurze Zeit nach Entstehung des *Stierkampfs* (Abb. 1) für García de la Prada, schuf Goya seine druckgraphische Serie der *Tauromaquia*, die von der Geschichte des Stierkampfes in Spanien kündigt. Goya stellt diesen Schaukampf zwischen Tier und Mensch dabei nicht rein verherrlichend, sondern in seinen Ausdrucksformen stets als ein intrikates Zusammenspiel von Schönheit und Grausamkeit dar.³⁹

VI. Heiliges Leid – Parade unter Gottes Geißel

Der Zug derjenigen, die aktiv an *Der Flagellantenprozession* (Abb. 2) teilnehmen, gibt die Betrachtungsrichtung des Bildes von links nach rechts vor, wobei dieser eine leicht mäandernde Bewegung vollzieht. Am linken Rand aus der Tiefe des Bildes hervor- und zur Bildmitte hin nah an den Vordergrund herankommend, nimmt die Prozession genau in der Bildmitte eine Wendung und verschwindet zum rechten Bildrand hin wieder in der Tiefe. Hierdurch werden nicht nur die unterschiedlichen Bildschichten, sondern auch die beiden Bildhälften zusammengebunden. Der erste Eindruck einer Zweiteilung der Bildfläche entsteht durch die Kontrastierung von dunkler Kirchensilhouette und bläulich-weiß changierendem Himmel, die sich linkerhand und rechterhand im Hintergrund ausnehmen. Der Bewegungsverlauf der Prozessionsteilnehmer sowie das mittelgründige Band der abwechslungsreichen Zuschauerköpfe, welches die Szenerie durchzieht, verleihen der gesamten Darstellung jedoch eine glaubwürdige Einheit. Manche Mitglieder der Prozession tragen von links kommend mehrere Heiligenfiguren: den gefesselten Schmerzensmann, den gekreuzigten Christus und die Schmerzensreiche Jungfrau. Letztere hebt sich vor dem dunklen Hintergrund ab, wodurch ihre Gesichtslosigkeit besonders augenfällig wird. Die Gruppe der Flagellanten wiederum sticht unter den übrigen in dunklen Tönen gehaltenen Figuren durch die helle Haut ihrer entblößten Oberkörper sowie die weißen, teils konischen Kopfbedeckungen (*corozas*) und Röcke hervor. Ihre meist gebeugten Körperhaltungen und einige Blutspuren auf Haut und Kleidung verleihen der Szene einen realistischen Ausdruck. Die auf Schultern getragenen Kreuze und die Fackeln am Kopf des Zuges lassen erkennen, dass es sich bei Goyas gemaltem Spektakel um eine Karfreitagsprozession handeln dürfte.⁴⁰

Obschon von Carlos III. 1777 und erneut von Fernando VII. 1815 per Dekret verboten, und trotz aller aufklärerischer Kritik, wurde der auf das Mittelalter zurückgehende Brauch der büßenden Selbstgeißelung bei öffentlichen Prozessionen in vielen Regionen Spaniens fortgeführt.⁴¹ Goya greift das Motiv der Flagellanten und der religiösen Prozes-

38 Ebd., 43f.

39 Vgl. Tomlinson, Francisco Goya y Lucientes, 228; Mena Marqués, Die Bilderserie, 299.

40 Ähnliche Flagellanten finden sich in Goyas Skizzenbüchern B und G.

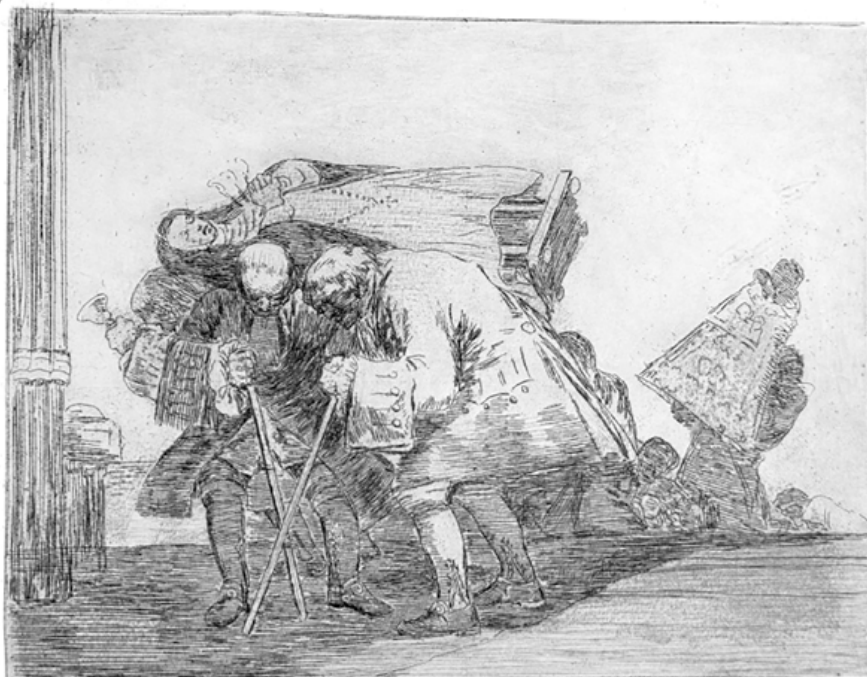
41 Vgl. Rodríguez G. de Ceballos, La Procesión de Disciplinantes, 389–405; Mena Marqués, Die Bilderserie, 299; Manuela B. Mena Marqués, Procesión de flagelantes. Flagellantenprozession, in: *Goya*:

sionen mehrfach in unterschiedlichen Medien auf, wobei seine Inszenierungen dieser Themen mit fortschreitendem Alter immer düsterer werden.⁴² Victor Stoichita und Anna Maria Coderch legen in ihrer Studie zum Karnevesken in Goyas Schaffen dar, dass sich eine erste, wenn auch sehr versteckte Kritik Goyas am Religiösen bereits in seinem berühmten Brief vom 14. Oktober 1792 an die Akademie der Schönen Künste in Madrid finden lässt.⁴³ Äußert er darin vordergründig deutliche Kritik an den akademischen Regeln der Malkunst, so tut er dies am Beispiel der künstlerischen Aufgabe der Abbildung des Göttlichen (*lo Divino*) und schlägt, ganz in aufklärerischem Sinne, eine Fokusverschiebung hin zur Darstellung der ›göttlichen Natur‹ (*la divina naturaleza*) vor.⁴⁴ Da die Inquisition in Spanien eine offene Diskussion der Frage verunmöglichte, wie eine solche Verschiebung denn umzusetzen sei, setzte Goya – so Stoichita und Coderch – das Umstürzen der religiösen Kultbilder in seinen Kunstwerken fort, etwa in Nr. 67 der *Desastres de la Guerra* (Abb. 7).⁴⁵ Auf der einen Seite macht dieses Beispiel den Attrappencharakter der Jungfrauenbilder deutlich, auf der anderen Seite drückt sich Goyas Kritik am Heiligenkult in der *Flagellantenprozession* (Abb. 2) im Besonderen durch den Gesichtsverlust der Schmerzensreichen Jungfrau aus – eine subtile Auslassung von frappanter Wirkung, werden doch für gewöhnlich im affektgeladenen Gesichtsausdruck *passio* und *compassio*, die christliche Tradition emotionaler Einfühlung in das Leiden der Muttergottes, vermittelt. Während diese Jungfrau folglich nur Leere bietet, so mutet der willfähige Gläubenseifer der Flagellanten und der umstehenden Menschenmenge weniger als religiöse Leidenschaft denn als aufgeladener Fanatismus an.⁴⁶

Prophet der Moderne (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 282f.; Tomlinson, Francisco Goya y Lucientes, 229.

- 42 Vgl. Francisco de Goya, *Prozession in einem Dorf*, 1787, Öl auf Leinwand, 169 x 137 cm. Madrid, Privatsammlung; Francisco de Goya, *Flagellanten neben einem Bogen*, um 1808, Öl auf Leinwand, 51 x 57 cm. Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes; Francisco de Goya, *Die Pilger von San Isidro*, 1820–1823, Öl auf Leinwand (übertragen), 138,5 x 436 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.
- 43 Vgl. Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 90–99. Ausführlich zu besagtem Brief, dessen deutscher Übersetzung und Kommentierung vgl. Jutta Held, *Goyas Akademiekritik*, in: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst* 17 (3. Folge, 1966), 214–224.
- 44 Vgl. Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 91f.
- 45 Vgl. Jesusa Vega, *The Modernity of Los Desastres de la Guerra in the Mid Nineteenth-Century Context*, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das international Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 113–123, hier 116–118; Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 94–98.
- 46 Vgl. Mena Marqués, *Procesión de flagelantes*, 282f.

67



Esta no lo es menos.

Abb. 7: Francisco de Goya, *Das ist nicht weniger [seltsam] (Esta no lo es menos)*, um 1814–1815, Radierung, 252 x 343 mm. (Blatt) Nr. 67 der Serie *Desastres de la Guerra* (veröffentlicht 1863), New York, Metropolitan Museum of Art.

VII. Untersuchung im Licht der Gerechtigkeit?

Bei der *Gerichtssitzung der Inquisition* (Abb. 3) handelt es sich um das dunkelste Bild der Serie García de la Pradas. Es zeigt ein Autodafé, eine Form öffentlichen Schauprozesses. Ein von oben links kommendes Licht fällt auf die Szenerie einer düsteren Kirche, deren gotische Bündelpfeiler und Spitzbögen schemenhaft im Hintergrund aufleuchten. Die Zuschauermasse scheint aus der Tiefe des besagten Kirchenraumes zum Bildvordergrund zu strömen. Die Dynamik der Volksmenge wird an einer hellgrau gekleideten Mönchsfigur ersichtlich, deren ausgestreckte Arme dem Drängen Einhalt zu gebieten versuchen. Ziel der Schaulustigen ist das im Bildvordergrund stattfindende Inquisitionstribunal.⁴⁷ Im linken Bilddrittel erhebt sich ein Podium, auf dem einer der vier Angeklagten – durch ihre mit Flammen versehenen Kaseln (*sanbenitos*) und Spitzhüte (*corzas*) der Lächerlichkeit preisgegeben – in introvertiert demütiger Körperhaltung Anklage

47 Inquisitionstribunale wurden möglichst frühzeitig angekündigt, um zu gewährleisten, dass eine breite Öffentlichkeit anwesend war. Vgl. Gert Schwerhoff, *Die Inquisition – Ketzerverfolgung in Mittelalter und Neuzeit*, München 2009, 91.

und Urteilspruch erduldet. Das Podium wird von einer Vielzahl nah beieinanderstehender Geistlicher unterschiedlicher Ordenszugehörigkeit umringt, wodurch die Enge der Szene hervorgehoben und die Bedrängnis der Beschuldigten evoziert wird. Gegenüber diesem Übermaß an religiösen Vertretern tritt die zivile Gerichtsbarkeit als vereinzelter Richter in passiv abwartender Körperhaltung, die Hände in den Taschen, im linken Bildvordergrund in Erscheinung. Die Mittelachse des Gemäldes wird durch den am hellsten erleuchteten Pfeiler markiert, wodurch zwei weitere Figuren besonders ausgezeichnet werden: zum einen der bei Fackelschein aus einem Buch rezitierende Mönch auf der Empore – höchstwahrscheinlich soll hierin die Verlesung der Anklagepunkte auf Basis entsprechender Bibelstellen gezeigt werden; zum anderen die ganz in schwarz gekleidete Figur eines Geistlichen, vor dessen Kutte sich ein goldenes Kruzifix deutlich absetzt. Bei dieser bildzentral sitzenden Figur dürfte es sich um den Inquisitor selbst handeln. Seine vorgebeugte Haltung und die Handgesten deuten an, dass er dabei ist, zu sprechen, womöglich sogar gerade in diesem Moment das finale Urteil über den einen oder alle vier Angeklagten fällt. Direkt zwischen den Männern mit Schandhüten verweist zumindest die linke Hand des Inquisitors auf die Beschuldigten rechts im Bild. Diese drei Figuren werden von Goya in möglichst diversen Körperhaltungen und einander visuell verdeckend dargeboten, was den Eindruck bestärkt, hierbei handele es sich um gebrochen-hilflose Gestalten. Noch falten sie ihre Hände in verzweifelter Hoffnung auf Gnade, die Flämmchen auf ihrer Schandkleidung jedoch deuten bereits den Feuertod auf dem Scheiterhaufen voraus.

Der endgültigen Abschaffung der Inquisition während des liberalen Trienniums im März 1820 gingen seit 1808 mehrere Anläufe, dieser den Garaus zu machen, voraus. Wie dem Heiligenkult stand Goya auch der Inquisition kritisch gegenüber.⁴⁸ Im Skizzenbuch C und den *Caprichos* widmet Goya mehrere Bilder den vermeintlichen Vergehen jener von der Inquisition beschuldigten Personen.⁴⁹ Die Fragwürdigkeit der Anklage ist dabei stets augenfällig. Im Gemälde des *Inquisitionstribunals* (Abb. 3) greift Goya abermals auf die Metaphorik der Blindheit zurück, indem er jene Figur eines Mönches, die durch die einzige Fackel beleuchtet wird, mit geschlossenen Augen aus der Bibel vortragen lässt. So stellt Goya die religiöse Autorität als blind, die zivile Gerichtsbarkeit hingegen als passiv und die sich um den Schauprozess drängende spanische Bevölkerung als spektakelgerig dar.⁵⁰

48 So musste sich Goya 1815 persönlich vor der Inquisition rechtfertigen, aufgrund der konfiszierten Gemälde der *Nackten Maja* (1795–1800, Öl auf Leinwand, 97,3 x 190,6 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado) und der *Bekleideten Maja* (1800–1807, Öl auf Leinwand, 94,7 x 188 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado). Vgl. Gudrun Maurer, Biografie, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 283–286, hier 285.

49 Vgl. *Goya. Groteske und Karneval* (Ausst.-Kat. Galerie Stihl, Waiblingen), hg. von Silke Schuck, Waiblingen 2016, Kat.-Nr. 23, Kat.-Nr. 24.

50 Vgl. Manuela B. Mena Marqués, *Escena de la Inquisición. Inquisitionsszene*, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 284.

VIII. Verliese der Vernunft

Das sogenannte *Irrenhaus* (Abb. 4) fällt innerhalb der Bildserie García de la Pradas insofern auf, als hier im Unterschied zu den anderen drei Gemälden keine Menschenmasse die »wabernde« Rahmung des Hauptgeschehens bestimmt.⁵¹ Goya versetzt die Figuren dieses Bildes in einen weitestgehend hermetisch geschlossen wirkenden Raum, der vermittelt angedeuteter Gewölbepfeiler und eines Gitterfensters nur durch das minimalst Nötige definiert wird. Das Weiß jenseits des Fenstergitters bildet den hellsten Punkt im Bild. Ein von links oben einfallendes Licht erhellt die sich anbietende Szenerie, die fast ausschließlich in Brauntöne gefasst ist.⁵² Im linken Bildhintergrund erscheint eine kleine Menschenmenge aus zum Teil stehenden, zum Teil hockenden Figuren in dunkler Kleidung. Manche dieser Figuren zeichnen sich durch gesenkte und verdeckte Häupter aus, andere durch weit aufgerissene Augen. Durch diese Wechselhaftigkeit der Gesten und Körperhaltungen erzeugt besagte Gruppe in der Gesamtansicht einen disparaten Eindruck. Den Raum davor und zum rechten Bildrand hin besetzt Goya mit einigen Kleingruppen und mehreren, durch ihre besonderen Attribute und eigentümlich-widersinnige Verhaltensweisen auffallenden Einzelfiguren.⁵³ Die meisten sind liegend, kniend oder sitzend dargestellt. Durch die vom Lichteinfall von links nach rechts unten hervorgehobene Diagonale stechen drei Personen im Besonderen hervor: Im Bildzentrum ist ein nackter Mann in Rückenansicht zu sehen. Er trägt einen Dreispitz, hat sich nach rechts gewendet und erinnert durch seine Schrittstellung, die Geste seiner linken Hand und den ausgestreckten rechten Arm an einen Musketier, der bereit ist, sein imaginäres Gewehr abzufeuern.⁵⁴ Sein eigentlicher Gegner erschließt sich dem Betrachtersubjekt nicht, scheint aber mit der numinosen Macht der Dunkelheit der rechten Bildhälfte in eins zu fallen. Rechts von diesem »neuen Don Quijote« sitzt ein in ein weißes ärmelloses Hemd gekleideter Mann. Goya hebt diese Figur subtil hervor, indem er hinter dem Sitzenden den einzigen klar erkennbaren Gewölbepfeiler einfügt. Besagter Mann trägt eine Krone aus Spielkarten, zieht mit der rechten Hand sein linkes Bein an sich und hält mit der linken einen Stab, der in der Art seiner Haltung an einen Kommandostab oder ferner an ein Zepter erinnert. Dieser Schattenkönig scheint mit geschlossenen

51 Zum sogenannten *Irrenhaus* vgl. Manuela B. Mena Marqués, *Casa de locos. Irrenhaus*, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 286f.; Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 159–162; Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht*, 75–79; Mena Marqués, *Die Bilderserie*, bes. 298f.

52 Zur Bedeutung des Lichts in Goyas sogenanntem *Irrenhaus*, vgl. Foucault, *Der anthropologische Zirkel*, 49; Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht*, 75–79.

53 Goyas Fokussierung auf den Widersinn als Gegenteil zur (aufklärerischen) Wahrheit, drückt sich am deutlichsten in der druckgraphischen Serie der *Desperates* aus, an der der Künstler ab 1815 beginnt zu arbeiten. Vgl. zuletzt José Manuel Matilla, *Tauromaquia, Disperates und Skizzenbuch D*, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 323–335, bes. 327f.; vgl. Susanne Dittberner, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwelt Francisco Goyas*, Stuttgart/Weimar 1995, S. 463–492 zur bewusst widersinnigen Verrätselung von Goyas Bildern.

54 Vgl. Stoichita/Coderch, *Der letzte Karneval*, 159–162.

Augen zu nicht anwesenden Untergebenen zu sprechen – Anzeichen seiner nicht existenten Regierungsgewalt. Abermals rechts davon, zuunterst in der Abstufung der drei Figuren, lagert eine weitere männliche Gestalt. Diese ist mit einer Art improvisierter Tiara bekrönt und trägt eine mächtige goldene Kette, an deren Ende anstelle eines Kruzifixus eine Spielkarte mit fünf Goldstücken hängt. Dieser dem Geld huldigende Pseudo-Papst blickt frontal aus dem Bild heraus und führt mit seiner Rechten einen Segensgestus aus. Des Weiteren fallen zwei Figuren allein schon durch den Umstand auf, dass sie sehr nah an den Bildvordergrund gerückt sind. Während sich die in Rückenansicht gezeigte Gestalt Stierhörner an den Kopf hält, scheint der links davon kniende Mann im Begriff zu sein, einem hilflos am Boden liegenden einen Dolch in den Nacken zu rammen – eine Zusammenstellung, die Fragen nach der Grenze zwischen menschlichem und tierischem Verhalten aufwirft. Zwischen den Letztgenannten, jedoch weiter in den Bildhintergrund versetzt, wird ein weiterer Mann durch seine Federkrone, durch seinen Speer und durch eine Person, die seine rechte Hand küsst, besonders hervorgehoben. Bei dem Federbekrönten dürfte es sich um eine Anspielung auf den Priester Miguel Hidalgo handeln, unter dessen Führung 1810 der mexikanische Aufstand gegen die spanische Kolonialherrschaft einsetzte.⁵⁵ Die Körper und Handlungen der übrigen im Bild verteilten Figuren bleiben andeutungsreich schemenhaft.

Anders als die drei vorhergehend beschriebenen Gemälde präsentiert sich das sogenannte *Irrenhaus* (Abb. 4) nicht als Schilderung einer tatsächlichen Begebenheit in einer Verwahranstalt – zumal ganz ohne Wärter. Vielmehr macht die Aufladung des Bildpersonals mittels allegorischer Requisiten es wahrscheinlicher, dass sich Goya hier an zeitgenössischen Theaterinszenierungen, wie etwa *La casa de los locos de Saragossa* (*Das Haus der Irren von Saragossa*), orientiert hat, wie es bereits für den sogenannten *Hof der Irren* (Abb. 6) vorgeschlagen worden ist.⁵⁶ Das Medium der Malerei erlaubt ihm dabei sogar größere Freiheiten, etwa im Hinblick auf die dargestellte Nacktheit. Durch die ihnen verliehenen Attribute erscheinen die Insassen von Goyas sogenanntem *Irrenhaus* vielmehr in den Rollen traditioneller Hofnarrenfiguren. Muss man die Narren des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit jedoch als dem Herrscher dienende Schausteller und ihre Parodien letztlich als ein ›ernstes Spiel‹ innerhalb des höfischen Systems verstehen, so verlegt Goya sein parodistisch agierendes Bildpersonal ins dunkle Verlies. Herrschafts- und Gesellschaftskritik erscheint somit aufgrund medizinischer Klassifizierung als vermeintliche ›Verrücktheit‹ und als nur noch von der politischen Realität abgesondert möglich.

IX. Malerische Verhandlungen nach dem Leben

In der Anschauung der Konstellation aller vier Bilder (Abb. 1–4) aus der Sammlung García de la Pradas fällt auf, dass diese durch formale Angleichung und motivische Implikatio-

55 Eine Identifizierung dieser Figur also Miguel Hidalgo wäre zugleich ein Indiz für eine späte Datierung der Kabinettbilder frühestens auf Ende 1810.

56 Vgl. Bird, *Goya and the Menippus Satire*, 264 u. 269, Anm. 112; Tomlinson, *The Tapestry Cartoons*, 222f.; Mena Marqués, *Corall de locos*, 138; Blümle, *Aus dem Dunkel ins Licht*, 77f.

nen den Anschein semantischer Zusammenhänge bewirken. Die vier Gemälde sind mit ca. 45 x 72 cm alle annähernd gleich groß und zeichnen sich sämtlich durch eine kompositorische Zweiteilung, eine von links kommende Lichtführung und ein starkes, sinn-generierendes Chiaroscuro aus. Die vom Lichteinfall aufgeworfene Dynamik gen links wird von einigen Bildfiguren aufgegriffen. Dieser Linksdrall wird durch konträr dazu verlaufende Bewegungszüge jedoch wieder eingefangen. Diese kursierende, den Bildraum durchmessende Bewegung wird zumeist anhand der Menschenmenge evoziert, die durch skizzenhafte, teils verschwimmende Konturen und bewusst gesetzte Farbakzente als »wabernde« Masse vor Augen tritt. Hierbei erzeugt Goya jeweils mehrere kleine oder einzelne große Bühnen- oder Schauplatzsituationen, die umringt von Schaulustigen den einen semantischen Fokus oder die sich gegenseitig potenzierenden Zentren verdichteter Aufmerksamkeit evozieren.

Die gewählte Theatralität der Gemälde dürfte dem Geschmack von Manuel García de la Prada und seinem unmittelbaren Umfeld entsprochen haben; seine Ehefrau María García war selbst Schauspielerin und der Dramenautor Leandro Fernández de Moratín ein enger Freund.⁵⁷ Zugleich veranschaulichen die vier Kabinetttbilder, wie bereits erwähnt, Themenfelder, die von den die Franzosen unterstützenden liberalen Regierungsvertretern, zu denen García de la Prada zu zählen ist, ausgiebig debattiert wurden. Ziele diese Debatte auf die Erschaffung einer zeitgemäßen, d.h. aufgeklärten spanischen Gesellschaft, ging diese unweigerlich mit einer Umwertung von althergebrachten Sitten einher. Eine solche politische Auseinandersetzung kann dabei nicht auf ein bloßes Schwarz-Weiß klar voneinander unterscheidbarer Positionen der liberalen Erneuerer und konservativen Traditionalisten reduziert werden, sondern ist als konflikträchtiger Aushandlungsprozess zu verstehen. Aushandlungsprozesse zeichnen sich durch Grauzonen und Kompromisse und damit durch unterschiedliche Grade der intellektuell-emotionalen Akzeptanz und des Sich-Abfindens aus.⁵⁸ Goya scheint erkannt zu haben, dass sich der herrschende Konflikt widerstreitender Wertvorstellungen in seiner Unauflösbarkeit letztlich nicht selbst konkret darstellen lässt, sondern nur in Konstellationen mehrerer Bilder aufzuscheinen vermag. Seine Übersetzung der sozialen Konfliktsituation ins Medium der Malerei zielt dabei nicht auf die Rekonstruktion eines Sinns, sondern auf eine Umschreibung der einander durchdringenden Ursachen für die aktuellen Zustände.

Das strategische Aufzeigen unlösbarer Konflikte, das als Charakteristikum von Goyas Schaffen spätestens ab den 1790er Jahren gelten kann, wird in der Bilderserie García de la Pradas insofern radikalisiert, dass das Betrachtersubjekt in der Zusammenschau der Gemälde gleichsam in einen Aufmerksamkeitskonflikt versetzt wird. Dem ersten Augenschein nach miteinander semantisch unvereinbar, treten in den vier Gemälden

57 Vgl. Mena Marqués, Die Bilderserie, 304.

58 Grundlegend zur kulturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit konflikträchtigen Aushandlungsprozessen und zur Notwendigkeit strukturierter Verhandlungskompetenz, vgl. Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley 1988. Greenblatt untersuchte am Beispiel des englischen Renaissancetheaters, auf welche Art und Weise William Shakespeare zwischen konservativen und subversiven Positionen taktiert und dabei mit der eigenen Lebensrealität verhandelt.

nach und nach motivische Übernahmen oder Anlehnungen und Parallelitäten in der Figurenfindung hervor. Am offensichtlichsten ist dies etwa bei der dreimalig erscheinenden Menschenmasse aus einfachem Volk und niederem Klerus (Abb. 1–3). Ähnlich verhält es sich bei den *corozas* und den gebückten Körperhaltungen, welche die Büsser der *Flagellantenprozession* (Abb. 2) und die Verurteilten des *Inquisitionstribunals* (Abb. 3) einen. Die entblößten Rücken der Flagellanten (Abb. 2) korrespondieren wiederum mit jenen der nackten ›Irren‹ (Abb. 4). Aber auch die Körperhaltung des zum Todesstoß ansetzenden Picadors des *Stierkampfes* (Abb. 1) findet sich bei einem der Insassen des sogenannten *Irrenhauses* wieder (Abb. 4), während ein weiterer ›Irre‹ einen Stab hält, der wiederum an den Stock des Richters der Inquisitionsszene gemahnt – wobei beiden letztgenannten Bildern auch die je angedeutete architektonische Gliederung gemein ist. In diesen Überblendungen auf visueller Ebene entsteht der Eindruck einer gegenseitigen ›Kontaminierung‹ auf semantischer Ebene. Kontaminierung meint hier, dass die einzelnen Themen, konkret der *Stierkampf*, die *Flagellantenprozession* und das *Inquisitionstribunal*, für sich genommen jeweils als Wiedergabe tatsächlicher Begebenheiten verstanden werden können, dass sich in der Konstellation untereinander und mit dem sogenannten *Irrenhaus* nun jedoch eine Metaebene eröffnet, die eine Kritik des im Einzelnen zur Darstellung gebrachten denkbar macht.⁵⁹ Das Changieren der verschiedenen Semantiken führt beim Betrachtersubjekt unweigerlich zur Umwertung der Einzelthemen: Ist der Stierkampf ein edles oder irrsinniges Schauspiel? Welcher Autorität unterwerfen sich die Flagellanten, welcher sich die ›Wahnsinnigen‹? Derart zur Einnahme einer multiplen Wertungsperspektive angeleitet, stellt sich dem Betrachtersubjekt zwar kein höherer Sinn ein, ein ursächliches Verstehen des gesellschaftlichen Konfliktzustands wird ihm durch Goyas ästhetisches Spiel der Mehrdeutigkeit jedoch suggeriert.

X. Die Widersinnigkeit des Todes, oder von der Lust am Leben

Goyas *Begräbnis der Sardine* (Abb. 5), welches sich ebenfalls im Besitz García de la Pradas befand, wird in die gleiche Zeit datiert, wie die bis hierher beschriebenen Kabinettbilder. Da es mit dem Karneval eine weitere umstrittene ›nationale Vergnügung‹ zur Anschauung bringt, darf es nicht nur als zur Bilderserie dazugehörig, sondern gar als Mittel zur Amplifikation des von Goya entfalteten Spiels der Mehrdeutigkeiten verstanden werden.⁶⁰ In der Zusammenstellung der fünf Gemälde würde dieses größere Bild mit seinem Karnevalsmotiv und den darin explizit gemachten spielerischen Prinzipien der Umkehrung der Gewohnheiten und der Gleichstellung aller Beteiligten gleichsam die Rezeptionshaltung des Betrachtersubjekts in Bezug auf die Darstellungen der übrigen vier Bilder vorgeben. Goya bringt im *Begräbnis der Sardine* auf einer Fläche von 82,5 x 62

59 Zum Konzept von ›Ansteckung‹ als ästhetischem Prinzip und in Absetzung vom Konzept der ›Rezeption‹ vgl. Mirjam Schaub/Nicola Suthor, Einleitung, in: dies./Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Paderborn/München 2005, 9–21.

60 Auch die Ausübung des Karnevals war Ende des 18. Jahrhunderts zeitweilig durch die französischen Besatzer verboten worden. Für die niederen sozialen Schichten war der Karneval der »eigentliche Mittelpunkt des Jahres« (Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, 47–49).

cm eine sich unter freiem Himmel befindende, chaotisch-wild anmutende Menschenmenge zur Anschauung, die sich ihren Weg vom Bildhintergrund bis hin zum äußers-ten Bildvordergrund bahnt. Zentrum der Aufmerksamkeit all der Schaulustigen ist eine Tanzszene, die sich zwischen mehreren Personen im Bildmittelgrund abspielt. Der Boden des improvisierten Tanzplatzes scheint, wie auch die gesamte Horizontlinie, leicht schräg von links nach rechts abzufallen. Die weit ausgestreckten Arme und Beine der vier maskierten Tanzenden und der Umstand, dass sie alle ihr eigenes Körpergewicht jeweils auf nur ein Bein verlagert haben und so als schwungvoll in Schiefelage Versetzte erscheinen, erzeugt den Eindruck, als würden sie dem plötzlich einsetzenden Schwanken des Bodes unter ihren Füßen entgegenwirken wollen. Über diesem Taumeltanz und damit direkt im Zentrum des Gemäldes prangt ein dunkles Banner, das ein groteskes, breit grinsendes Narrengesicht bzw. eine grinsende Narrenmaske zeigt. Der Kontrast der dunklen Fahne zum Weiß der Wolkenformation im Bildhintergrund lässt das Banner noch augenfälliger werden und das frontal aus dem Bild schauende Narrengesicht quasi optisch hervorspringen. Der Baum links davon verleiht der Darstellung einen drastischen Zug nach oben und wirkt darin dem vermeintlichen Kippen in der unteren Bildhälfte entgegen. Die Gruppe der tanzenden Figuren unterhalb des Banners besteht aus zwei nahezu identisch aussehenden, mit weißen Brautkleidern ausgestaffierten Figuren, die sich darüber hinaus durch stark weiß geschminkte Gesichter mit roten Wangen und blondes Haar auszeichnen. Rechterhand neben ihnen tanzt eine weitere Figur mit weißbräunlichem Rock und braunem Überhang bekleidet. Sie trägt eine Maske mit grotesk vergrößerter Nase und aufgerissenen Augen und eine dunkle Kopfbedeckung. In zweiter Reihe linkerhand der Weißgekleideten ahmt eine weitere Figur die Bewegungen der Tänzerin vor ihr nach. Besagte Gestalt ist komplett in ein dunkles Kostüm gekleidet, gehört und mit einem Skelettg Gesicht maskiert. Deutet sich hierin bereits eine gewisse Bedrohung der freudigen Tanzszene an, nähern sich in drohender Manier von links kommend eine als Picador verkleidete Person, Lanze voran, sowie eine weitere in Bärenkostüm mit vorgereckter Pranke. Die in flehender Körperhaltung dargestellte Nonnengestalt am äußeren rechten Bildrand kontrastiert den zur Mitte preschenden Picador des linken Bildrands. Innerhalb der breiten Masse an Menschen sind weitere Maskierte und Verkleidete mit an religiöse oder weltliche Würdenträger erinnernden Kostümen auszumachen.

Ohne an dieser Stelle auf alle Einzelheiten des Gemäldes eingehen zu können, sei darauf hingewiesen, dass Goya hierin ein Volksfest veranschaulicht, das in Spanien am letzten Karnevalstag gefeiert wurde. Der *Entierro de la Sardina*: Das Begräbnis der Sardine ist eine Art Scherzritual, das am Aschermittwoch begangen wird und bei dem ein als ›Sardine‹ bezeichnetes Objekt – traditionell eine Schweinehälfte – in einer karnevalistischen Prozession zu Grabe getragen wird.⁶¹ Diese symbolische Verabschiedung soll das Ende der ›fetten Zeit‹ des Karnevals und den Beginn der ›mageren Zeit‹ der Fasten markieren – wobei in der traditionellen Variante durch die Verwendung von Schweinefleisch gar auf eine doppelte Sinnverdrehung zurückgegriffen wurde, wenn das Fleisch, von dem es sich wortwörtlich (*carne levare*) zu verabschieden galt, nunmehr in der Rolle

61 Vgl. Helene Henderson, Burial of the Sardine, in: dies. (Hg.), *Holidays Symbols and Customs*, Detroit 2009, 99–101.

der ›Sardine‹ auftritt, die exemplarisch für die bevorstehende magere Kost der Fastenzeit einsteht: Indem man sich bei diesem närrischen Sardinenbegräbnisfest nun aber – auf sprachlich-unwahrheitlicher Ebene – von ebenjenem ›falschen Fisch‹ verabschiedete, inszenierte man darin einen scherzhaften Akt des Widerstands gegen das tatsächliche Aufgeben der ›Fleischeslust‹.⁶² Beim traditionellen *Entierro de la Sardina* handelte es sich also um einen Übergangsritus, bei dem spielerisch formale und symbolische Gegensätze bzw. »ein ganzes Geflecht von Antithesen und ironischen Umkehrungen mit Exorzismus-Funktionen« zum Einsatz kamen.⁶³ Goyas Gemälde hat den Titel *Begräbnis der Sardine* (Abb. 5) erst kurz nach dem Tod des Künstlers erhalten. Unübersehbar thematisiert das Bild dennoch unterschiedlichste iberische Karnevalsbräuche und Frühjahrsriten, wie etwa den mit einem Bärenfell verkleideten Mann, der sich auf junge Frauen stürzt, bei denen es sich wiederum ebenfalls um als Bräute verkleidete junge Männer handelt.⁶⁴ Sich zu einer Äußerung über die Authentizität des im Gemälde *Begräbnis der Sardine* zur Darstellung gebrachten Brauchs aufgefordert, schrieb der Schriftsteller Ramón de Mesonero Romanos im Jahre 1839:

Was das Sujet von Goyas Bild (das ich nicht kenne) betrifft, so glaube ich, dass weder er noch ich über dieses Bacchanal, das übrigens keine Besonderheit Madrids ist und von weit her kommt, mehr wissen [...] Ich glaube aber, Goya wird dasselbe gemacht haben wie ich, nämlich von einer Tatsache Besitz ergreifen und sie dann mit allem ausschmücken, was notwendig ist, um daraus ein künstlerisches oder literarisches Gemälde zu machen. Im übrigen bin ich überzeugt, dass es längst nicht mehr in der Form existiert, wie ich es beschrieben habe, und auch nicht, wie Goya es sich vorstellte; eher als den Tod der Sardine darzustellen, wird das Ganze heute auf die reine Formel oder den Vorwand reduziert, das Fasten und das Fleischverbot an diesem Tage zu durchbrechen.⁶⁵

62 Ausführlich zu Brauch und gleichnamigem Gemälde Goyas vgl. Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, bes. 35–42; Oto Bihalji-Merin/Max Seidel, *Goya und wir: Gemälde, Porträts, Fresken*, Stuttgart 1981, 273.

63 Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 37.

64 Zu Goyas künstlerischer Auseinandersetzung mit Geschlechterverhältnissen und dem spielerischen Umgang sexueller Identität im Besonderen zur Karnevalszeit vgl. Reva Wolf, *Sexual Identity, Mask, and Disguise in Goya's »Los Caprichos«*, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 89–110, bes. 100; Dittberner, Traum und Trauma, bes. 473–479; Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 40.

65 Enrique Pardo Canalís, Una carta de Mesonero Romanos y un artículo del Marqués de Valmar sobre »El entierro de la sardina«, in: *Goya 252* (1996), 323–325, hier 324: »Respecto al asunto del quadro de Goya (que no conozco) creo que ni el ni yo teníamos más noticia que la que consignamos acerca de esta Bacanal, que no es exclusiva de Madrid, y que viene de muy lejos [...] Pero creo que Goya haría lo mismo que yo, que fue apoderarse de un hecho, y bordarle luego con todos los atavíos necesarios para producir un quadro artístico o literario. Por lo demás estoy persuadido de que no existe ya como yo lo pinté, ni como Goya lo imaginó, y todo se reduce a pura formula o pretexto para infringir el ayuno y la abstinencia de carnes de aquel día más bien que para representar la muerte de la sardina«. Dt. Übers. zit. n. Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 40. Für Mesonero Romanos literarische Beschreibung des Brauchs der Beerdigung der Sardine vgl. Ramón de Mesonero Romanos, *El Entierro de la Sardina* (1829), in: ders., *Escenas y tipos matritenses* (Letras hispánicas, 360), hg. von Enrique Rubio Cremandes Madrid 1993, 395–403.

Diese nur zehn Jahre nach Goyas Ableben getätigte Aussage macht deutlich, dass bereits die Zeitgenossen des Malers erkannt haben, dass es Goya darum ging, das transgressive Element des Karnevals, konkret die spielerischen Vielschichtigkeiten und ironischen Sinnverdrehungen in seine Kunst zu übersetzen.⁶⁶ Die Re-Inszenierung des Tumulthaften und der Paradoxa des Karnevals mit malerischen Mitteln führt bei Goya auf stilistischer Ebene – wie er selbst sagte – zur ›Schmiererei‹ (*borrón*), das heißt zu einer im Skizzenhaften verbleibenden und darin latenzhaltigen Darstellungsart formaler Abstraktion.⁶⁷ Auf semantischer Ebene nutzt Goya das Karnevaleske darüber hinaus zur Rezeptionssteuerung in der Entfaltung andeutungsreicher Kompositionen, die auf Ambivalenz zielen, sprich, beim Publikum den Eindruck parallel existierender oder einander gar durchkreuzender Bildbedeutungen erzeugen sollen.⁶⁸

XI. Kritische Konstellation – scheinbare Ansichten, anscheinende Einsichten

Das Karnevaleske von Goyas *Begräbnis der Sardine* endet jedoch nicht bei den Motiven oder dem Stil. Wenn wir das Gemälde in eine Reihe mit den vier Kabinettbildern García de la Pradas stellen, greift die karnevaleske Verkehrung der Realität auch auf das Format über. Während die vier Kabinettbilder allesamt im Querformat angelegt wurden, stellt das hochformatige *Begräbnis der Sardine* einen Bruch in der Serie dar. In der Zusammenschau der Bilder lässt sich das visuelle Irritationsmoment der ›verkehrten‹ Ausrichtung dieses einen Gemäldes damit erklären, dass es sich bei dem *Begräbnis der Sardine* um das einzige Bild eines dezidiert freudigen Spektakels und zugleich um die Feier der ›verkehrten Welt‹ selbst handelt. Die Festgesellschaft im unteren Bildabschnitt erscheint dabei ins Taumeln versetzt, infolgedessen das gesamte Bild ins Querformat ›umzukippen‹ droht. Das Ende des Karnevals lässt sich als freudiges Totenfest verstehen – ein Gedanke, den auch Goya mitgemeint haben wird, da in einer ersten Konzeptionsphase anstelle des Narrengesichts die Losung »MORTUS« auf dem Banner prangte.⁶⁹ Bringen die vier Kabinettbilder mit Stierkampf, Karfreitagsprozession, Inquisition und ›Irrenhaus‹ durchaus ernste Themen zur Anschauung, stellt sich das Gemälde mit dem komischen Thema auch formal als ein in seiner Wesensart gänzlich ›eigenartiges‹ Bild aus. Auf der motivischen Ebene bietet es hingegen durchaus visuelle Anknüpfungspunkte: Eine ›wabernde‹ Masse

66 Vgl. Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, 47–94.

67 Zu Goyas Bezeichnung seiner Malerei als *borrón en tabla* (›Skizze‹, ›Kladde‹ oder eben ›Schmiererei‹ auf Holz) vgl. Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 41 sowie 310, Anm. 16. Zum ästhetischen Potential des Skizzenhaften in Goyas Malerei vgl. Busch, Goya, 43, der davon ausgeht, dass Goya besagtes Potential bereits in den von ihm gefertigten Entwürfen für die Madrider Teppichmanufaktur erkannt habe. Standen diese jedoch in dienender Funktion für den jeweiligen Wandteppich als das finale Kunstwerk, nutzt Goya deren andeutungsreiche Latenz als ästhetischen Wert seiner späteren Gemälde.

68 Zu Goyas künstlerischen Verfahrensweisen vgl. Busch, Goya, bes. 72–75.

69 Zu den Röntgenbildern vgl. Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 38f. Der Schriftzug »MORTUS« findet sich auch auf einer vermutlichen Vorzeichnung gleichen Titels, vgl. Stoichita/Coderch, Der letzte Karneval, 39, Abb. 9; Hofmann, Vom Himmel durch die Welt, 198, Abb. 138.

von Menschen dominiert auch hier das Gesamtgeschehen. Die Körperhaltung der Nonne am rechten Bildrand erinnert an die Schmerzensreiche Jungfrau der *Flagellantenprozession* (Abb. 2), ebenso führt die dortige Menschenmenge Banner mit sich. Ein weiterer Picador steht beim *Stierkampf* (Abb. 1) im Mittelpunkt. Die gesichtslos bleibende Person im sogenannten *Irrenhaus* (Abb. 4), die sich Hörner an das Haupt hält, erscheint mit Blick auf die tanzende, gehörnte Gestalt mit Totengesicht noch ambivalenter, da unklar bleiben muss, ob der vermeintlich ›Wahnsinnige‹ einen Stier oder gar einen Teufel zu imitieren versucht. Kurzum, der komische Modus des *Begräbnisses der Sardine*, dem bereits eine Ambivalenz inhärent ist, verleiht den anderen vier Kabinettbildern eine zusätzliche Ambiguität auf semantischer Ebene. Diese zusätzliche Bedeutungsebene verschiebt die Darstellungen jedoch in den Bereich der Absurdität bzw. wirft in der Überblendung von Komischem und Ernstem bei den Betrachtersubjekten Zweifel an der Sinnhaftigkeit des jeweils Dargestellten auf. In Goyas Verwirrspiel der Bildbedeutungen erscheinen Sinn und Widersinn eines Ereignisses plötzlich als austauschbare Kategorien und als abhängig vom jeweiligen Kontext sowie von der Perspektive, aus der sie betrachtet werden.

Was in Goyas Bilderserie folglich anschaulich wird, ist die Situationsbedingtheit von Sinn und Widersinn, ihre Zu- und Abschreibbarkeit. Ein einzelnes Bild kann jedoch immer nur etwas Bestimmtes zeigen, die Zusammenschau der Werke erlaubt es hingegen erst, Schlüsse auf Allgemeines zu ziehen. Der Karneval als Leitbild bietet sich dabei im Besonderen an: Denn der Karneval legitimiert Kombinationen von Hohem und Niedrigem, Konstellationen aus Geheiltem und Profanem, Weisem und Törichtem.⁷⁰ Wenn auf der Wahrnehmungsebene nichts mehr ist, wie es scheint, wird die Fähigkeit zu verstehen, was wahr und was unwahr ist, spielerisch erschwert. Der Taumeltanz des Karnevalbildes ist Goyas Metapher für die Sinnsuche im Bild selbst sowie in der spanischen Gesellschaft seiner Zeit. Die querformatigen Gemälde konkretisieren diesen Gedanken exemplarisch: In Übertragung auf unterschiedliche Bereiche, die bei erster Betrachtung vor allem durch ihre Alterität auffallen, stellt Goya uns mehrere Alternativen vor Augen, die, als Prämissen verstanden, gerade aus ihrer Gegensätzlichkeit heraus Schlussfolgerungen zulassen. Erst die jeweils gewählte Konstellation macht Ähnlichkeiten anschaulich, aus deren Ableitung Erkenntnisse begreifbar werden: Wenn – wie Goyas sogenanntes *Irrenhaus* zeigt – die Konversation mit unsichtbaren Mächten eine Eigenschaft der ›Wahnsinnigen‹ ist, dann erscheint die Inbrunst, mit der sich die Religiösen der *Flagellantenprozession* unsichtbaren Mächten unterwerfen, ebenfalls als Wahn und Fanatismus. Wenn es sich beim *Stierkampf* um eine symbolische Auseinandersetzung zwischen asymmetrischen Partnern und ein Verwirrspiel von Andeutung und Provokation handelt, bei dem, egal wer den Kampf gewinnt, der Tod des tierischen Mitspielers von vornherein feststeht, dann gelten dieselben Regeln für das *Inquisitionstribunal*: Anhand der auf ihre Schandgewänder (*sanbenitos*) und Carochahüte (*corozas*) gesetzten Flämmchen zeigt Goya an, dass das Todesurteil der Angeklagten

70 Vgl. Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, 50f.; sowie grundlegend zum kulturhistorischen Konzept der ›Karnevalisierung‹ vgl. Michail Bachtin, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M. 1995.

und ihre Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen bereits feststehen.⁷¹ Die Gerichtssitzung ist folglich bloß symbolisches Schauspiel.

Goyas Kabinettstücke der Sammlung Manuel García de la Pradas nehmen sich einzeln betrachtet als Exemplifikation von Möglichkeitsräumen des Episodischen aus, zeigen in Konstellation gesehen jedoch multiple und komplexe Bezugnahmen untereinander auf. In diesem Palimpsest verschiedener Semantiken drückt sich die ästhetische Dimension der Ambiguität von Goyas Genreszenen aus.⁷² Die hierdurch erzeugte hohe semantische Dichte regt das Betrachtersubjekt zur Reflexion über die dargebrachten Motive aus dem Bereich gesellschaftlicher Bräuche und Konventionen an. In deren Präsentation als malerische Re-Inszenierung spektakulärer Rituale legt Goya den Fokus auf den die dargestellten Phänomene einenden Aufführungscharakter und macht hierin deren performativ-symbolische Ebene transparent. Durch die freigelegte Ähnlichkeitsrelation der verschiedenen Vorstellungsbilder wird das Betrachtersubjekt in eine ästhetische Distanz zu den diversen Bildgegenständen versetzt und zur Hinterfragung der eigenen Einstellung zum Dargestellten angeregt.⁷³ Das heißt, die Anschauung selbst wird zum Abgleichproblem von Wahrheitsannahmen, womit die ethische Dimension von Ambiguität eröffnet wird, welche Fragen nach den Leitlinien des gesellschaftlichen Zusammenlebens zulässt. Oder noch einmal anders formuliert: Das Betrachtersubjekt wird zum Nachdenken über die Attribution sozialer Verhaltensweisen als richtig oder falsch ermutigt und in der Suche nach verbindenden sozialen Normen bestärkt.⁷⁴ Hierin liegt das kritische Potenzial von Goyas ambiguen Bild-Konstellationen.

Literatur

- BACHTIN, Michail, *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*, Frankfurt a.M. 1995.
- BIHALJI-MERIN, Oto/SEIDEL, Max, *Goya und wir: Gemälde, Porträts, Fresken*, Stuttgart 1981.
- BIRD, Wendy, Goya and the Menippus Satire: New Light on The Strolling Players, Yard with Madmen and Later Works, in: *Artibus et Historiae* 30 (2009), 245–269.
- BLÜMLE, Claudia, Aus dem Dunkel ins Licht. Michel Foucaults Bildgeschichte des Wahnsinns, in: Ann-Cathrin Drews/Katharina D. Martin (Hg.), *Innen – Außen – Anders. Körper im Werk von Gilles Deleuze und Michel Foucault*, Bielefeld 2017, 69–96.
- BUSCH, Werner, *Goya*, München 2018.
- DE MESONERO ROMANOS, Ramón, El Entierro de la Sardina (1829), in: ders., *Escenas y tipos matritenses* (Letras hispánicas, 360), hg. von Enrique Rubio Cremandes, Madrid 1993, 395–403.

71 Vgl. Mena Marqués, Die Bilderserie, 303; Schwerhoff, Die Inquisition, 91f.

72 Zur bildtheoretischen Denkfigur des Palimpsests vgl. Klaus Krüger, Das Bild als Palimpsest, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen: Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München u.a. 2007, 133–163; sowie Klaus Krüger, Bild – Schleier – Palimpsest: der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik, in: ders., *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge*, Paderborn 2017, 205–240.

73 Anders gewendet ließe sich die umschriebene Strategie der Transparentmachung bzw. der Desillusionierung (*desengaño*) auch als Strategie der Verfremdung von (zu sehen) Gewohntem respektive von Sehgewohnheiten beschreiben. Vgl. Dittberner, Traum und Trauma, 471–473.

74 Vgl. Held, Goyas Bilderwelt, bes. 122; Kornmeier, Goya und die populäre Bilderwelt, 116f.

- DITTBERNER, Susanne, *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwart Francisco Goyas*, Stuttgart/Weimar 1995.
- FOUCAULT, Michel, *Der anthropologischen Zirkel*, Berlin 2003.
- FOUCAULT, Michel, *Wahnsinn und Gesellschaft. Die Geschichte des Wahnsinns im klassischen Zeitalter*, Frankfurt a.M. 1973.
- GAEHTGENS, Barbara (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 4), Berlin 2002.
- GOYA, Francisco de, *Diplomatario*, hg. von Ángel Canellas López, Zaragoza 1981.
- Goya. *Groteske und Karneval* (Ausst.-Kat. Galerie Stihl, Waiblingen), hg. von Silke Schuck, Waiblingen 2016.
- Goya. *Truth and Fantasy. The Small Paintings* (Ausst.-Kat. Museo del Prado, Madrid; Royal Academy of Arts, London; Art Institute, Chicago), hg. von Juliet Wilson-Bareau und Manuela B. Mena Marqués, New Haven/London 1994.
- Goya. *Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg), hg. von Werner Hofmann, München 1980.
- GREENBLATT, Stephen, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley 1988.
- HELD, Jutta, Goyas Bilderwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle IV* (1985), 107–131.
- HELD, Jutta, *Francisco de Goya in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbeck bei Hamburg 1980.
- HELD, Jutta, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlin 1971.
- HELD, Jutta, Goyas Akademiekritik, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 17 (3. Folge, 1966), 214–224.
- HELD, Jutta, *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin 1964.
- HENDERSON, Helene, Burial of the Sardine, in: dies. (Hg.), *Holidays Symbols and Customs*, Detroit 2009, 99–101.
- HOFMANN, Werner, *Goya. Vom Himmel durch die Welt zur Hölle*, München 2004.
- HOHL, Hanna, Die »Tauromaquia« und die »Stiere von Bordeaux«, in: *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830* (Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg), hg. von Werner Hofmann, München 1980, 289–299.
- JANZING, Godehard, Kommentar zu: Jutta Held, Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas, in: K. Lee Chichester/Brigitte Sölch (Hg.), *Kunst-historikerinnen 1910–1980: Theorien, Methoden, Kritiken*, Berlin 2021, 386–392.
- KLEIN, Peter K., Insanity and the Sublime: Aesthetics and Theories of Mental Illness in Goya's Yard with Lunatics and Related Works, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61 (1998 [1999]), 198–252.
- KLEIN, Peter K., »La fantasía abandonada de la razón«: Zur Darstellung des Wahnsinns in Goyas »Hof der Irren«, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 161–194.
- KORNMEIER, Barbara, *Goya und die populäre Bilderwelt*, Frankfurt a.M. 1999.
- KRÜGER, Klaus, Bild – Schleier – Palimpsest: der Begriff des Mediums zwischen Materialität und Metaphorik, in: ders., *Zur Eigensinnlichkeit der Bilder. Acht Beiträge*, Paderborn 2017, 205–240.

- KRÜGER, Klaus, Das Bild als Palimpsest, in: Hans Belting (Hg.), *Bilderfragen: Die Bildwissenschaft im Aufbruch*, München u.a. 2007, 133–163.
- LUHMANN, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1995.
- MATILLA, José Manuel, Tauromaquia, Disparates und Skizzenbuch D, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 323–335.
- MAURER, Gudrun, Biografie, in: Martin Schwander (Hg.), *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 283–286
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Capricho und Erfindungsgeist, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 138–156.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Die Bilderserie in der Königlichen Kunstakademie, in: *Goya* (Ausst.-Kat. Fondation Beyerler, Basel), hg. von Martin Schwander, Berlin 2021, 296–308.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Casa de locos. Irrenhaus, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 286–287.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Corall de locos. Hof der Irren, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 138–139.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Corrida de toros. Stierkampf, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 280–281.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Escena de la Inquisición. Inquisitionsszene, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 284–285.
- MENA MARQUÉS, Manuela B., Procesión de flagelantes. Flagellantenprozession, in: *Goya: Prophet der Moderne* (Ausst.-Kat. Alte Nationalgalerie, Berlin), hg. von ders., Peter-Klaus Schuster und Wilfried Seipel, Köln 2005, 282–283.
- MÜLLER, Jürgen, Die Zeit als Bild. Eine Skizze zur frühen Genremalerei, in: Sandra Braune/Jürgen Müller (Hg.), *Alltag als Exemplum: religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 8–23.
- PARDO CANALÍS, Enrique, Una carta de Mesonero Romanos y un artículo del Marqués de Valmar sobre »El entierro de la sardina«, in: *Goya 252* (1996), 323–325.
- PIQUERO LÓPEZ, María Ángeles Blanca/ DE AMEZÚA Y DEL PINO, González, Mercedes, *Los Goyas de la Academia. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1996.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, La Procesión de Disciplinantes de la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Goya y la religiosidad popular, in: *Anales de historia del arte*, Sonderausgabe (2008), 389–405.
- SCHAUB, Mirjam/SUTHOR, Nicola, Einleitung, in: dies./Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Anstreckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*, Paderborn/München 2005, 9–21.
- SCHNEIDER, Nobert, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004.
- SCHWERHOFF, Gerd, *Die Inquisition – Ketzerverfolgung in Mittelalter und Neuzeit*, München 2009.

- STOICHITA, Victor I./CODERCH, Anna Maria, *Goya. Der letzte Karneval*, Paderborn/München 2006.
- THÜRLEMANN, Felix, *Mehr als ein Bild: für eine Kunstgeschichte des »hyperimage«*, München 2013.
- TOMLINSON, Janis A., *Painting in Spain in the Age of Enlightenment*, New York 1997.
- TOMLINSON, Janis A., *Francisco Goya y Lucientes: 1746–1828*, London 1994.
- TOMLINSON, Janis A., *Francisco Goya: The Tapestry Cartoons and Early Career at the Court of Madrid*, Cambridge/New York 1989.
- VEGA, Jesusa, The Modernity of Los Desastres de la Guerra in the Mid Nineteenth-Century Context, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 113–123.
- WEDEKIND, Gregor, *Le portrait mis à nu. Théodore Géricault und die Monomanen*, München 2007.
- WOLF, Reva, Sexual Identity, Mask, and Disguise in Goya's »Los Caprichos«, in: Jutta Held (Hg.), *Goya: neue Forschungen. Das internationale Symposium 1991 in Osnabrück*, Berlin 1994, 89–110.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1–5: Mit freundlicher Genehmigung des Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- Abb. 6: © Meadows Museum, SMU, Dallas. Algur H. Meadows Collection, MM.67.01.
- Abb. 7: Public Domain/New York, Metropolitan Museum of Art. Purchase, Jacob H. Schiff Bequest, 1922, 22.60.25 (67).

Frei/Zeit/Bild

Baden und Picknicken als geteilte Vergnügen und befreite Bildmotive bei Nicolas Lancret

Elisabeth Fritz

Abstract *Ausgehend von zwei Gemälden des französischen Künstlers Nicolas Lancret, die er 1725 im Pariser Salon als Pendants präsentierte, untersucht der Beitrag die Temporalität von Genrebildern, die gesellige Freizeit zum Gegenstand haben. Lancrets Darstellungen eines vergnüglichen Bades im Freien sowie eines Picknicks am Rande einer Jagd werden sowohl im historischen Kontext realer Gesellschaftspraktiken des frühen 18. Jahrhunderts verortet als auch innerhalb von kunst- und sozialtheoretischen Diskursen sowie ikonographischen Traditionen. Die von mythologischen Narrativen und repräsentativen Ansprüchen ›befreiten‹ Motive des geselligen Bades und der geteilten Mahlzeit im Grünen ermöglichen dabei eine spezifische Form der Zeiterfahrung in den sogenannten Fêtes galantes. Die ›Frei-Zeit‹ unterscheidet sich vom linear-kausalen Zeitmodell und dem Anspruch von historischer Ereignishaftigkeit ebenso wie von der Vorstellung unspezifischer zyklischer Wiederholung im Kontinuum des Alltags. Stattdessen zeigen diese Genrebilder den besonderen Moment des sinnlichen Genusses zweckfreier zwischenmenschlicher Interaktion und vergegenwärtigen diesen zugleich im ästhetischen Vergnügen der Bildbetrachtung.*

Bei seiner ersten Ausstellung im Pariser Salon von 1863 löste Édouard Manets *Frühstück im Freien* (*Le déjeuner sur l'herbe*, Paris, Musée du Louvre)¹ gleichermaßen Ablehnung wie Bewunderung aus. Dabei stach die durch starke Kontraste und opake Flecken gekennzeichnete Malweise den zeitgenössischen Betrachtenden ebenso irritierend ins Auge wie die Wiedergabe einer ›realen‹ nackten Frau, die offensichtlich keine allegorische Figur,

1 Im Folgenden werden im Fließtext jeweils deutsche Übersetzungen der heute für die behandelten Werke gängigen Titel angeführt. Zudem wird dort bei der Erstnennung sowie in den Fußnoten beim Anführen von Vergleichswerken in Klammern die historisch geläufige französische Betitelung oder der aktuell vom jeweiligen Aufbewahrungsort gebrauchte Werktitel genannt. Dies soll eine Identifikation der gemeinten Objekte erleichtern, die im Fall der *Fêtes galantes* sehr häufig unter verschiedenen, meist deskriptiv und nicht von den Künstlern selbst verliehenen Titeln bekannt sind.

Göttin oder Nymphe ist und zudem in Begleitung zweier voll bekleideter Herren auftritt.² Bis heute gilt das Gemälde als Inkunabel der modernen Malerei, da Manet sich darin, wie etwa im Werkeintrag auf der Webseite des Musée d'Orsay hervorgehoben wird, nicht an die »anerkannten Konventionen« gehalten und stattdessen »eine neue Freiheit in Bezug auf das Motiv und die traditionellen Darstellungsweisen« eingeführt habe.³ Generell wird Manet aufgrund der Innovativität seiner Gegenstände und Stilistik in der Kunstgeschichte als ein Begründer der modernen Malerei bzw. einer Malerei des modernen Lebens aufgefasst.⁴ Die künstlerische Erschließung von Freizeitaktivitäten im städtischen Raum als zentralen Motivkreisen innerhalb der Gattung des Genrebildes wird dabei in der Regel in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im französischen Impressionismus verortet. Demnach hätten Manet und die auf ihn folgenden Künstlerinnen und Künstler die neuartigen Erfahrungen in sozialen Begegnungszonen wie den Boulevards, Parks, Bars oder dem ländlichen Umraum von Paris erstmals in einem entsprechenden malerischen Stil umgesetzt.⁵

Doch verweist bereits die zeitgenössische Rezeption von Manets *Frühstück im Freien*, das bei der Präsentation im Salon als *Das Bad (Le bain)* und von Manet selbst alternativ als *Partie zu viert (La partie carrée)* bezeichnet wurde,⁶ nicht nur auf dessen Zuordnung zur Genremalerei. Die in den diversen Titeln benannten Tätigkeiten – die Mahlzeit im Grünen, das Bad und die erotisch konnotierte Landpartie – sind auch zentrale Motive der gut 140 Jahre zuvor etablierten Bildgattung der *Fêtes galantes*. Dabei verknüpft sich bereits in dem von Antoine Watteau (1684–1721) im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts herausgebildeten und in den 1720er bis 1740er Jahren von Jean-Baptiste Pater (1695–1736) und Nicolas Lancret (1690–1743) weitergeführten Typus des »galanten Festes« der Bildgegenstand der geselligen Freizeit mit Fragen des modernen Zusammenlebens ebenso wie mit zeitgenössischen kunsttheoretischen Debatten. Wie im Folgenden dargelegt werden soll, nimmt in den *Fêtes galantes* die Darstellung von zwischenmenschlichen und insbesondere zwischengeschlechtlichen Unterhaltungsformen in der freien Natur programmatischen Charakter im Hinblick auf eine »befreite« Kunst ebenso wie Gesellschaft an. So wird in den gezeigten Praktiken und in der Rezeption ihrer malerischen Wiedergabe gleichermaßen der sinnliche Genuss über vormalige repräsentative Funktionen gestellt. Damit leistet das französische Rokoko einen beachtenswerten Beitrag zur Heraus-

2 Zur Genese und Rezeption von Manets Gemälde im Pariser Salon sowie den in diesem Werk bekanntermaßen durchaus vorhandenen Referenzen auf die antike Mythologie vgl. Linda Nochlin, Manet's »Le Bain«. The »Déjeuner« and the Death of the Heroic Landscape, in: dies., *Bathers, Bodies, Beauty. The Visceral Eye*, Cambridge/MA 2006, 55–97.

3 o. A., Notice de l'œuvre: Edouard Manet, Le Déjeuner sur l'herbe, URL: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904> [letzter Zugriff: 05.11.2021]: »Avec *Le déjeuner sur l'herbe*, Manet ne respecte aucune des conventions admises, mais impose une liberté nouvelle par rapport au sujet et aux modes traditionnels de représentation.« Sofern nicht anders gekennzeichnet, stammen alle Übersetzungen in diesem Beitrag von der Autorin.

4 Vgl. zuletzt z.B. Ross King, *Zum Frühstück ins Freie. Manet, Monet und die Ursprünge der modernen Malerei*, München 2007.

5 Erstmals prominent und einflussreich ausformuliert wurde diese These von Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton/NJ 1989.

6 Vgl. Nochlin, Manet's »Le Bain«, 59; o. A., Notice de l'œuvre.

bildung der Genremalerei im modernen Sinn⁷ ebenso wie des ›Freizeitbildes‹ im Speziellen. Geselligkeit und Galanterie erweisen sich dabei als Bildgegenstände, in denen die temporale Spezifik des Genrebildes nicht nur in der Referenz auf die gegenwärtige Lebenswirklichkeit zu Tage tritt, sondern auch in der Präsenz des realen Vergnügens von sozio-ästhetischen Erfahrungen, die als nutzlos und konsequenzfrei aufgefasst werden.

Im Folgenden werde ich mich am Beispiel eines Bildpaars aus dem Pariser Salon von 1725 auf die Motivik des Badens und Picknickens bei Nicolas Lancret konzentrieren; eine vergleichbare Entwicklung ließe sich aber ebenso in Werken Jean-Baptiste Paters und für weitere typische Freizeitmotive der *Fêtes galantes* wie das Tanzen, Musizieren, Promenieren, Schaukeln oder Blinde-Kuh-Spielen aufzeigen.⁸ In der kunsthistorischen Rezeption werden Lancret und Pater als Nachfolger Watteaus meist nur in dessen Schatten betrachtet, da sie keine großen Neuerungen mehr für die Gattung gebracht hätten.⁹ Nach dem frühen Tod Watteaus im Jahr 1721 bedienten die beiden Maler jedoch bis in die 1740er Jahre hinein sehr erfolgreich die bei den Pariser Privatsammlerinnen und -sammlern weiterhin hohe Nachfrage nach *Fêtes galantes*.¹⁰ Mit den erst von ihnen ausformulierten Motiven des Badens und Picknickens konnten Lancret und Pater dabei zentrale, von Watteau etablierte formale Spezifika dieser Bildgattung weiterentwickeln.

I. Geteilte Sinnesfreuden beim geselligen Baden im Freien

In einer malerischen Flusslandschaft sind mehrere in leichte weiße Hemden gekleidete Frauen an einer Badestelle aus ihrem Boot gestiegen und interagieren miteinander durch Blicke oder gegenseitiges Bespritzen mit Wasser. Eine noch voll bekleidete Dame sitzt unter dem Segel des Kahns, von dem aus sich eine weitere gerade in den Fluss begibt. Am gegenüberliegenden Ufer befindet sich eine Figurengruppe in prachtvollen Gewändern, zu der neben drei Frauen auch ein Herr zählt. Dieser hat sich zusammen

7 Jürgen Müller und Birgit Ulrike Münch haben auf die Notwendigkeit einer historischen Differenzierung des Begriffs und des Phänomens der Genremalerei hingewiesen. Im Hinblick auf die bereits vor der modernen kunsttheoretischen und akademischen Ausformulierung der Gattung bestehende Darstellungstradition sprechen sie daher von einer »Genremalerei avant la lettre«. Jürgen Müller/Birgit Ulrike Münch, Zur Einführung: Bauern, Bäder und Bordelle?, oder: Was soll uns die frühe Genremalerei sagen?, in: dies. (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, 3–14, hier 4.

8 Der ausführlichen Darstellung dieser Entwicklung im kultur- und begriffshistorischen Kontext Frankreichs im frühen 18. Jahrhundert ist meine Habilitationsschrift *Gesellschaft im Freien. Figurationen von Geselligkeit in Fêtes galantes* (angenommen an der Friedrich-Schiller-Universität Jena im Januar 2023, Publikation in Planung) gewidmet.

9 Donald Posner schreibt etwa über die Künstler »in der Nachfolge Watteaus«, diese hätten »seinem Erfindungsreichtum nichts hinzuzufügen« gehabt. Donald Posner, *Antoine Watteau*, Berlin 1984, 178.

10 Einen grundlegenden Überblick zum Werk und Verhältnis von Watteau, Pater und Lancret gibt die detaillierte wissenschaftliche Aufarbeitung der Bestände in den Preußischen Kunstsammlungen Berlin-Brandenburgs: *Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe* (Französische Gemälde, 1, Slg.-Kat. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), hg. von Christoph Martin Vogtherr, Berlin 2011.

mit seiner Begleiterin auf dem Boden niedergelassen und schaut von dort aus durch das Gebüsch zu den Badenden. Die zwei ebenfalls in Richtung der Badestelle blickenden anderen Damen sind damit beschäftigt, die Frisur der einen mit Blumen zu verzieren. Im Hintergrund sieht man weitere Badeboote, von denen sich eines unmittelbar hinter dem Baum nähert und neue ›Ausflugsgäste‹ bringt, unter denen ebenfalls eine Badende im weißen Kleid erkennbar ist. Nicht zuletzt durch die Spiegeleffekte auf der leicht transparenten Wasseroberfläche und die diffusen Übergänge zwischen Landschaft und Himmel wird der fröhlichen Szene ein sinnlicher Gesamteindruck verliehen.

Das von Nicolas Lancret angefertigte Gemälde *Die Freuden des Bades* (*Les plaisirs du bain*, Paris, Musée du Louvre, Abb. 1) wurde erstmals 1725 zusammen mit seinem Gegenstück *Die Mahlzeit nach der Rückkehr von der Jagd* (*Le repas au retour de la chasse*, Paris, Musée du Louvre, Abb. 2) im Pariser Salon der Académie royale de peinture et de sculpture präsentiert.¹¹ Generell stellt diese Ausstellung im 18. Jahrhundert einen signifikanten Moment für die Etablierung der französischen Genremalerei dar, die in auffallend großer Zahl vertreten war.¹² Lancret bewies dort mit seinen Gemälden nicht nur ein meisterliches technisches Können, das sich in den feinmalerisch und in brillanten Farben ausgearbeiteten Details der Kleider ebenso zeigt wie in der atmosphärischen Schilderung der umgebenden Natur. Mit dem Gegenstand des geselligen Frauenbades im Freien führte der Maler auch seine Fähigkeit zum Finden innovativer Bildsujets und -kompositionen vor, wie es als eigenständige Leistung primär der Historienmalerei zugesprochen wurde. Im Vergleich zu anderen im Salon ausgestellten Werken zum selben Motivkreis – beispielsweise *Die Badende* (*La baigneuse*, 1724, Dallas/TX, Dallas Museum of Art) von François Lemoyne (1688–1737), der eine einzelne von einer Dienerin begleitete Frau, die gerade ins Wasser steigt, darstellt¹³ – fällt bei Lancret insbesondere die Vielfigurigkeit und der relativ öffentliche Charakter des geselligen Bades auf. So treffen hier intime Kreise von Frauen und Männern mit den in separaten Booten ankommenden ›Landpartien‹ in- und außerhalb des Wassers aufeinander und betrachten sich gegenseitig sichtlich mit Vergnügen.¹⁴ Während Lemoynes ganzfigurige Badende mit Perlenschmuck im Haar auch als Nymphe oder Göttin lesbar ist, verweist die detailreiche Schilderung der

11 Mary Taverer Holmes, Nr. 17–18, in: *De Watteau à Fragonard. Les fêtes galantes* (Ausst.-Kat. Musée Jacquemart-André, Paris), hg. von ders. und Christoph Martin Vogtherr, Brüssel 2014, 74–77.

12 Vgl. John Collins, Anhang: Im Salon ausgestellte Genregemälde, 1699–1789; Genregemälde im Pariser Salon 1699–1789 nach Künstlern, in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei. Im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard* (Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa; National Gallery of Art, Washington/DC; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), hg. von Colin B. Bailey, Berlin 2004, 429–440. Siehe ebd., 437f. zu Lancrets Werken im Salon, wo er 1725 mit zwei weiteren *Fêtes galantes* mit tanzenden Paaren vertreten war.

13 Zu Lemoynes in mehreren Varianten ausgeführtem Werk vgl. Jean-Luc Bordeaux, *François Le Moyne and His Generation. 1688–1737*, Paris 1984, 95–97. Zur Wiederentdeckung der lange für verschollen gehaltenen ersten Version, die im Salon von 1725 ausgestellt war, siehe Philip Conisbee, Michael L. Rosenberg's Eighteenth Century, in: Heather MacDonald (Hg.), *French Art of the Eighteenth Century*, New Haven/London 2016, 11–23.

14 Dieser ›semi-öffentliche‹ Charakter entspricht den von Griselda Pollock beschriebenen ›Räumen der Moderne‹, wo »Klasse und Geschlecht eine kritische Schnittstelle« aufweisen und die somit »nicht der offensichtlichen Trennlinie zwischen Privatem und Öffentlichem, den Räumen der Männlichkeit und denen der Weiblichkeit« entsprechen. Griselda Pollock, *Die Räume der Weib-*

Kleidung und Accessoires bei Lancret sehr konkret auf die zeitgenössische Pariser Gesellschaft des frühen 18. Jahrhunderts. Auch die Darstellung der Badeboote mit weißen Segeln zum Sichtschutz und Einstiegsmöglichkeiten ins Wasser entspricht den anhand Schrift- und Bildquellen nachvollziehbaren realen Praktiken des Badens in der Seine.¹⁵



Abb. 1: Nicolas Lancret, *Die Freuden des Bades (Les plaisirs du bain)*, vor 1725, Öl auf Leinwand, 94 x 145 cm. Paris, Musée du Louvre.

lichkeit in der Moderne, in: Wolfgang Brassat/Hubertus Kohle (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaften*, Köln 2003, 131–147, hier 140.

¹⁵ Vgl. Dominique Laty, *Histoire de bains*, Paris 1996, 77. Die erste grundlegende Auseinandersetzung mit den Badeszenen bei Pater und Lancret im Kontext zeitgenössischer Praktiken hat Katherine Arpen in ihrer unpublizierten Dissertation vorgelegt: Katherine Arpen, *Pleasure and the Body. The Bath in Eighteenth-Century French Art and Architecture*, Diss., University of North Carolina at Chapel Hill, 2015, 22–60 (Chapter One: Looking for Pleasure in the Bathing Scenes of Nicolas Lancret and Jean-Baptiste Pater). Dort sind auch ausführliche Erläuterungen zum Korpus, Forschungsstand und der Quellenlage dieser Werke zu finden. Arpen folgt einem ähnlichen Argumentationsgang wie dieser Text, legt dabei aber den Fokus stärker auf geschlechtertheoretische Fragen und weniger auf den Aspekt des geselligen Genusses.



Abb. 2: Nicolas Lancret, *Die Mahlzeit nach der Rückkehr von der Jagd (Le repas au retour de la chasse)*, vor 1725, Öl auf Leinwand, 90,3 x 123,5 cm. Paris, Musée du Louvre.

In einer im *Mercure de France* begleitend zur Ausstellung abgedruckten Auflistung aller im Salon ausgestellten Gemälde wird die Szene sogar explizit innerhalb von Paris verortet. Dort heißt es steckbriefartig über das Pendant: »Von Monsieur Nicolas Lancret [...] Rückkehr von der Jagd [...], auf der man verschiedene Kavaliere und Damen im Amazonenstil sieht, die einen Imbiss einnehmen. Ein Frauenbad, Ansicht der Porte St. Bernard, von gleicher Größe.«¹⁶ Mit der Benennung der Porte Saint Bernard, die im frühen 18. Jahrhundert tatsächlich eine frei zugängliche Badestelle in Paris war, liegt hier eine für die Genremalerei eher ungewöhnliche Konkretisierung vor. Gemeint ist der Uferabschnitt des linken Seineufers, der unterhalb der Île Saint-Louis stadtauswärts Richtung Südosten führt.¹⁷

16 Jean-Charles Deloynes, Exposition des Tableaux, in: *Mercure de France* (septembre 1725), 2253–2272, hier 2266: »De M. Nicolas Lancret [...] Retour de Chasse [...] où l'on voit divers Cavaliers & des dames en Amazones qui font collation. Bain de Femmes. Vûë de la Porte S. Bernard, même grandeur.«

17 Vgl. Pierre-Thomas Hurtaut/L. de Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris 1779, Bd. 4, 114, 118, s. v. Portes de la Ville de Paris: Saint-Bernard; Porte-Saint-Bernard.

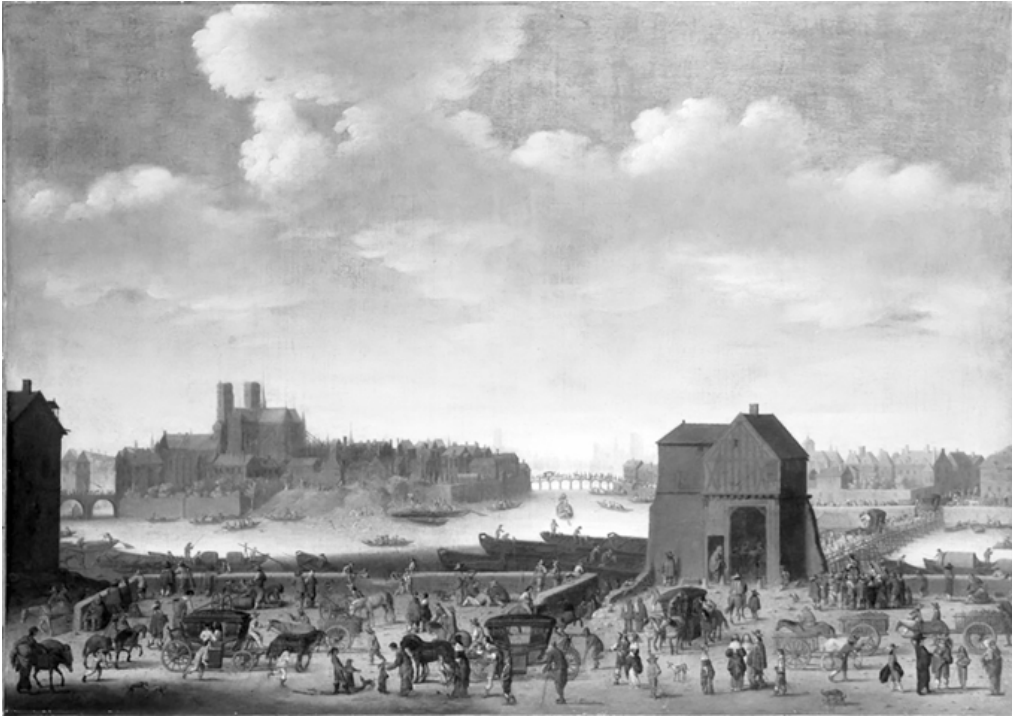


Abb. 3: Theodor Dirck Matham (zugeschrieben), *Der Quai und der Pont de la Tournelle* (*Le quai et le pont de la Tournelle*), um 1646, 100 x 141 cm. Paris, Musée Carnavalet.

Zeitgenössische Darstellungen zeigen den belebten Ort mit zahlreichen Passanten und Arbeitern an den Ufern sowie diversen Booten im Wasser.¹⁸ Eines der wenigen frühen Gemälde in diesem Kontext, das vermutlich von dem holländischen Maler Theodor Dirck Matham (1606–1676) stammt, bildet neben den promenierenden oder ihren Geschäften nachgehenden Akteuren auch badende Menschen in der Seine ab. Auf dem 1646 fertiggestellten Werk ist im Vordergrund der etwas oberhalb der Porte Saint Bernard gelegene Quai de la Tournelle mit dem älteren Tor und der auf die Île Saint-Louis führenden Holzbrücke zu sehen (*Le quai et le pont de la Tournelle*, Paris, Musée Carnavalet, Abb. 3).¹⁹ Links von der Mitte sind vor der Île de la Cité zudem einige nackte Gestalten im Wasser zu erkennen, die ihren bewegten Posen nach durchaus Freude an dem Bad zu haben scheinen (Abb. 4). Am Ufer ist eine weitere Figur gerade dabei, ihre Kleidung abzulegen oder wieder anzuziehen. Die Anwesenheit der umgebenden Boote sowie der Beobachtenden auf einer Anhöhe darüber scheinen sie dabei nicht als beschämend oder störend zu empfinden.

18 Ein Beispiel hierfür gibt Pierre Avelines um 1700 angefertigte Radierung mit einer Ansicht der Île-Notre-Dame und Porte Saint Bernard (*Veüe et perspective de l'isle nostre Dame et porte St. Bernard*, Paris, Musée Carnavalet, *Histoire de Paris* u.a.).

19 Der Abschnitt wurde in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts unter Ludwig XIV. erneuert. Vgl. Marc Gaillard, *Quais et ponts de Paris*, Paris 1982, 38f., 132f.



Abb. 4: Detail aus Abb. 3.

Im späteren 17. und frühen 18. Jahrhundert lässt sich eine Bewertung des öffentlichen Badens in der Seine als primär unterhaltsames Erlebnis für die Badenden und Zuschauenden, die dabei aufeinandertreffen, auch in schriftlichen Quellen nachweisen. Der für seine galanten Briefe und Reiseberichte bekannte Louis de Mailly schreibt etwa: »Die Bäder bei der Porte Saint Bernard in Paris sind so schön und angenehm, dass im Sommer sich jeder einen Genuss daraus macht, dort zu baden.«²⁰ Und der Moralist Jean de La Bruyère deutet in seinen Studien über die Charaktere und Sitten Frankreichs mit ironischem Unterton an, dass an diesem Ort vor allem Frauen beim Beobachten der sich im Wasser erfrischenden Männer ihr Vergnügen finden würden:

Alle Welt kennt jenen langen Damm [...]: die Männer baden sich während der Hundstage an seinem Fuß; man sieht sie ganz aus der Nähe ins Wasser springen, man sieht sie es verlassen: es ist sehr amüsan. Wenn diese Jahreszeit noch nicht gekommen ist, gehen die Frauen aus der Stadt noch nicht dort spazieren, und wenn sie vorüber ist, gehen sie nicht mehr dort spazieren.²¹

Wie das »jeder« (*chacun*) bei Mailly verweist auch das »alle Welt« (*tout le monde*) bei Bruyère auf die soziale wie geschlechtliche Durchmischung beim Baden an der Porte Saint Bernard. Noch in den 1770er Jahren gilt laut dem *Dictionnaire Historique de la ville de Paris*: »die einzigen öffentlichen Bäder sind bestimmte Stellen am Fluss, wo die ganze Welt das

20 Louis de Mailly, *Aventure du Marquis de Marmande & de la Comtesse Doris*, in: ders., *Les Aventures et lettres galantes avec la Promenade des Tuileries*, Amsterdam 1718, 151–156, hier 151: »Les bains de la Porte S. Bernard à Paris sont si beaux & si agréables, que chacun se fait un délice l'Été de s'y baigner.«

21 Jean de La Bruyère, *Les caractères de Théophraste traduits du grec, avec Les caractères ou Les mœurs de ce siècle* [1688], Paris 1692, 258f.: »Tout le monde connaît cette longue levée [...]. Les hommes s'y baignent au pied pendant les chaleurs de la canicule; on les voit de fort près se jeter dans l'eau; on les en voit sortir: c'est un amusement. Quand cette saison n'est pas venue, les femmes de la ville ne s'y promettent pas encore; et quand elle est passé, elles ne s'y promettent plus.« [Übers.: Jean de la Bruyère, *Die Charaktere*, Leipzig 2007, 183.]

Recht hat sich zu zeigen [...].²² Bemerkenswert ist dabei nicht nur der Anspruch, dass diese Badestellen ›der ganzen Welt‹ zur Verfügung stehen, sondern auch, dass es jedem Badegast zustände, sich dort vor den anderen zu präsentieren. So ist das Bad im Freien gerade nicht als Rückzug des Individuums von der Gesellschaft in die ›freie Natur‹ zu verstehen, sondern dieses gewinnt seine spezifische Genusserfahrung für die Badenden wie Beobachtenden erst durch das Stattfinden im sozialen Verbund.

Im Vergleich zu den literarischen Beschreibungen und der malerischen Darstellung aus dem Musée Carnavalet überrascht zunächst, dass Lancrets im intimeren Rahmen und abseits des städtischen Alltags geschilderte *Freuden des Bades* mit der belebten Zone am Seine-Ufer assoziiert wurden.²³ Doch wurde im zeitgenössischen Sprachgebrauch damit nicht nur der Bereich unmittelbar um die Porte Saint Bernard verbunden, sondern der gesamte Quai-Abschnitt zwischen dem Stadttor und der weiter außerhalb gelegenen Flussmündung von Seine und Marne bei Charenton-le-Pont, worauf auch La Bruyères Bezeichnung als ›langer Damm‹ schließen lässt.²⁴ Jedenfalls verweist die Rezeption im Salon auf die hier umrissene reale Freizeitpraxis des unter Anwesenheit anderer und zum gegenseitigen Vergnügen vollzogenen Bads im Freien. Damit unterscheidet sich die bei Lancret dargestellte Szene von dem in der kunsthistorischen Tradition üblichen Bademotiv als Teil des repräsentativen Zeremoniells und der Inszenierung von Kultiviertheit im Interieur oder Porträt ebenso wie von den im 18. Jahrhundert in Frankreich beliebten erotischen Boudoir-Szenen.²⁵ Auch sind die *Fêtes galantes* von mehrfigurigen Badeszenen zu differenzieren, wie sie zuvor in der niederländischen oder deutschen Genre-malerei und -graphik zu finden sind, die hygienische Funktionen des Badens thematisieren und den Bildgegenstand zugleich zur Wiedergabe besonders versierter oder ausgefallener anatomischer Studien nutzen.²⁶

Lange vor Manet schuf Lancret, wie auch Pater, autonome Tafelbilder von badenden Frauen im Freien unter Anwesenheit von männlichen und weiblichen, bekleideten und unbekleideten Beobachtenden, ohne die dabei zur Ansicht kommende Nacktheit durch einen mythologischen oder religiösen Zusammenhang zu legitimieren bzw. moralisch abzuwerten. Ein weiteres Beispiel hierfür gibt Lancrets ca. 1730 entstandenes hochformatiges Gemälde mit dem Titel *Der Sommer (L'été, Sankt Petersburg, Staatliches Museum Eremitage, Abb. 5)*. Die beobachtenden Blicke der rund um einen Baum auf der linken

22 Hurtaut/Magny, Dictionnaire historique de la ville de Paris, Bd. 1, 513, s. v. Bain: »les seuls bains qui soient ici publics sont certains endroits de la rivière, où tout le monde a le droit de se présenter [...]«. Ebd. wird jedoch auch auf einen »bescheidenen Geldbetrag [une modique rétribution]« hingewiesen, der bei den Bootsführern für das Bad zu entrichten war und die proklamierte Zugänglichkeit für ›die ganze Welt‹ somit etwas relativiert.

23 Vgl. Arpen, *Pleasure and the Body*, 35f.

24 Vgl. Gaillard, *Quais et ponts*, 33–37.

25 Für eine Übersicht zu unterschiedlichen Motivkontexten des Bades in der Kunstgeschichte vgl. u. a. Jacques Bonnet, *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006; *Badeszenen. Ritual, Entrüstung und Verführung*, (Ausst.-Kat. Residenzgalerie, Salzburg), hg. von Gabriele Groschner, Salzburg 2009; Sigrid Ruby, *Die Macht und Ohnmacht des Privaten: Die Gemälde der dames au bain*, in: Kristina Deutsch/Claudia Echinger-Maurach/Eva-Bettina Krems (Hg.), *Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit. Gestalt und Funktion*, Berlin 2017, 204–225.

26 Man denke beispielsweise an Albrecht Dürers *Frauenbad* (1496, Bremen, Kunsthalle) oder Michiel Sweerts *Badende Männer* (1655, Straßburg, Musée des Beaux-Arts).

Seite nur mäßig durch Gebüsch versteckten männlichen Figuren mit entblößten Oberkörpern werden dabei von der auf einem Felsen oberhalb des Flusses sitzenden nackten Dame mit erhobenem Arm wohlwollend anerkannt.²⁷ Eine andere Frau im weißen Badekleid lehnt sich zwar vor sie, bietet ihr so jedoch weniger einen Sichtschutz, als dass sie das neckische Bespritzen mit Wasser durch eine weitere im Wasser befindliche Dame abzuwehren scheint. Deren Begleiterin blickt wiederum direkt zu der das Gemälde betrachtenden Person und bezieht diese so dezidiert in das innerbildliche Gefüge aus geteilten Blicken und Sinnesreizen ein.



Abb. 5: Nicolas Lancret, *Der Sommer (L'été)*, ca. 1730, Öl auf Leinwand, 115 x 95 cm. Sankt Petersburg, Staatliches Museum Eremitage.

27 Vgl. Arpen, *Pleasure and the Body*, 45f.



Abb. 6: Francesco Albani, *Aktäon, in einen Hirsch verwandelt* (*Actéon métamorphosé en cerf*), 1. Viertel 17. Jahrhundert, Öl auf Kupfer, 52 x 61,5 cm. Paris, Musée du Louvre.

Durch Bildelemente wie das über den Kopf gezogene weiße Tuch, die Präsenz von Jagdhunden, das Abtrocknen der Beine und die Hervorhebung einer zentralen Frauengestalt innerhalb der Gruppe, wird in *Der Sommer* zudem auf Ikonographien aus dem Zusammenhang des Mythos der Jagdgöttin Diana angespielt.²⁸ Insbesondere das Bespritzen mit Wasser, wie es als Motiv auch in Lancrets *Die Freuden des Bades* vorkommt, erinnert an die in Ovids *Metamorphosen* geschilderte Begegnung Dianas und ihres Gefolges mit dem Jäger Aktäon, der die Nymphen unerlaubterweise beim Baden im heiligen Hain beobachtet. Zur Bestrafung wird er von der Göttin durch die Wasserspritzer in einen Hirsch verwandelt, wodurch er schließlich selbst als Jagdbeute der eigenen Hundemeute zum Opfer fällt.²⁹ Traditionelle Darstellungen des Mythos' wie Francesco Albanis *Aktäon, in einen Hirsch verwandelt* aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts (*Actéon métamorphosé en cerf*, Paris, Musée du Louvre, Abb. 6) legen den Fokus dabei meist auf die schockierende Störung des Bades, die dadurch ausgelöste Scham bei den Nymphen und die fatalen Folgen für den Jäger. In Albanis Gemälde wird die Strafe des verwerflichen Verhaltens durch den auf Aktäon gerichteten ausgestreckten Zeigefinger der Göttin sowie das bereits aus seinem Kopf wachsende Geweih angekündigt. Doch zeigt das Beispiel Albanis auch, dass das bildkünstlerische Thema trotz der moralisch mahnenden Aussage in Bezug auf das innerbildliche heimliche Beobachten, für die außerbildlichen

28 Vgl. ebd., 42.

29 Vgl. Niklas Holzberg (Hg.), *Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. Lateinisch-Deutsch*, Berlin/Boston 2017, Buch 3, Vers 175–195.

Betrachtenden gerade eine – nicht einmal durch zurückgeschickte Blicke der Nymphen sanktionierte – lustvolle Schau von weiblicher Nacktheit in möglichst vielfältigen Posen ermöglicht.

Vom Vorbild der Diana mit ihrem Gefolge unterscheiden sich die Bäder in den *Fêtes galantes* erstens durch das Versetzen in einen zeitgenössischen weltlichen Kontext. Während Albani durch die Tunika und antikisierte Körperhaltung des Jägers sowie die italienische Landschaft im Hintergrund der Szene ein arkadisches Ambiente verleiht und so ihre mythologische Verortung auch ohne Kenntnis der Ikonographie ersichtlich ist,³⁰ verdeutlicht Lancret durch die modische Kleidung und Details wie die Badeboote in *Die Freuden des Bades* klar, dass seine geselligen Bäder in der Realität der eigenen Gegenwart stattfinden. Damit gelingt ihm – wie auch seinem Zeitgenossen Pater³¹ – eine Innovation innerhalb der Bildgattung der *Fêtes galantes*, die über das Vorbild Watteaus hinausgeht. So kommt bei Watteau weibliche Nacktheit im Kontext von weltlicher Geselligkeit im Freien allein in Form von steinernen Nymphen- oder Göttinnenskulpturen vor und auch der erotische Bootsausflug bleibt bei ihm durch die Referenz auf die Liebesreise zur Insel Kythera letztlich mythologisch gerahmt.³² Zweitens greift Lancret zwar durchaus aus dem Diana-Mythos bekannte Motive auf, gibt dabei jedoch die ursprüngliche moralische Lesart zugunsten der Darstellung eines Bades zum Vergnügen aller Beteiligten auf.³³ Dies betrifft insbesondere das gegenseitige Bespritzen mit Wasser, das bei ihm eben nicht der Bestrafung eines unerlaubten Eindringlings und der Bewahrung der von der Göttin personifizierten Keuschheit dient, sondern als spielerisches Necken Teil des gemeinsam erlebten Genusses zwischen den Frauen ist. Deren multisensuelle Anregung wird in den *Fêtes galantes* dabei nicht einfach abgebildet, sondern durch künstlerische

30 Auch in Scarsellinos ca. 1600 entstandener Darstellung badender Nymphen (Ippolito Scarsella, *Nymphs at the Bath*, Minneapolis/MN, Minneapolis Institute of Art), das gänzlich ohne Hinweise auf Diana oder Aktäon auskommt, wird durch die umgebende arkadische Landschaft und die am Boden drapierten idealisierten Tücher in Primärfarben deutlich, dass es sich um eine mythologische Darstellung sich reinigender weiblicher Körper und nicht um die Wiedergabe zeitgenössischer realer Frauen beim öffentlichen Baden im urbanen Zusammenhang handelt.

31 In den geselligen Bädern Jean-Baptiste Paters wird die Verortung innerhalb der zeitgenössischen Realität oft zusätzlich durch die Wiedergabe von Gartenplastiken oder Brunnenanlagen im Stil der aktuellen französischen Mode untermauert. Vgl. z.B. Paters um 1725–1729 gemalte badende Gesellschaft im Park (*A Company of Bathers in a Park*, Stockholm, Nationalmuseum).

32 Nicht als Skulpturen gekennzeichnete weibliche Akte sind bei Watteau indes in einigen um 1715 entstandenen Werken als mythologische Figuren (Vgl. *Diane au bain* und *Nymphe et satyre, dit parfois Jupiter et Antiope*, Paris, Musée du Louvre) oder im Innenraum (*La toilette intime*, Privatsammlung) zu finden und treten dort maximal zusammen mit einer zweiten Figur auf. Die Gruppe nackter Frauen im Hintergrund von Watteaus Porträt Antoine de la Roques von ca. 1718 (*Portrait of Antoine de la Roque*, Tokio, Tokyo Fuji Art Museum) ist ebenso durch die Satyrn, pflanzenbekränzten Köpfe und das Fehlen jeglichen Verweises auf zeitgenössische Architektur als ›nicht-reale‹ Nymphenschar kenntlich gemacht.

33 Diese Entwicklung hin zur Aufwertung des sinnlich-spielerischen Moments der gegenseitigen Beobachtung kann in der französischen Malerei um 1700 auch innerhalb der Diana-Darstellungen festgestellt werden. Vgl. Steven Z. Levine, To See or Not to See: The Myth of Diana and Actaeon in the Eighteenth-Century, in: *The Loves of the Gods. Mythological Painting from Watteau to David* (Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia/PA; Kimbell Art Museum, Fort Worth/TX), hg. von Colin B. Bailey, New York/NY 1992, 73–95.

Mittel selbst als sinnliche Erfahrung für die Rezipierenden präsent gemacht. So werden die betrachtenden Personen in die komplexen innerbildlichen Blickgeflechte einbezogen und deren eigene Sinneswahrnehmung durch feinmalerische wie atmosphärische Details angeregt.

Die Werke Lancrets tragen damit nicht nur zur Konstruktion eines Ideals von *plaisir* beim geselligen Baden im Freien bei, das auf die in der Praxis erlebten sinnlichen Genüsse rückgewirkt haben mag; sie können dieses Vergnügen auch wortwörtlich re-präsentieren, also an deren Stelle eine ebenso befriedigende und reale ästhetische Erfahrung im Moment der Betrachtung auslösen. Wie Katherine Arpen in Bezug auf Lancrets und Paters Frauenbäder gezeigt hat, werden dabei jedoch keine klassischen voyeuristischen Konstellationen bedient, die das Bademotiv zur ungestörten Betrachtung passiv dargebrachter weiblicher Nacktheit nutzen, eben weil sie auch die Lust am gemeinsamen sowie gegenseitigen Betrachten von Männern und Frauen darstellen.³⁴ Das zentrale Paar in der Mitte von *Die Freuden des Bades* schaut etwa zusammen zurück zu dem Boot der Badenden und die Frauen im Wasser vergnügen sich vor allem für und unter sich, ohne auf die anderen Anwesenden zu achten. In *Der Sommer* sind zudem ebenso männliche nackte Oberkörper links im Gebüsch präsent, auf die sich der neugierige Blick der auf dem Felsbrocken sitzenden Dame richtet. Nicht zuletzt werden die Frauen durch die Tätigkeit des Badens selbst als aktiv an der Sinneslust Teilnehmende, die ihren eigenen Genuss selbstbewusst ›im Freien‹ ausleben, gekennzeichnet. Eine Identifizierung wird somit nicht nur mit der passiven männlichen Betrachterposition des ungestörten Beobachters nahegelegt, sondern auch mit den weiblichen ›Täterinnen‹. Denn diese kaum bekleideten Frauen erwecken nicht den Eindruck von Schutzlosigkeit, Beschämung oder Bedrohung, sondern den Reiz einer taktil wie optisch anregenden Situation, die erst durch die gleichzeitige Präsenz von anderen Menschen zustande kommt.

II. Das Picknick als Ende der Jagd und der Genuss der Gegenseitigkeit

Szenenwechsel: Auf Lancrets *Die Mahlzeit nach der Rückkehr von der Jagd* (Abb. 2), dem im Salon von 1725 als Gegenstück zu *Die Freuden des Bades* präsentierten Gemälde, hat sich auf einer Waldlichtung vor einem Abgrund eine Picknickgesellschaft auf dem Boden niedergelassen. Die nahe Ansicht gibt den Blick auf ein weißes Tuch frei, auf dem diverse Lebensmittel und Geschirr ausgebreitet sind. Die Zinnteller, Brotlaibe und eine große Pastete sind dabei ähnlich detailreich und brillant gemalt wie die prächtige Kleidung der Picknickgäste. Die Frauen tragen die für das frühe 18. Jahrhundert typische Jagdmode mit taillierten knielangen und silberbesetzten Reitjacken, üppigen Röcken und zarten Schühchen; die Männer sind wie diese mit Dreispitzen sowie mit verzierten Westen, schwarzen Fliegen und kurzen Hosen ausgestattet.³⁵ Links im Hintergrund stellen einige Diener auf einem steinernen Tisch Wein und weitere Speisen bereit. Die dort ebenso verweilenden Pferde sowie die links unten wartenden Hunde verweisen schließlich

34 Vgl. Arpen, *Pleasure and the Body*, 47–60. Ebd., 48f. weist Arpen zudem auf die gerade im Fall der *Fêtes galantes* im 18. Jahrhundert nachweisbare Bedeutung von *Sammlerinnen* hin.

35 Vgl. Holmes, Nr. 17–18, 76.

auf die Jagd als Anlass der geselligen Mahlzeit im Freien. Doch steht hier nicht diese gewaltvolle und körperlich anstrengende Tätigkeit im Mittelpunkt, sondern eine friedliche und genussvolle Zusammenkunft von Männern und Frauen. Durch das gegenseitige Reichen der Speisen sowie das Sitzen auf dem Boden erhält die Szene einen informellen und vertraulichen Charakter, wobei die Damen durch ihre ›tonangebende‹ Gestik besonders auffällig sind.

Wie für das Bildsujet des Bades lässt sich für das Jagdpicknick eine diskursive und motivgeschichtliche Entwicklung am Übergang vom 17. zum 18. Jahrhundert in Frankreich nachweisen, die mit der Aufgabe einstiger repräsentativer Funktionen zugunsten eines durch Geselligkeit begründeten ästhetischen Genusses verbunden ist. Die Jagd bietet dabei wie das Baden ein spezifisches Ins-Verhältnis-Treten von Menschen und Natur, findet jedoch nicht an für ›die ganze Welt‹ zugänglichen Orten, sondern innerhalb von feudalen Besitztümern statt. So ist das Jagen auch im 18. Jahrhundert noch primär mit dem höfischen und aristokratischen Leben assoziiert.³⁶ Bereits in Traktaten am Übergang vom 16. zum 17. Jahrhundert wird der Aspekt der geselligen Freizeit bei der Jagd hervorgehoben. Charles d’Arcussia schreibt beispielsweise, dass diese nicht nur eine entspannende Abwechslung vom Alltag biete, sondern sie ihren unterhaltsamen Charakter vor allem aus dem Vollzug im kameradschaftlichen Verbund ziehe: »Was mich [an der Jagd, E.F.] am meisten erfreut, ist, dass ich nie ohne eine gute Anzahl meiner Freunde auf die Felder gehe, die auch jeweils ihren eigenen Anteil am Vergnügen nehmen.«³⁷ So betont der Autor die Reziprozität der beim gemeinsam vollzogenen Jagen geteilten Freude.

Trotz der Einschränkung auf eine geschlossene Gruppe geladener Gäste lässt sich ab dem späteren 17. Jahrhundert eine gewisse soziale Öffnung bei der Jagd verzeichnen. 1669 fand unter Louis XIV. bereits eine erste Lockerung der gesetzlichen Privilegien statt, sodass das Jagen nun auch für die nichtadeligen *roturiers* mit Grundbesitz oder in höheren Ämtern gestattet war.³⁸ In Form der Diener und Jagdhelfer waren jedenfalls sogar bei den ranghöchsten Ereignissen Personen beteiligt, die nicht zum Adel zählten und auf deren Mitarbeit dieser grundlegend angewiesen war. Um 1700 lässt sich zudem eine Auflösung der strengen hierarchischen Abläufe mit klarer Rollenverteilung und fest codierten Gesten beobachten, wie sie sich in älteren künstlerischen Darstellungen von Jagdgesellschaften noch widerspiegeln.³⁹ Damit verbunden ist die in der französischen

36 Für einen allgemeinen kulturgeschichtlichen Überblick zur Jagd im frühneuzeitlichen Frankreich siehe Philippe Salvadori, *La chasse sous l’Ancien Régime*, Paris 1996. Dass das Picknicken unabhängig von der Jagd hingegen auch mit anderen sozialen Schichten verbunden werden konnte, belegen wiederum Darstellungen von Mahlzeiten im Freien am Ende der herbstlichen bäuerlichen Ernte im Kontext von Jahreszeitenserien, worauf auch eine Picknickszene Lancrets von 1737 (*L’Automne*, Paris, Musée du Louvre) referiert.

37 Charles d’Arcussia, *La fauconnerie de Charles d’Arcussia, seigneur d’Esparon, de Paillières et de Courmes, gentilhomme provençal* [1598], Paris 1615, 141: »Et ce qui me contente le plus c’est que ie ne vay iamais aux champs qu’avec bon nombre de mes amis, qui viennent prendre leur part de plaisir.«

38 Vgl. Salvadori, *La chasse*, 15–36, insbes. 21f.

39 So dient etwa in der 1529 datierten *Hirschjagd des Kurfürsten Friedrich des Weisen* von Lucas Cranach d. Ä. (Wien, Kunsthistorisches Museum) die ins Wasser führende Treibjagd im Bildzentrum zugleich einer Aufreihung der sächsischen Kurfürsten gemäß ihrer dynastischen Folge am linken und vorderen Bildrand. Bei Adam Frans Van der Meulens um 1660 gemalten Darstellung des Aufbruchs

Malerei des frühen 18. Jahrhunderts neue Fokussierung auf jene Phasen der Jagd, in denen die eigentliche Tätigkeit des Jagens gerade nicht stattfindet.⁴⁰ Die Gemälde zeigen stattdessen Momente der Unterbrechung, des Sich-Erholens und des Rückkehrens von der Jagd und die in diesem Zusammenhang zum geselligen Zeitvertreib eingenommenen Mahlzeiten.

Diese Entwicklung zeichnet sich bereits in einem um 1700 entstandenen Bildpaar von Joseph Parrocel (1646–1704) ab, das aus den Gemälden *Die Eberjagd* und *Die Rückkehr von der Jagd* (*The Boar Hunt* und *The Return from the Hunt*, London, The National Gallery) besteht. Während im ersten Bild die stürmische Jagdgesellschaft mit Hundemeute das titelgebende Tier gerade in die Enge hetzt, verweisen im Gegenstück nurmehr die in der vorderen Bildzone abgelegte Jagdbeute und die im Hintergrund an einem Brunnen ihren Durst stillenden Pferde auf das bereits stattgefundene Ereignis. Das Hauptgeschehen in der Mitte bilden sich ausruhende und miteinander konversierende Damen und Herren. So ist hier noch das narrative ›Vorher‹ der Jagd als Legitimation für die darauffolgenden Vergnügen der geselligen Erholung und amourösen Annäherung konstitutiv. Erst in den folgenden Jahrzehnten verselbständigt sich in den *Fêtes galantes* die ›galante Rast‹ zum eigenständigen Bildmotiv in Form des Picknicks in der freien Natur. Bereits Watteau hat Hinweise auf die Jagd als Anlass seiner geselligen Versammlungen einerseits und das Motiv des Picknicks in seinen kleineren *parties quarrées* andererseits aufgegriffen.⁴¹ Jean-Baptiste Pater und Nicolas Lancret verbinden schließlich die beiden Motive und formulieren so das gesellige Jagdpicknick als autonomen Gegenstand aus.⁴² Eine neue Diskursivierung des Sujets findet zudem dadurch statt, dass beide Maler dieses in größere Werkgruppen mit anderen Geselligkeitsszenen einbinden, wie es auch Lancrets *Pendants* aus dem Pariser Salon zeigen. Neben dem Baden wird das Jagdessen etwa mit Tätigkeiten wie dem Tanzen, Schaukeln oder Blindkuhspiel in Bezug gesetzt und so deren Gesamtcharakter als gemeinsam erlebte Freizeitvergnügen unterstrichen.⁴³

Bemerkenswert ist zudem eine innerhalb der Jagdpicknicks zu dieser Zeit stattfindende Überschreitung geschlechterspezifischer Rollenzuschreibungen. Denn gerade die Jagd- und Reitkostüme wiesen eine gewisse Ambiguität auf, die ihrer Zuordnung als ›männlich‹ oder ›weiblich‹ zuwider liefen. Bereits die im Zitat aus dem *Mercure de France* als ›Amazonenstil‹ bezeichnete Kleidung der Damen referiert auf die gleich einem Mann

zur Jagd von Ludwig XIV. (*Vue du Château de Vincennes*, Paris, Musée du Louvre) bestimmt wiederum die an ein Reiterstandbild erinnernde Figur des Königs die gesamte kompositorische Anordnung als Bildzentrum.

40 Vgl. Julie Anne Plax, *Fêting the Hunt in Eighteenth-Century Painting*, in: Jessica L. Frapp et al. (Hg.), *Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIII^e siècle (1715–1815)*, Paris 2016, 127–137.

41 Vgl. Antoine Watteaus ca. 1717–1718 angefertigtes Gemälde eines Jagdtreffens (*Rendez-vous de chasse*, London, The Wallace Collection) sowie sein nur in der druckgraphischen Reproduktion erhaltenes und unter dem Titel *La colation* [sic!] von Jean Moyreau 1729 radiertes Hochformat (Paris, Musée du Louvre u.a.).

42 Für eine Auswahl an Werken, die diese Entwicklung zeigt, vgl. *Watteau et la fête galante* (Ausst.-Kat. Musée de Valenciennes, Paris 2004), hg. von Martin Eidelberg, 235–250.

43 Lancrets *Picknick nach der Jagd* (*Picnic after the Hunt*, Washington/D.C., National Gallery of Art, Abb. 7) hat beispielsweise eine um 1740 entstandene gesellige Bootsgesellschaft in Verbindung mit einer Tanzszene zum Gegenstück (*Fête galante zwischen einem Zelt und einem Fluss*, Doorn, Stichting Huis Doorn). Vgl. Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe, Nr. D 4, 746–750.

in den Kampf ziehende Kriegerin. *En amazone* ist aber auch der französische Ausdruck für das Reiten im Damensattel, das nicht nur als schicklicher galt, sondern auch die prunkvollen Röcke besser zur Geltung bringen sollte.⁴⁴ Zudem wurden Elemente aus der Militärmode wie der Dreispitz oder um den Hals gebundene Tücher seit den 1720ern zu beliebten modischen Accessoires für Männer wie Frauen. Historische Quellen belegen dabei eine teilweise kritische Ablehnung der Appropriation von männlich konnotierten Attributen durch die ›Amazonen‹, da die so gegebene Möglichkeit der Verwechslung der Geschlechter als bedrohlich wahrgenommen wurde.⁴⁵ Diese Ambivalenz schreibt sich bis in die gegenwärtige Rezeption von Lancrets *Mahlzeit nach der Rückkehr von der Jagd* fort, sodass in der Forschung die Rückenfigur im blauen Mantel im Hintergrund des Picknicks manchmal als männlich und manchmal als weiblich aufgefasst wird.⁴⁶ Doch kann die Angleichung der äußeren Erscheinung auch als formales Moment der Egalisierung innerhalb der Geselligkeit verstanden werden, wie es sich ebenso im Motiv des gegenseitigen Bedienens offenbart. In Lancrets späterem, ca. 1735–1740 angefertigten Gemälde *Picknick nach der Jagd* (*Picnic after the Hunt*, Washington/D.C., National Gallery of Art, Abb. 7) wird diese Geste sogar spielerisch im Füttern eines Hundes fortgesetzt.⁴⁷

Darauf, dass das Reichen von Speisen an ein Gegenüber mehr als ein humorvolles Detail darstellt, lässt der begriffliche Zusammenhang des frühen 18. Jahrhunderts schließen. Auch wenn die Bezeichnung ›Picknick‹ erst im 19. Jahrhundert vollends geläufig wurde, belegen schriftliche und bildliche Quellen die Praxis der informellen Mahlzeit im Freien bis zurück ins Mittelalter. Als neuer Begriff taucht das französische *pique-nique* jedoch tatsächlich gleichzeitig zur Verbreitung des Genres der *Fêtes galantes* in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf.⁴⁸ Der Begriffseintrag »pique-nique« wurde etwa im *Dictionnaire de l'Académie française* erstmals in der Ausgabe von 1740 aufgenommen. Dabei ist das zentrale Definitionskriterium nicht etwa der Zusammenhang zur Jagd, das Essen auf dem Boden oder das Stattfinden in der freien Natur, sondern, dass jede Person etwas dazu beiträgt: »[...] ein Mahl, zu dem jeder seinen Anteil leistet.«⁴⁹ In der deut-

44 Bénédicte Pradié-Ottinger, *L'art et la chasse. Histoire culturelle et artistique de la chasse*, Tournai 2002, 167.

45 Vgl. Reed Benhamou, *Clothing in the Age of Watteau*, in: Mary Sheriff (Hg.), *Antoine Watteau. Perspectives on the Artist and the Culture of His Time*, Newark/NJ 2006, 133–149, hier 143.

46 Vgl. Marie-Catherine Sahut/Élisabeth Martin/Claudia Sindaco-Domas, ›Le Repas de chasse‹ et ›Les Plaisirs du bain‹ de Nicolas Lancret, in: *Watteau et la fête galante. Études techniques sur la peinture française de la première moitié du XVIII^e siècle* (Techné. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations, 30–31), Paris 2009–2010, 162–177, hier 167: »le valet en veste d'un bleu Prusse« sowie »un chasseur« und im Gegensatz dazu Holmes, Nr. 17–18, 75: »femme debout, en bleu [...] son regard tournée vers l'arrière«.

47 In Lancrets *Mahlzeit und Pause während der Jagd* von 1738 (*Déjeuner et repos de chasse*, Potsdam, Schloss Sanssouci) kommt dieses Motiv in abgewandelter Form vor, indem eine der Damen einem Hund ein Glas Wasser reicht.

48 Vgl. Jeanne-Marie Darblay/Caroline M. de Beaurepaire, *Picknick. Vergnügen, Lust und Genuß*, Cham/Zug 1994, 10–13. Die Autorinnen weisen darauf hin, dass der Ursprung des Wortes im englischen, französischen oder deutschen Kontext zwar umstritten, jedenfalls aber im 18. Jahrhundert zu datieren ist.

49 *Le Dictionnaire de l'Académie française. Dedié au Roy*, Bd. 2, Paris 1694, 341, s. v. Pique-Nique: »[...] un repas où chacun paye son écot.« Wörtlich wird *payer son écot* mit ›seine Zeche bezahlen‹ übersetzt.

schen Rezeption der französischen Geselligkeitskultur um die Mitte des 18. Jahrhunderts findet sich eine ähnliche Definition, welche die Gegenseitigkeit und den Abwechslungsreichtum beim gemeinsamen Essen als zentrale Kriterien betont. So liest man in der 1748–1750 herausgegebenen moralischen Wochenschrift *Der Gesellige* über das Picknick: »[...] jeder trägt das Seinige bey, [...] und die Verschiedenheit der Speisen, der freundschaftliche Tausch einer Schüssel gegen die andere, und das Unvermuthete macht die Mahlzeit noch schmackhafter«. ⁵⁰



Abb. 7: Nicolas Lancret, *Picnic nach der Jagd* (*Picnic after the Hunt*), ca. 1735/1740, Öl auf Leinwand, 61,5 x 74,8 cm. Washington/D.C., National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection.

Durch die im Picknick anklingenden Momente der Gleichwertigkeit und Wertschätzung aller Beiträge der Beteiligten konnte der spezifische Genuss dieser Freizeitpraxis im 18. Jahrhundert schließlich zum sozial-utopischen Modell gerieren. ⁵¹ Im Kontext der

Vgl. auch Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Bd. 3, Paris 1874, 1129, s. v. Pique-Nique: »Repas de plaisir où chacun paye son écot, et qui se fait soit en payant sa quote-part d'une dépense de Plaisir, soit en apportant chacun son plat [...]«.«

50 Samuel Gotthold Lange/Georg Friedrich Meier (Hg.), *Der Gesellige. Eine Moralische Wochenschrift, Teil 1 und 2* [1748], Nachdruck hg. von Wolfgang Martens, Hildesheim/Zürich/New York 1987, hier Teil 1, 17.

51 Vgl. Wolfram Mauser, *Geselligkeit. Zu Chance und Scheitern einer sozialetischen Utopie um 1750*, in: Karl Eibl (Hg.), *Entwicklungsschwellen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1989, 5–35, hier 25.

bürgerlichen Aufklärung ist die gesellige Mahlzeit im Freien von ihren Assoziationen zur höfischen Gesellschaft und dem Bezug zur Jagd als einer ständisch geregelten Tätigkeit gänzlich befreit und kann dadurch zum Vorbild für eine neue, sozial wie geschlechtlich egalitäre Ordnung werden, denn: »Wie angenehm und lebhaft würde nicht eine Gesellschaft seyn, in welche jedes Mitglied etwas brächte [...]«. ⁵² Die gemalten Picknicks der *Fêtes galantes* tragen durch bildimmanente Anstöße zu einer solchen Entwicklung bei – und bereiten zugleich den Weg für ein autonomes Kunstverständnis innerhalb der Gattung der Genremalerei. So zeigen Lancrets Jagdgesellschaften nicht nur den sozialen Aspekt der Wechselseitigkeit in gleichzeitig stattfindenden Interaktionen zwischen Jagenden, Herren und Dienern, Männern und Frauen sowie Mensch und Tier. Ihr formal-ästhetischer Reiz liegt in den durch die ausgetauschten Blicke, Gesten und Speisen hergestellten Relationen im Bild, die im betrachtenden Nachvollzug ähnliche sinnliche Vergnügen entfalten wie die ästhetische Erfahrung der zwischenmenschlichen Begegnung bei einem Picknick.

III. Gegenstandslose Bilder, nichtsnutzige Zeit und die Latenz der Galanterie

In seinem Bildpaar aus dem Pariser Salon von 1725 stellt Nicolas Lancret mit dem Baden und Picknicken zwei Tätigkeiten gegenüber, die als vergnüglicher Zeitvertreib unter zumindest teilweiser sozialer Öffnung in der freien Natur stattfinden und dabei wesentlich durch die Präsenz von und den Austausch mit anderen Menschen bestimmt sind. Hängt man die beiden Gemälde als Gegenstücke nebeneinander, indem man *Die Freuden des Bades* links und *Die Mahlzeit nach der Rückkehr von der Jagd* rechts platziert, ist durch die ähnliche Schilderung der umgebenden Natur auch eine Lesart als zusammengehörige Landschaft vorstellbar. ⁵³ Dies wird durch die spiegelsymmetrische kompositorische Anlage mit einer die Bildtafeln in je eine helle und eine dunkle Zone aufteilenden Diagonale gestützt, wodurch diese Achsen bei der genannten Platzierung ein spitz nach oben zulaufendes Dreieck markieren. Auch die farblichen Korrespondenzen von weißer, rosafarbiger, blauer und gelber Kleidung in beiden Gemälden regen zu einer vergleichenden Betrachtung an. Diese Bezüge fallen wiederum insbesondere bei der Wahl einer vertikalen Anordnung der beiden Werke ins Auge. Bei umgekehrter waagrechter Hängung mit der Picknickszene links und dem Bad im Fluss rechts ergibt sich schließlich ein durch dunkle Ränder gerahmter Ausblick auf den hellen Himmel mit unten sich treffenden Diagonalen in der Mitte, die ein flaches V-förmiges ›Becken‹ für die badenden Frauen bilden. Der Blick der Rückenfigur des Reiters bzw. der Reiterin im blauen Rock in der

52 Lange/Maier (Hg.), *Der Gesellige*, Teil 1, 17.

53 Wie jüngere restauratorische Untersuchungen gezeigt haben, fehlen bei Lancrets *Jagdpicknick* ein Stück auf der rechten Seite der Leinwand sowie ein Streifen am oberen Rand. Der Beschnitt erfolgte gegen Ende des 18. Jahrhunderts im Zuge der dekorativen Einfassung als *boiserie chantournée*, die beide Gemälde mit ursprünglich identischen Maßen betraf. Während das Werk *Die Mahlzeit nach der Rückkehr von der Jagd* dabei gravierendere Eingriffe widerfuhr, wurden beim Gegenstück *Die Freuden des Bades* nur die vier Bildecken verändert. Vgl. Sahut/Martin/Sindaco-Domas, *Le Repas de chasse*, 163–166.

Jagdmahlzeit könnte dann nicht nur als ein Zurück-, sondern auch als ein Nachuntersuchen gedeutet werden.

Diese Gedankenspiele sind weniger als Spekulationen über die reale Ausstellungssituation der beiden Genrebilder im Salon oder in den privaten Räumlichkeiten eines späteren Sammlers zu verstehen,⁵⁴ als sie deutlich machen sollen, wie die betrachtende Person zur Imagination derartiger zwischenbildlicher Relationen angeregt wird, ohne zu einer finalen Anordnung und daraus resultierenden Lesart zu gelangen. Dadurch wird die bereits innerhalb der Gemälde vorhandene Dynamik aus interfiguralen Bezügen und ambigen Geschlechterverhältnissen über die Bildgrenzen hinweg weitergeführt. Die thematische wie kompositorische Offenheit waren jedenfalls Eigenschaften, die bereits zeitgenössische Besitzerinnen und Besitzer an Watteaus *Fêtes galantes* schätzten. So würden dessen Werke, wie Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville schreibt, in »beinahe jedes Kabinett« passen.⁵⁵ Ein weiterer Zeitgenosse und Freund des Malers, der Comte de Caylus, der das Fehlen eines konkreten Gegenstandes in Watteaus Bildern sowie dessen Ziellosigkeit bei der zeichnerischen Vorbereitung seiner Kompositionen kritisierte, räumt wiederum ein, dass die Werke »grundsätzlich der ganzen Welt« gefallen würden.⁵⁶ Dezallier d'Argenvilles ebenso wie Caylus' »Aufwertung« der französischen Genreszenen im Hinblick auf ihre formale wie soziale Anschlussfähigkeit war dabei jedoch nur bei gleichzeitiger Relativierung angesichts der an der Pariser Académie royale de peinture et de sculpture begründeten kunsttheoretischen Normen möglich. Gemäß der dort etablierten Gattungshierarchie fehlte den Figuren der *Fêtes galantes* nämlich »eine gewisse Größe« und sie waren generell nicht »von erstem Rang«.⁵⁷

Watteaus berühmtes Aufnahmestück (*Le pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, Paris, Musée du Louvre) wurde jedoch von Caylus' Vorwurf eines mangelnden Könnens in der noblen

54 Bis zum Verkauf des Nachlasses am 2. Juli 1770 befand sich das Bildpaar in der Sammlung des Marquis de Beringhen. Vgl. Mary Taverer Holmes, Deux chefs-d'œuvres de Nicolas Lancret (1690–1743), in: *Revue du Louvre* 41 (1/1991), 40–42. Studien zu der in den Pariser Apartments im 18. Jahrhundert vorhandenen Breite an Bildthemen, in welche die *Fêtes galantes* eingebunden waren, legen durchaus einen sehr offenen und wechselnden Kontext bei der Präsentation der Werke nahe. Vgl. Jean Chatelus, Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au XVIII^e siècle, in: *Dix-huitième siècle* 6 (1/1974), 309–324, hier 321.

55 Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville, Autre »Abrégé« de la vie d'Antoine Watteau [1745], in: Pierre Rosenberg (Hg.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris 1984, 46–52, hier 50: »[...] il n'y a même aucun cabinet où ils ne puissent entrer.« [Herv. E.F.]

56 Comte de Caylus, La vie d'Antoine Watteau. Peintre de figures et de paysages. Sujets Galants et modernes [1748], in: Pierre Rosenberg (Hg.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris 1984, 53–91, hier 86f.: »Les ouvrages de Wateau plaisaient généralement à tout le monde [...]« [Herv. E.F.]; sowie ebd., 78: »Je dis que le plus ordinairement il dessinait sans objet.« und 80: »[...] ses compositions n'ont aucun objet.« Im Vorwurf einer ohne konzeptionelle Vorarbeit erfolgten Bildkomposition, der es an intellektueller Leistung mangle, ruft Caylus einen alten Topos zur Abwertung der Genremalerei als reine Imitation der Natur auf, mit dem z.B. auch Caravaggio konfrontiert wurde. Vgl. Barbara Gaetgens, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), 13–46, hier 27.

57 Caylus, La vie d'Antoine Watteau, 73: »hors de [...] rendre les figures d'une certaine grandeur«; Dezallier d'Argenville, Autre »Abrégé«, 50: »Ses tableaux, il est vrai, ne sont pas du premier ordre [...]« [Herv. E.F.]

Darstellungsweise und der daraus folgenden Gegenstandslosigkeit dezidiert ausgenommen.⁵⁸ Entgegen der in der Kunstgeschichte bis heute oft verbreiteten Legende, wurde der Künstler daher nicht als Genremaler, sondern als vollwertiger *peintre* an der Akademie zugelassen, weil er mit dem *morceau de réception* seine Fähigkeiten zur Historienmalerei durchaus belegt hatte.⁵⁹ Erst in der Watteau-Nachfolge wird mit der Denomination *peintre de fêtes galantes* die Expertise bestimmter Fachmaler ausgewiesen.⁶⁰ Gerade in diesem Zusammenhang ist der Stellenwert von Künstlern wie Jean-Baptiste Pater und Nicolas Lancret im Hinblick auf die Etablierung der Genremalerei als ›gegenstandslose‹ Gattung hervorzuheben.

Auch für das Konzept der Freizeit, das im Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts bereits im Begriff des *loisir* vorhanden war, ist eine Bestimmung *ex negativo* kennzeichnend. So handelt es sich den zeitgenössischen Definitionen nach dabei um eine Zeit des Nichtstuns bzw. eines Tuns, das zu nichts nütze ist. Im *Dictionnaire universel* von Furetière heißt es etwa, die Freizeit (*loisir*), sei jene Zeit »wo man müßig (*oisif*) sei«, wobei als *oisif* wiederum jemand benannt wird, »der sich um nichts kümmert, der unnütz ist.«⁶¹ Dies ist im Hinblick auf die in diesem Tagungsband thematisierte zeitliche und ästhetische ›Eigenlogik‹ des Genrebildes von besonderem Interesse. So entspricht die Freizeit nicht der oft üblichen Definition dieser Gattung als eine Schilderung von Alltag, Arbeit, täglichem Walten und Treiben.⁶² Vielmehr unterbricht die Freizeit das der körperlichen und sozialen Reproduktion gewidmete Tun. Mit der für die Werke Watteaus, Paters und Lancrets üblichen Bezeichnung als *Fêtes galantes* wird im Begriff des Festes sogar ein Antonym zum Alltag aufgerufen, wobei die gezeigten Tätigkeiten jedoch ebenso von Beliebigkeit und Banalität gekennzeichnet sind.⁶³ Denn die galanten ›Feste‹ sind keinem konkreten Anlass oder der Erfüllung bestimmter repräsentativer Funktionen gewidmet, wie es bei der performativen Legitimierung von Macht im höfischen Zeremoniell oder den innerhalb des Kirchenjahrs wiederkehrenden Volksfesten der Fall ist. So wird in der Freizeit ge-

58 Vgl. Caylus, *La vie d'Antoine Watteau*, 79f.: »[...] à la réserve de quelques-uns de ses tableaux tels que [...] l'Embarquement de Cythère [...] ses compositions n'ont aucun objet.«

59 Den Mythos, Watteau wäre als *peintre de fêtes galantes* an der Akademie aufgenommen worden, hat zuletzt Christian Michel ausführlich widerlegt. So bezieht sich die berühmte Streichung in den Aufnahmeakten nicht auf den Status des Malers, für den eigens eine neue Gattung eingeführt worden wäre, sondern allein auf den Bildtitel seines eingereichten Werks. Vgl. Christian Michel, *Le célèbre Watteau*, Genf 2008, 165–188.

60 Vgl. Martin Eidelberg, *Watteau, peintre de fêtes galantes*, in: *Watteau et la fête galante* (Ausst.-Kat. Musée de Valenciennes), hg. von dems., Paris 2004, 17–27.

61 Antoine Furetière, *Dictionnaire universel. Contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts* [sic!], Bd. 2, Paris 1690, o. S., s. v. *Loisir*: »le temps où on est oisif.«; s. v. *Oisif*: »qui ne s'occupe à rien, qui est inutile.«

62 Zur ›Unschärfe‹ des Begriffs des ›Alltäglichen‹ bei der Gattungsbestimmung der Genremalerei vgl. Müller/Münch, Einführung, 5–7.

63 Vgl. Norbert Schneider, *Die Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004, 16f. Bei der Differenzierung vom Alltag wird das Fest begriffshistorisch auch als »heilige Zeit« im Sinn einer unter »Ausschluß aller profanen, im materiellen Interesse des Menschen liegenden Tätigkeit« aufgefasst. Vgl. G. Lieberg/W. Siebel, *Fest*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Stuttgart 1972, 938–940, hier 940.

rade nicht die Außergewöhnlichkeit des Ereignisses gefeiert, sondern das Vergehen der Zeit im konkreten Moment zum Genuss erhoben.

Damit eröffnet sich in der Genremalerei ein Konzept von Temporalität, das weder der Logik der Historie und ihrem linear-narrativ gedachten Modell von Zeitlichkeit als einer kausalen Abfolge bedeutsamer Begebenheiten entspricht noch der Vorstellung eines immer gleichen Kreislaufes im Alltag, der sich ohne jeglichen herausstechenden Zeitpunkt wiederholt. Vielmehr geht es hier um den bewusst erlebten Augenblick im Hier und Jetzt, dessen Besonderheit gerade darin liegt, dass ihm keine Bedeutsamkeit im Hinblick auf das Erfüllen bestimmter Funktionen und Rituale oder den weiteren Verlauf gesellschaftlicher oder individueller Entwicklungen zukommt. In der dargestellten Geselligkeit im Freien wird dabei die genussvolle Erfahrung momenthafter Zeitlichkeit durch unterschiedliche Sinnesreize ebenso bedingt wie die allein zum Vergnügen ausgeführten sozialen Interaktionen. Die Empfindung einer körperlichen und geistigen Befreiung von anderen lebensweltlichen Zeitkonzepten in der ›Frei-Zeit‹ trifft auch auf die Rezeption der *Fêtes galantes* als von Zwecken der Repräsentation konkreter Ereignisse, Narrative oder Personen ›befreite‹ Genrebilder zu. Dies spiegelt sich in der zeitgenössischen Kritik ihrer ›Gegenstandslosigkeit‹ wider, die eine ›Ziellosigkeit‹ in Bezug auf die Komposition ebenso wie das Fehlen einer weitführenden Bildaussage jenseits des ›oberflächlichen‹ Genusses in der gegenwärtigen Wahrnehmung dieser ästhetisch anregenden Objekte bemängelte.

Die Ambivalenz in der Bewertung der *Fêtes galantes* entspringt schließlich nicht zuletzt dem Begriff der Galanterie selbst. So kann die Bezeichnung *galant* um 1700 ein recht breites Spektrum an oppositionellen Bedeutungen annehmen, das die ehrenhaften Absichten eines Liebeswerbers in der Tradition des Hofmannideals ebenso umfasst wie das zur Erreichung eines sexuellen Kontaktes erfolgende täuschende Versprechen einer Ehe. Geschlechterspezifisch differenziert wird die *femme galante* zudem abwertend mit der *femme coquette* als einem das Gegenüber ohne ernsthafte Absichten reizenden weiblichen Wesen, das nur auf das eigene Vergnügen aus ist, gleichgesetzt.⁶⁴ Neutraler als diese abwertende Moralisierung steht die Galanterie jedoch auch einfach für eine unverbindliche und folgenlose Tätigkeit: »eine Sache ohne Konsequenzen«. ⁶⁵ ›Ziellosigkeit‹ und ›Zweckfreiheit‹ von galanter Geselligkeit bzw. deren künstlerischer Darstellung müssen dabei nicht zwangsläufig als eine Belanglosigkeit – im wörtlichen Sinn von *frivolité* – oder als verwerfliche Form der Triebabwehr verstanden werden. Vielmehr bergen, wie Georg Simmel dargelegt hat, Koketterie und Geselligkeit, die befreit von Inhalten und Intentionen um ihrer Form willen genossen werden, selbst ein ethisches Potenzial.⁶⁶

Mit der Konkretisierung als ›unkonkrete‹ Galanterie wird in den *Fêtes galantes* das auf keinen späteren Nutzen abzielende, in der Freude an der präsentischen Form verortete

64 Vgl. *Dictionnaire de l'Académie française. Dedié au Roy*, Bd. 1, Paris 1694, 508, s. v. Galant: »On dit, d'Une femme coquette, qu'Elle est galante. [...] [Galant, E.F.] signifie Amant, amoureux. [...] Mais il se dit plus ordinairement de celui qui fait l'amour à une femme mariée, ou à une fille qu'il n'a pas dessein d'espouser. [...]« [Herv. i.O.]

65 Furetière, *Dictionnaire universel* [sic!], o. S., s. v. Galanterie: »On dit [...] cette affaire-là n'est qu'une pure galanterie, pour dire, Ce n'est pas une chose de consequence.«

66 Vgl. Georg Simmel, *Die Geselligkeit (Beispiel der Reinen oder Formalen Soziologie)* [1917], in: ders., *Grundfragen der Soziologie*, Berlin/New York 1984, 48–68.

te und stets latent bleibende ›Handeln‹ im Rahmen geselliger Freizeit zu einem bildwürdigen Sujet erhoben. Dabei tragen auch Momente der Ambiguität – etwa in Bezug auf die geschlechtliche Bestimmung mancher Figuren oder ihre innerbildliche Zuordnung zu zusammengehörigen Paaren – zu einer Rezeptionserfahrung bei, deren Zeitlichkeit Konzepten von Kausalität oder Kreisläufigkeit zuwiderläuft. Als dem ›echten Leben‹ jenseits von Mythologie und Geschichte gewidmete Genrebilder referieren die französischen Werke jedoch sehr wohl auf einen in der außerbildlichen Wirklichkeit verorteten Darstellungsgegenstand. Das gezeigte Vergnügen des reizvollen zwischenmenschlichen Austauschs von Blicken und des gemeinsamen sinnlichen Genusses eines Bades oder einer Mahlzeit im Freien war vermutlich sogar einer großen Breite der zeitgenössischen Betrachtenden aus der eigenen Praxis bekannt oder es konnte zumindest relativ leicht von diesen imaginiert werden.

Die Modernität von Genrebildern wie Lancrets *Pendants* aus dem Salon von 1725 liegt weder in der Didaxe des bürgerlichen Sittenbildes noch im drastischen Realismus des ›wahren Lebens‹, wie sie mit der Gattung befasste spätere Generationen anstrebten. Im ›Frei-Zeit-Bild‹ des frühen 18. Jahrhunderts entwickelt sich vielmehr ein spezifischer Typus' innerhalb der Genremalerei, zu dessen Kennzeichen die Thematisierung des zum sinnlichen Vergnügen aller Beteiligten vollzogenen Zeitvertreibs ebenso zählt wie die gegenwärtig empfundene, durch malerische Reize evozierte Lust am Bild. Durch die Loslösung der Motive des Bades und der Jagdmahlzeit aus mythologischen oder repräsentativen Zusammenhängen werden Figuren, Gesten und Attribute sowie ihre geschlechtlichen Konnotationen, die einst der Lesbarkeit zeitlicher Abläufe in der Historie zuspielten, zu ›(zweck-)befreiten‹ Bildelementen in der Genremalerei umgewandelt. Dies begünstigt schließlich einen Zug hin zur Betonung der Materialität und Formalität der malerischen Oberfläche, welcher sich im 19. Jahrhundert weiter entfalten sollte. Die programmatische Verknüpfung der Motivik des geselligen Badens und Picknickens im Freien mit kunsttheoretischen Fragen einer von Zwecken befreiten Kunst sowie wiederum deren Verflochtenheit mit zeitgenössischen sozialen wie geschlechterbezogenen Diskursen zeigen jedenfalls bereits im frühen 18. Jahrhundert, dass die Genremalerei weder gegenstands- noch bedeutungslos ist.

Literatur

- ARPEN, Katherine, *Pleasure and the Body. The Bath in Eighteenth-Century French Art and Architecture*, Diss., University of North Carolina, Chapel Hill 2015.
- Badeszenen. Ritual, Entrüstung und Verführung* (Ausst.-Kat. Residenzgalerie, Salzburg), hg. von Gabriele Groschner, Salzburg 2009.
- BENHAMOU, Reed, Clothing in the Age of Watteau, in: Mary Sheriff (Hg.), *Antoine Watteau. Perspectives on the Artist and the Culture of His Time*, Newark/NJ 2006, 133–149.
- BONNET, Jacques, *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*, Berlin 2006.
- BORDEAUX, Jean-Luc, *François Le Moyne and His Generation. 1688–1737*, Paris 1984.
- CAYLUS, Comte de, La vie d'Antoine Watteau. Peintre de figures et de paysages. Sujets galants et modernes [1748], in: Pierre Rosenberg (Hg.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris 1984, 53–91.

- CHATELUS, Jean, Thèmes picturaux dans les appartements de marchands et artisans parisiens au XVIII^e siècle, in: *Dix-huitième siècle* 6 (1/1974), 309–324.
- CLARK, Timothy J., *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and His Followers*, Princeton/NJ 1989.
- COLLINS, John, Anhang: Im Salon ausgestellte Genregemälde, 1699–1789; Genregemälde im Pariser Salon 1699–1789 nach Künstlern, in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei. Im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard* (Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa; National Gallery of Art, Washington/DC; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), hg. von Colin B. Bailey, Berlin 2004, 429–440.
- CONISBEE, Philip, Michael L. Rosenberg's Eighteenth Century, in: Heather MacDonald (Hg.), *French Art of the Eighteenth Century*, New Haven/London 2016, 11–23.
- D'ARCUSSIA, Charles, *La fauconnerie de Charles d'Arcussia, seigneur d'Esparon, de Paillières et de Courmes, gentilhomme provençal* [1598], Paris 1615.
- DARBLAY, Jeanne-Marie/DE BEAUREPAIRE, Caroline M., *Picknick. Vergnügen, Lust und Genuß*, Cham/Zug 1994.
- DELOYNES, Jean-Charles, Exposition des Tableaux, in: *Mercure de France* (septembre 1725), 2253–2272.
- DEZALLIER D'ARGENVILLE, Antoine-Joseph, Autre ›Abrégé‹ de la vie d'Antoine Watteau [1745], in: Pierre Rosenberg (Hg.), *Vies anciennes de Watteau*, Paris 1984, 46–52.
- EIDELBERG, Martin, Watteau, peintre de fêtes galantes, in: *Watteau et la fête galante* (Ausst.-Kat. Musée de Valenciennes), hg. von dems., Paris 2004, 17–27.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire universel. Contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes, & les termes de toutes les sciences et des arts* [sic!], 3 Bde., Paris 1690.
- GAEHTGENS, Barbara, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), 13–46.
- GAILLARD, Marc, *Quais et ponts de Paris*, Paris 1982.
- HOLMES, Mary Tavener, Nr. 17–18, in: *De Watteau à Fragonard. Les fêtes galantes* (Ausst.-Kat. Musée Jacquemart-André, Paris), hg. von ders. und Christoph Martin Vogtherr, Brüssel 2014, 74–77.
- HOLMES, Mary Tavener, Deux chefs-d'œuvres de Nicolas Lancret (1690–1743), in: *Revue du Louvre* 41 (1/1991), 40–42.
- HOLZBERG, Niklas (Hg.), *Publius Ovidius Naso, Metamorphosen. Lateinisch-Deutsch*, Berlin/Boston 2017.
- HURTAUT, Pierre-Thomas/DE MAGNY, L., *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, 4 Bde., Paris 1779.
- KING, Ross, *Zum Frühstück ins Freie. Manet, Monet und die Ursprünge der modernen Malerei*, München 2007.
- LA BRUYÈRE, Jean de, *Les caractères de Théophraste traduits du grec, avec Les caractères ou Les mœurs de ce siècle* [1688], Paris 1692 [Übers.: Jean de la Bruyère, *Die Charaktere*, Leipzig 2007].
- LANGE, Samuel Gotthold/MEIER, Georg Friedrich (Hg.), *Der Gesellige. Eine Moralische Wochenschrift*, Teil 1 und 2 [1748], Nachdruck hg. von Wolfgang Martens, Hildesheim/Zürich/New York 1987.
- LATY, Dominique, *Histoire de bains*, Paris 1996.
- Le Dictionnaire de l'Académie française. Dedié au Roy*, Paris 1694, 2 Bde.

- LEVINE, Steven Z., To See or Not to See: The Myth of Diana and Actaeon in the Eighteenth-Century, in: *The Loves of the Gods. Mythological Painting from Watteau to David* (Ausst.-Kat. Galeries Nationales du Grand Palais, Paris; Philadelphia Museum of Art, Philadelphia/PA; Kimbell Art Museum, Fort Worth/TX), hg. von Colin B. Bailey, New York/NY 1992, 73–95.
- LIEBERG, G./SIEBEL, W., Fest, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Stuttgart 1972, 938–940.
- LITTRÉ, Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 3 Bde., Paris 1874.
- MAILLY, Louis de, Aventure du Marquis de Marmande & de la Comtesse Doris, in: ders., *Les Aventures et lettres galantes avec la Promenade des Tuileries*, Amsterdam 1718, 151–156.
- MICHEL, Christian, *Le célèbre Watteau*, Genf 2008.
- MÜLLER, Jürgen/MÜNCH, Birgit U., Zur Einführung: Bauern, Bäder und Bordelle?, oder: Was soll uns die frühe Genremalerei sagen?, in: dies. (Hg.), *Peiraios' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, 3–14.
- NOCHLIN, Linda, Manet's ›Le Bain‹. The ›Déjeuner‹ and the Death of the Heroic Landscape, in: dies., *Bathers, Bodies, Beauty. The Visceral Eye*, Cambridge/MA 2006, 55–97.
- o. A., Notice de l'œuvre: Edouard Manet, Le Déjeuner sur l'herbe, URL: <https://www.mu-see-orsay.fr/fr/oeuvres/le-dejeuner-sur-lherbe-904> [letzter Zugriff: 05.11.2021].
- PLAX, Julie Anne, Fêting the Hunt in Eighteenth-Century Painting, in: Jessica L. Fripp, Amandine Gorse/Nathalie Manceau/Nina Struckmeyer (Hg.), *Artistes, savants et amateurs: Art et sociabilité au XVIII^e siècle (1715–1815)*, Paris 2016, 127–137.
- POLLOCK, Griselda, Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne, in: Wolfgang Bras-sat/Hubertus Kohle (Hg.), *Methoden-Reader Kunstgeschichte. Texte zur Methodik und Geschichte der Kunstwissenschaften*, Köln 2003, 131–147.
- POSNER, Donald, *Antoine Watteau*, Berlin 1984.
- PRADIÉ-OTTINGER, Bénédicte, *L'art et la chasse. Histoire culturelle et artistique de la chasse*, Tournai 2002.
- RUBY, Sigrid, Die Macht und Ohnmacht des Privaten: Die Gemälde der *dames au bain*, in: Kristina Deutsch/Claudia Echinger-Maurach/Eva-Bettina Krems (Hg.), *Höfische Bäder in der Frühen Neuzeit. Gestalt und Funktion*, Berlin 2017, 204–225.
- SAHUT, Marie-Catherine/MARTIN, Élisabeth/SINDACO-DOMAS, Claudia, ›Le Repas de chasse‹ et ›Les Plaisirs du bain‹ de Nicolas Lancret, in: *Watteau et la fête galante. Études techniques sur la peinture française de la première moitié du XVIII^e siècle* (Techné. La science au service de l'histoire de l'art et des civilisations, 30–31), Paris 2009–2010, 162–177.
- SALVADORI, Philippe, *La chasse sous l'Ancien Régime*, Paris 1996.
- SCHNEIDER, Norbert, *Die Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin 2004.
- SIMMEL, Georg, Die Geselligkeit (Beispiel der Reinen oder Formalen Soziologie) [1917], in: ders., *Grundfragen der Soziologie*, Berlin/New York 1984, 48–68.
- Watteau et la fête galante* (Ausst.-Kat. Musée de Valenciennes), hg. von Martin Eidelberg, Paris 2004.
- Watteau, Pater, Lancret, Lajoüe*, (Französische Gemälde, 1, Slg.-Kat. Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg), hg. von Christoph Martin Vogtherr, Berlin 2011.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Inv. Nr. RF 1990 20 © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Foto: Jean-Gilles Berizzi.

Abb. 2: Inv. Nr. RF 1990 19 © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Foto: Gérard Blot.

Abb. 3: Inv. Nr. P624 © Creative Commons Zero (CC0)/Courtesy Paris Musées (Musée Carnavalet).

Abb. 4: Inv. Nr. P624 © Creative Commons Zero (CC0)/Courtesy Paris Musées (Musée Carnavalet).

Abb. 5: Inv. Nr. GE-1258 © The State Hermitage Museum, St. Petersburg/Foto: Vladimir Terebenin.

Abb. 6: Inv. Nr. INV 15 © RMN-Grand Palais (Musée du Louvre)/Foto: Benoît Touchard.

Abb. 7: Inv. Nr. 1952.2.22 © Creative Commons Zero (CC0)/Courtesy National Gallery of Art, Washington.

Aufgeteilte Sichtbarkeit

Die Dynamik der Dauer als gattungsspezifische Temporalität in Genrebildern von Jean Siméon Chardin

Britta Hochkirchen

Abstract *Welche Eigenschaften können der Gattung des Genrebilds jenseits der motivischen Festlegung auf das Profane und Alltägliche zugeschrieben werden? In dem Beitrag soll anhand von Jean Siméon Chardins Variation der Kartenhäuser analysiert werden, inwiefern den Genrebildern im Frankreich des 18. Jahrhunderts eine spezifische Temporalität einer auf Dauer gestellten Dynamik eigen ist, in die der Betrachter eingebunden wird. Diese spezifische Temporalität wird ausgelöst durch ein für das Genrebild charakteristisches Ins-Verhältnis-Setzen unterschiedlicher Aspekte innerhalb des Bildfeldes, aber auch der Variationen des Bildmotivs untereinander. Der Betrachter kann so kein homogenes, auf die kausal-lineare Wiedergabe eines Ereignisses ausgerichtetes Geschehen nachvollziehen, sondern wird in den andauernden Prozess des aktiven Relationierens differenter Sichtbarkeiten hineinversetzt. Die gattungsspezifische Eigenlogik des französischen Genrebildes des 18. Jahrhunderts wird so als Relationierung von Sichtbarkeit erkennbar: Das Genrebild präsentiert sich als ein »geteiltes Ganzes«.*

I. Ästhetische Eigenlogiken des Genrebildes

Das Genrebild scheint sich nicht einhegen zu lassen – weder in der Theorie, noch in der Praxis.¹ Wenn überhaupt, dann wird das Charakteristikum des Genrebildes allzu oft al-

¹ Vgl. Barbara Gaetgens, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002, 13–46, hier 13.

lein am »Gegenstandskriterium«², nämlich an der Darstellung des Profanen, Alltäglichen, Typischen, festgemacht.³ Doch vielleicht ist es die Eigenschaft des ›Dazwischen‹, des Relationalen, die die Spezifik dieser Gattung ausmacht und die sich nicht nur als systematisches Gattungsmerkmal behaupten und am Beispiel nachvollziehen lässt, sondern die sich auch historisch herleitet.

Der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp hat in seinem Aufsatz *Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff* auf die grundsätzliche Ordnungsleistung aufmerksam gemacht, die das Gattungssystem für die Bildende Kunst vollbringt. Das Gattungssystem spiegelt nach Kemp nämlich nichts Geringeres als die »vollständige Aufteilung der Welt in die den Menschen angehenden Seinsbereiche«.⁴ Diese Aufteilung geschehe just zu dem Zeitpunkt, als sich in der Renaissance das ›autonome‹ Tafelbild herausbildet und sich von der räumlichen und funktionalen Gebundenheit löst. Deshalb sei – so Kemp weiter – »das Gattungsgeschehen als unabgeschlossene Auseinandersetzung mit dem Verlust der Totalität« zu verstehen.⁵ Zugespielt formuliert wird nach Kemp mit der Ausdifferenzierung des Gattungssystems, die mit dem ›autonomen‹ Tafelbild einhergeht, eine künstlerische Aushandlung von »Seinsbereichen« ausgelöst.⁶ Er umschreibt Gattungen deshalb auch mit der titelgebenden paradoxen Formulierung der »ganzen Teile«.⁷ So gehe es nicht allein um die Grenzziehung zu anderen Gattungen, sondern vor allem um die Verhältnisbestimmung der unterschiedlichen »Seinsbereiche« zueinander, wobei das jeweils Ausgegrenzte, laut Kemp, »in gattungsförmig anverwandelter Form« in die Gattung selbst integriert wird.⁸ Er hebt deshalb hervor, dass jede Gattung ein spezifisches Spannungsverhältnis austrägt, in dem sich ihr Verhältnis, ja ihre Relation, zu den anderen Gattungen, d.h. zu anderen »Seinsbereichen«, ausdrückt.⁹ Für das Genrebild konstatiert Kemp die Spannung zwischen »Privat und Öffentlichkeit« als systematische Gattungsbestimmung,¹⁰ die es – so möchte ich hinzufügen – historisch zu überprüfen gilt, wie es im folgenden Beitrag am Beispiel von Jean Siméon Chardins Varianten der

2 Wolfgang Kemp, *Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff*, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), 294–299, hier 294. Vgl. zur Kritik an der Bestimmung der Gattung über das dargestellte Sujet auch Oskar Bätschmann, *Kunstgattungen, Bildgattungen, Schemata*, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005, 34–35, hier 34: »Die Regelkomplexe der Bildgattungen sind unzureichend bestimmt. Die Unterscheidung in Historienmalerei, Porträt, Landschaft, Genrebild, Stilleben richtet sich lediglich nach dem Gegenstand der Darstellung. Das ist unzureichend, weil die Gattungen jeweils auch durch den Modus der Darstellung, d.h. die entsprechende Stilhöhe bestimmt sind.«

3 Vgl. vor allem Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 2004, bes. 16f.

4 Kemp, *Ganze Teile*, 297.

5 Ebd., 298.

6 Vgl. ebd., 297: »Beide, Tableau und Gattung, sind miteinander geworden und aneinander gewachsen.«

7 Ebd., 294, vgl. auch ebd., 298.

8 Ebd.

9 Vgl. ebd.

10 Ebd., 299.

Kartenhäuser für die französische Genremalerei des 18. Jahrhunderts geschehen soll.¹¹ Mit Blick auf die ›späte‹ Gattung des Genrebildes soll – an die These Kemps anschließend und über diese hinausgehend – dargelegt werden, dass sie, mehr als die anderen Gattungen und in spezifischer Weise, der Relationierung der »Seinsbereiche« und damit auch der kritischen Infragestellung dieser Aufteilung dient. Da die Gattungen, wie Gottfried Boehm hervorgehoben hat, »eine *gemeinsame* Ordnung repräsentieren«,¹² wird mit dem Genrebild nicht zuletzt auch die Einteilung von Sichtbarkeit neu ausgehandelt und zur Disposition gestellt. In diesem Beitrag wird die These aufgestellt, dass es gerade die erst spät theoretisierte Gattung des Genrebildes ist,¹³ in der die »Seinsbereiche« in erhöhtem Maße innerhalb eines Bildraums zueinander in ein Verhältnis gestellt und relationiert werden. Weniger die Verhältnisbestimmung gegenüber einem Außen, weniger – im Sinne Kemps – die Anverwandlung des Außen, sondern das Aushandeln differenter Ansichten im Inneren des Bildes und die daraus resultierende spezifische Temporalität soll als ein Charakteristikum des Genrebildes im Folgenden vorgestellt werden.

II. Das Genrebild und die vielen Wahrheiten

Frankreich wurde im 18. Jahrhundert sowohl in der Kunstpraxis als auch in der sie normierenden und auf sie reagierenden Kunsttheorie zu einem Aushandlungsort für die Konventionen und Spezifika dessen, was dann begrifflich in der zweiten Jahrhunderthälfte als »peinture de genre« (Denis Diderot) festgehalten wurde.¹⁴ Mit der gattungs-

11 Zur Genese der Gattung des Genrebildes vor ihrer eigentlichen kunsttheoretischen ›Fassung‹ liegen bereits grundlegende Studien vor: Jürgen Müller/Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster in der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020. Jürgen Müller/Birgit Ulrike Münch (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.

12 Gottfried Boehm, Das bildnerische Kontinuum. Die Transgression der Gattungsordnung in der Moderne [2003], in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, hg. von Ralph Ubl, Leiden u.a. 2017, 231–242, hier 232. Jan van Brevern hat jüngst den »normativen Charakter« der Bildgattungen abermals hervorgehoben, denn »sie legten fest, was jeweils zum Gegenstand der Kunst werden durfte und welcher Rang einem Kunstwerk zukam.« Jan von Brevern, Ästhetikkolumne. Kunst ohne Gattung, in: *Merkur* 74 (10/2020), 47–57, hier 49. Beide Autoren gehen in ihren Aufsätzen der Frage nach, welche Folgen der Verlust des festen Gattungssystems für die Kunst der Moderne hat.

13 Susan L. Siegfried spricht mit Blick auf die Gattung des Genrebildes gar von einer »left over category«. Susan L. Siegfried, *Femininity and the Hybridity of Genre Painting*, in: Philip Conisbee (Hg.), *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, New Haven/London 2007, 15–37, hier 18. Vgl. dazu auch Marlen Schneider, *Bildnis – Maske – Galanterie. Das portrait historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2019, 46.

14 Bis ins späte 18. Jahrhundert herrschten unterschiedliche Bezeichnungen für Genrebilder vor. Vgl. zum französischen Genrebild des 18. Jahrhunderts und seine Rückwirkung auf die Kunsttheorie auch Gaetgens, Einleitung; Julia Kloss-Weber, *Individualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit. Das Genre in der französischen Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Berlin/München 2014, bes. 9–16. Mit Blick auf die Auswirkungen der Genremalerei auf die anderen Gattungen vgl. Martin Schieder, »Sorti de son genre«: Französische Genremalerei und die Überschreitung der Gattungsgrenze am Ende des Ancien Régime, in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard* (Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa; National Gallery of

theoretischen Einführung der Genremalerei stand vor allem für die französische Académie royale de peinture et de sculpture einiges auf dem Spiel, wenn sie neben der ranghöchsten Gattung der Historienmalerei in den Salonausstellungen im Laufe des 18. Jahrhunderts auch Genrebilder präsentieren ließ: eine Gattung, die der Darstellung des profanen Alltags einfacher Menschen gewidmet war. Um dieser Gattung, die seit der Antike mit der Komödie, also mit dem niederen, zu verlachenden Sujet verbunden war,¹⁵ eine Legitimation innerhalb des Gattungssystems zu verschaffen, wurde ihr insbesondere von Kunstkritikern und -theoretikern wie Denis Diderot die Funktion zugeschrieben, durch die Darstellung des Allgemeinmenschlichen und ihre vermeintliche Unmittelbarkeit und Verständlichkeit Moral zu vermitteln: »Ach, wenn doch ein Opfer, eine Schlacht, ein Siegeszug, kurz: eine öffentliche Szene mit derselben Wahrheit in allen Details wiedergegeben werden könnte wie eine häusliche Szene von Greuze oder Chardin!«¹⁶ Im Gegensatz zur Historienmalerei, die in ihrer Darstellungsweise und ihrem Gehalt dem rhetorischen Exemplum folgte, das das Nachzuahmende in idealer Weise herausstellt, evident macht und somit für nachahmenswert erklärt, wurde der Genremalerei die Qualität zugesprochen, dem Kriterium der »Wahrheit« (*vérité*) – und damit einem per se moralischen Kriterium – zu genügen, wie es Diderot in seiner Salonkritik von 1763 in der *Correspondance littéraire, philosophique et critique* gegenüber Werken von Jean-Baptiste Greuze hervorzuheben wusste: »Mir gefällt vor allem das Genre. Das ist moralische Malerei. Ach, war der Pinsel nicht lange genug, ja viel zu lange der Ausschweifung und dem Laster geweiht? Müssten wir nicht froh sein, wenn wir sehen, daß er endlich mit der dramatischen Dichtung wetteifert, um uns zu ergreifen, zu belehren, zu bessern und zur Tugend anzuhalten?«¹⁷ Auch Barbara Gaehtgens hat in ihrer grundlegenden Einführung zu den Quellentexten der Genremalerei betont, dass ein zentrales Merkmal dieser Gattung »ihr sogenannter Realismus« sei: »Genremalerei wird als eine Darstellungsweise verstanden, die ihre Themen nicht »erfindet«, sondern als authentisches Stück der Wirklichkeitswelt abbildet. Damit ist der Realismus ihrer Natur- und Wirklichkeitswiedergabe Grundvoraussetzung einer Malerei, die das wahre Leben abzubilden vorgibt.«¹⁸

Auf den ersten Blick scheint die Zuschreibung des Kriteriums der Wahrheit einem Verständnis der Gattung des Genrebildes zu entsprechen, das diese seit jeher begleitet. Ich möchte im Folgenden für die französische Genremalerei des 18. Jahrhunderts zeigen, dass diese Gattung jedoch nicht in dem »einfachen«, abbildenden Verhältnis zwischen außerbildlicher Wirklichkeit und Darstellung aufgeht.¹⁹ Stattdessen soll dargelegt werden, dass die Gattung des Genrebildes in weiten Teilen im Frankreich des 18. Jahrhunderts gerade dadurch gekennzeichnet ist, dass sie dieses »einfache« Verhältnis von

Art, Washington/DC; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), hg. von Colin C. Bailey, Philip Conisbee und Thomas W. Gaehtgens, Berlin/Köln 2004, 60–77.

15 Vgl. dazu Aristoteles, *Poetik*, hg. von Martin Fuhrmann, Stuttgart 1982. Vgl. dazu Gaehtgens, Einleitung, 19.

16 Diderot, Versuch über die Malerei, in: ders., *Ästhetische Schriften*, 2 Bde., hg. von Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar 1967, Bd. I, 635–694, hier 679.

17 Diderot, Salon von 1763, in: ders., *Ästhetische Schriften*, Bd. I, 432–472, hier 462.

18 Gaehtgens, Einleitung, 13.

19 Vgl. dazu mit Blick auf die holländische (Genre-)Malerei des 17. Jahrhunderts Daniela Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 2009.

Bild und Wirklichkeit unterläuft und hinterfragt. Mehr noch: dass verschiedene ›Ansichten‹ miteinander in Relation gesetzt werden, sodass das Bild nicht als ein homogenes, ideales Ganzes, sondern als ein inhärent Aufgeteiltes erfahrbar wird. Es bildet nicht vorrangig etwas Außerikonisches ab, verweist also nicht einheitlich auf *eine* außerbildliche Wirklichkeit, sondern im Genrebild werden vielmehr die Differenzen unterschiedlicher Aspekte (des Außerikonischen) sichtbar. Damit wird das mimetische Bildkonzept gerade in der Gattung hinterfragt, die seit jeher so eng mit dem ›einfachen‹ Abbild der außerikonischen Wirklichkeit in Verbindung gebracht wurde.

Diese Problematisierung verläuft, so soll es exemplarisch an den Varianten von Chardins *Kartenhäusern* deutlich werden, über ein Strukturmerkmal, das es als Charakteristikum von Genrebildern der Zeit zu prüfen gilt, nämlich die Struktur der Relationierung, des Ins-Verhältnis-Setzens mehrerer als different zu bestimmender Aspekte, die im Bild nebeneinander und gleichzeitig ansichtig werden. Damit wird das Bildkonzept der Historienmalerei, das auf Einheit und Transparenz (hin auf einen eindeutigen Text etc.) fußt, im Rahmen der Genremalerei geradezu konterkariert. Diese Relationierung differenter Aspekte löst darüber hinaus eine spezifische Form der Temporalisierung des Genrebildes aus. Wie ich zeigen möchte, prägt eine spezifische Temporalität der Dynamik, die auf Dauer gestellt wird, die Eigenlogik der Gattung des französischen Genrebildes im 18. Jahrhundert. Erst durch die im französischen Genrebild des 18. Jahrhunderts forcierte Form des Ins-Verhältnis-Setzens – nicht nur von Privatem und Öffentlichkeit, wie Kemp behauptet – und die dadurch entstehenden Spannungsverhältnisse wird Kritik als eine Tätigkeit der Unterscheidung überhaupt möglich. Die solcherart vollzogene Verabschiedung eines idealistischen, an der Rhetorik orientierten Bildkonzepts bei gleichzeitiger Hervorbringung eines emanzipierten Betrachters musste für die Kunstakademie und ihre normative Doktrin im 18. Jahrhundert zum Politikum werden.²⁰ So wird in der ›späten‹ Gattung des Genrebildes nicht zuletzt die Krise des Gattungssystems und des damit einhergehenden Repräsentationsregimes ansichtig.²¹

III. Das Genrebild und die relationalen Aspekte

Mit Poussins bekannter Formel »Lisez la peinture« ist mit Blick auf die französische Historienmalerei des Ancien Régime das Ziel des Nachvollzugs eines Textes im Bild seitens des Betrachters aufgerufen. Ein derartiges Bildverständnis, das von der Académie insbesondere für die Historienmalerei verteidigt wurde, beruht auf einem idealen Verhältnis

20 Vgl. für dieses Argument Britta Hochkirchen, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld* (Ästhetik um 1800, 12), Göttingen 2018.

21 Vgl. dazu auch die These von Barbara Gaehtgens: »Eine Theorie [des Genrebildes] entwickelte sich also erst zu dem Zeitpunkt, als die bisher fest gefügte Ordnung der Gattungen in Frage gestellt wurde.« Barbara Gaehtgens, *Die Theorie der französischen Genremalerei im europäischen Kontext*, in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard* (Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa; National Gallery of Art, Washington/DC; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), hg. von Colin C. Bailey, Philip Conisbee und Thomas W. Gaehtgens, Berlin/Köln 2004, 40–59, 40.

zwischen vorgängigem Text und bildlicher Umsetzung. Das Historienbild ist in enger Tradition der Beschreibung, die Leon Battista Alberti in seinem Traktat *De pictura/Della Pittura* (1435/36) dargelegt hatte, als Ereignisbild definiert, das eine spezifische, bekannte Begebenheit zur Darstellung bringt. Darüber hinaus ist das Historienbild im Sinne der Académie nach dem Prinzip der Einheit (*unité*) angelegt, sodass alle Kompositionselemente auf den Helden und dessen Handlung ausgerichtet sind.²²

Das Genrebild löst sich von dieser Vorgabe, das Verhältnis zu einem vorgängigen Text wird unterlaufen oder zumindest in Frage gestellt.²³ Der sich so eröffnende Spielraum für Deutungen, die nicht auf den vorgängigen, tradierten Text rekurren, birgt auch eine veränderte Form der Temporalität, die das Genrebild charakterisiert. Statt des Ereignischarakters des Historienbildes mit seiner auf Peripetie zielenden Handlung, steht nun eine Tätigkeit der unbestimmten Dauer und Wiederholung im Zentrum der Darstellung – und das auf gleich zweifache Weise, auf der Ebene des Dargestellten einerseits und auf der Ebene der Rezeption, wie gezeigt werden soll, andererseits. Die Unabschließbarkeit des Ins-Verhältnis-Setzens, des Relationierens unterschiedlicher Aspekte verhindert eine wie auch immer geartete »geschlossene« Erzählung (Nacherzählung) und befördert stattdessen einen andauernden Rezeptionsprozess.²⁴

Die Genremalerei nimmt im *Ceuvre* Chardins eine besondere Position ein, indem sie vor allem in die mittlere Schaffensperiode ab Mitte der 1730er Jahre fällt und für etwas mehr als ein Jahrzehnt von ihm ausgeübt wurde; vorher und nachher produzierte er vor allem Stillleben. Chardin galt als anerkanntes Akademiemitglied und hatte wichtige Positionen inne, etwa das Arrangieren der Werke auf den regelmäßig stattfindenden Salonausstellungen.²⁵ In ihrer 2017 erschienenen Monographie *The Painter's Touch* betont Ewa Lajer-Burcharth die besondere Rolle der Genremalerei für den Künstler: »genre painting performed a key function in Chardin's process of self-individuation, in both an artistic and a subjective sense.«²⁶

Ein solches Genrebild ist die frühe Version des Motivs des jungen Kartenspielers aus dem Jahr 1735 (Waddesdon Manor, Buckinghamshire; Abb. 1), ein Motiv, das Chardin variierte und mehrmals in seiner Karriere zwischen 1735 und 1737 öffentlich ausstellte.²⁷ Unser Blick fällt in dieser Version durch einen zur Seite gezogenen Vorhang in einen dunklen Innenraum, in dem ein Junge mit Arbeitsschürze seitlich an einem Tisch steht,

22 Vgl. zur Wandlung der klassischen Kompositionsnormen im Verlauf des 18. Jahrhunderts hin zu einem »subjektorientierten Ganzheitsbegriff« Hans Körner, *Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988, hier 9.

23 Vgl. Werner Busch, Erscheinung statt Erzählung, in: Alexander Honold/Ralf Simon (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, München 2010, 55–83, bes. 79.

24 Vgl. ebd., 60.

25 Vgl. für die Spezifik und Entwicklung der Gattungen Stillleben und Genrebild in Chardins *Ceuvre*: Marianne Roland Michel, »Die Seele und die Augen«–»Die Ausführung und die Idee«. Chardin und die Gattungen der Malerei, in: *Jean Siméon Chardin 1699–1779. Werk, Herkunft, Wirkung* (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), hg. von Dorit Schäfer, Ostfildern-Ruit 1999, 13–22.

26 Ewa Lajer-Burcharth, *The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton 2018, 123.

27 Vgl. zu Chardins Versionen der Kartenhäuser: *Taking Time. Chardin's Boy Building a House of Cards and other Paintings* (Ausst.-Kat. Waddesdon Manor, Buckinghamshire), hg. von Juliet Carey, London 2012. Lajer-Burcharth, *The Painter's Touch*, 139–144.

auf dem er ein Kartenhaus baut. Der Blick des jungen Mannes ist konzentriert auf die Karten gerichtet. Der umliegende Raum ist wenig ausdifferenziert, Ort und Zeit des Dargestellten bleiben damit in hohem Maße unbestimmt. Einzig der Tisch mit den Karten und Münzen sowie das ausgeleuchtete Profil des jungen Mannes sind deutlich erkennbar, sie werden von der bildimmanenten Lichtquelle, nämlich dem seitlichen Fenster erhellt. Die tradierte Ikonographie des Kartenspiels, die auf Vergänglichkeit, aber auch auf die Eitelkeit und Laster des Spiels (Faulheit/Müßiggang) verweist, wird von Chardin in seinen Gemälden, wie in der Forschung schon oft herausgestellt worden ist,²⁸ aus den gängigen engen emblematischen und allegorischen Kontexten gelöst und in den häuslichen Kontext eines Einfigurenbildes transferiert. Katie Scott hat darauf hingewiesen, dass die Darstellung von Kindheit und Spiel im 18. Jahrhundert hingegen für die »moralische Kategorie der Menschheit« einstand.²⁹ Insbesondere die Reproduktionsgraphik, in der das Motiv zahlreich verbreitet und mit moralischen Botschaften versehen wurde, hat zu fixierten, moralisierenden Lesarten geführt.

Michael Fried hat an diesem und anderen Genrebildern Chardins hervorgehoben, dass das auf eine Handlung konzentrierte Bildpersonal – hier der Junge, der vollkommen in sein Geduldsspiel vertieft zu sein scheint – dem Bildprinzip der Absorption genügt.³⁰ Die Figur sowie die gesamte Komposition scheinen nicht auf den fremden Blick des Betrachters ausgerichtet zu sein, ja nichts von ihm zu wissen, und gerade deshalb – hier bezieht sich Fried in seiner Argumentation auf die Ästhetik Denis Diderots – sei der Betrachter umso mehr dazu geneigt, sich in die Szenerie einzufühlen.³¹ Eine solche Figuration des imaginativen »Eintretens«, des unmittelbaren Übergangs zwischen Bild- und Betrachtterraum, markiert auch die aufgezoogene Schublade, die im Sinne eines Trompe-l'Œil eine Brücke zwischen den beiden Sphären zu bilden scheint.

28 Vgl. exemplarisch Juliet Carey, Introduction, in: *Taking Time. Chardin's Boy Building a House of Cards and other Paintings* (Ausst.-Kat. Waddesdon Manor, Buckinghamshire), hg. von Juliet Carey, London 2012, 13–23, hier 14.

29 Katie Scott, Kinderspiel, in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard* (Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa; National Gallery of Art, Washington/DC; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), hg. von Colin C. Bailey, Philip Conisbee und Thomas W. Gaehtgens, Berlin/Köln 2004, 90–105, hier 97 (auch mit direktem Bezug auf Chardins *Kartenhäuser*). Ein großer Strang der Forschung deutet Chardins einfigurige Darstellungen mit Kartenhäusern oder Seifenblasen mit Blick auf ihre epistemische Qualität im Kontext des Empirismus und Sensualismus: Michael Baxandall, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985, 74–104; Carolin Meister, Jean-Siméon Chardin, »les bulles de savon«. Ein Kinderspiel im Licht der Optik, in: Kristin Marek/Martin Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Neuzeit II*, Paderborn 2015, 403–419; Anita Hossaini, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Leiden u.a. 2017.

30 »We have inferred that for French painters of those years the persuasive representation of absorption characteristically entailed evoking the obliviousness or unconsciousness of the figure or figures in question to everything other than specific objects of their absorption.« Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago/London 1980, 31.

31 Ebd.



Abb. 1: Jean Siméon Chardin, *Das Kartenhaus*, 1735, Öl auf Leinwand, 81 x 101 cm. Waddesdon Manor (Leihgabe des Rothschild Family Trust).

Entgegen dieser Lesart soll hier jedoch mit Blick auf Chardins Gemälden mit Kartenhaus den Differenzen, Brüchen und Relationen Aufmerksamkeit geschenkt werden. Auch Lajer-Burchardt hat bereits mit Blick auf Chardins Genrebilder die »oddly placed motifs« hervorgehoben, die einen »effect of *unreality*« hervorbringen: »Yet, the way in which the painter renders objects – their odd placement unexplained by their function, their incomplete translation from still life motifs to domestic implements – and the way his figures engage with them, problematize the idea of use as the framing concept of these spaces.«³² Die unterschiedlichen Aspekte, die das Bild eröffnet, verbieten es geradezu, einen einheitlichen Bildraum, in und auf den sich der Betrachter imaginativ einlassen kann, zu eröffnen. Im Gegenteil: Durch das ständige Ins-Verhältnis-Setzen und Relationieren unterschiedlicher Ansichten wird eine spezifische Temporalität des Bildes erzeugt, die nicht etwa als eine Erzählung mit Peripetie oder ähnlichem beschrieben werden kann, sondern just als ihr Gegenteil zur Geltung kommt, nämlich als unbestimmte Dauer einer Prozessualität ohne Auflösung. Um dies zu zeigen, sollen einige Beobachtungen an Chardins Gemälden mit dem Motiv der Kartenhäuser nochmal anders perspektiviert werden.

Betrachten wir den Jungen mit dem Kartenhaus genauer, so ist zuerst seine »doppelte« Ausrichtung zu erkennen: Der Junge ist auf das Fenster ausgerichtet, von dessen

32 Ewa Lajer-Burchardt, *Chardin Material*, in: dies., *Chardin Material*, Berlin 2011, 9–51, hier 16.

Licht auch sein Gesicht erfasst wird. Die gesamte Komposition – markiert durch den seitlichen Vorhang – zeigt jedoch eine andere räumliche Orientierung, die den Jungen im Profil erscheinen und den Fensterausblick nur einen Spalt breit erkennbar werden lässt. Auch das Kartenspiel selbst offenbart das ständige Spiel von Zeigen und Verbergen: Manche Karten sind mit ihrer Vorderseite zu sehen (wie z.B. die Karte in der Hand des Jungen), andere Karten nur mit ihrer weißen Rückseite. Dieses Spiel mit Ansichtigkeit und fehlender Sichtbarkeit wird weit im Vordergrund des Tisches nochmal potenziert, insbesondere in der offenen Schublade: Hier werden die Karten nebeneinander und gleichzeitig als für den Betrachter sichtbar und nicht sichtbar ausstellt (für den Jungen ist es genau andersherum).³³ Michael Fried behauptet mit Blick auf dieses Motiv ebenfalls eine Dualität des Bildkonzepts, das sich in der Schublade geradezu ausstelle: »There is even a sense in which the contrast between the two cards – one facing the beholder, the other blankly turned from him – may be seen as an epitome of the contrast between the surface of the painting, which of course faces the beholder, and the absorption of the youth [...]«. ³⁴ Auf diese Weise werden durch die gesamte kompositionelle Anlage des Gemäldes, aber auch auf der motivischen Ebene des Dargestellten verschiedene Sichtweisen markiert und in ein Verhältnis zueinander gesetzt. *In nuce* – fast schon im Sinne einer *mise en abyme* – wird dieser Akt des Ins-Verhältnis-Setzens, mit dem Ziel, Stabilität zu erhalten, bereits im Motiv des Kartenhauses verbildlicht. Angesichts des Dargestellten spricht auch Fried von einer »duration« – bezieht dies aber wiederum allein auf die motivische Repräsentation.³⁵ Im dargestellten Kartenhaus stützen sich die in unterschiedlichen Schräglagen gegeneinander ausgerichteten Karten, sodass der Zug durch die Schwerkraft in der Schwebelage gehalten wird.³⁶ Durch die in der Gesamtkomposition angelegte Relationierung unterschiedlicher potenzieller Ansichten, in einem noch dazu recht rektangulär gestalteten Raum, wird die prekäre Dauer des Geduldsspiels des Jungen geradezu stabilisiert, sie wird nicht ins Wanken gebracht, sondern in dauerhafter Schwebelage gehalten. Hubertus Kohle sieht deshalb einen spezifischen, andauernden Eindruck bei den Betrachtern der Chardin'schen *Kartenhäuser* erweckt: Sie »erzeugen beim Betrachter atemlose Stille und eine ästhetisch geschickt verwertete Spannung, die ihn nicht mehr losläßt, obwohl er sie doch kaum begründen kann«. ³⁷

33 Insofern wird in diesem Genrebild die Differenz zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit im Bild verhandelt, indem gerade die Unsichtbarkeit nicht einfach ausgeschlossen wird, sondern als solche markiert ist. Vgl. hingegen für den Ausschluss des Unsichtbaren: Hammer-Tugendhat, *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, bes. 9.

34 Fried, *Absorption and Theatricality*, 48f. Fried bezieht sich hierbei auf die Version in Washington, DC.

35 Vgl. ebd., 49.

36 Vgl. zum zeitgenössischen Diskurs der Bewegung und ihrem Ausdruck in der Genremalerei Fragonards Étienne Jollet, *Les figures de la pesanteur. Newton, Fragonard et Les Hasards heureux de l'escarpolette*, Paris 1998.

37 Hubertus Kohle, *Ut pictura poesis nun erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*, Hildesheim/Zürich/New York 1989, 161.

IV. Ästhetische Eigenzeiten des Genres: Die Temporalisierung von Dauer

Diese bemerkenswerte Temporalisierung von Dauer – die im Kontrast steht zu jeglicher Form der Peripetie im Sinne der am vorgängigen Text orientierten Historienmalerei – wird produziert durch die stetige Relationierung unterschiedlicher Ansichten und Ausrichtungen im Bild, und damit nicht durch die einheitlich-geschlossene Konzentration der dargestellten Figur auf ihre Handlung, wie es für Friedls Konzept der Absorption so wichtig ist. Selbstverständlich ließe sich einwenden, dass auch in Historienbildern unterschiedliche Ansichten sowie Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ausgehandelt werden. Der entscheidende Unterschied gegenüber dem Genrebild ist jedoch, dass die Spannungen mit Blick auf den vorgängigen Text oder das Ereignis, sprich durch die Referenz auf die außerikonische Welt, im Historienbild aufgelöst werden können: Die Peripetie steht fest. Im Genrebild hingegen werden gerade die Alltagserfahrungen, die nicht festgeschrieben, sondern routinisiert sind, irritiert, wenn unterschiedliche Ansichten und Erfahrungen in Relation gestellt werden. So ist nicht nur der dargestellte junge Mann in der unbestimmten Dauer seines Geduldsspiels verwickelt. Auch der Betrachter ist veranlasst, die unterschiedlichen Aspekte in ein Verhältnis zueinander zu setzen. Hier sind es gerade die Widersprüche, die gleichzeitigen Vorder- und Rückseiten, die unterschiedlichen Ausrichtungen der Karten und die von der Betrachterperspektive unterschiedene Orientierung des jungen Mannes, die den Rezipienten in die Dauer der Betrachtung einspannen. So wird keine ereignishafte Handlung aus vorgängigen, tradierten Texten erkennbar, das Dargestellte kann folglich nicht auf einen außerbildlichen fixen Zeitpunkt oder ein historisches Ereignis bezogen werden. Stattdessen muss die typische, auf unbestimmte Dauer gestellte Tätigkeit des Jungen, die gerade durch die sichtbaren differentiellen Aspekte im Bild dargestellt ist, in der Betrachtung relationiert und ausgewertet werden. Dieser Akt des Relationierens verwickelt den Betrachter selbst in die Dauer des Betrachtens.³⁸

Johannes Grave hat im Zuge der Hervorhebung der rezeptionsästhetischen Temporalität darauf hingewiesen, dass es gerade die »Widerstreite zwischen dem Dargestellten und den Darstellungsmitteln oder zwischen verschiedenen Aspekten und Deutungsoptionen des Dargestellten [sind, die] die Zeiterfahrung vor Bildern entscheidend prägen«. ³⁹ Er hebt in seinen Überlegungen selbst auf die stete Dynamik des Relationierens ab, die der Betrachter angesichts der verschiedenen Motive, Formen und Farben in Bildern vornehmen muss. ⁴⁰ Ist dies für Grave eine Eigenschaft jeden Bildes in je unter-

38 So beschreibt auch Gabriele Genge am Beispiel von Fragonards Genrebild *Die Schaukel* eine ähnliche spezifische Temporalität, »die als Homologie von Betrachterzeit und Zeit des Bildes zu deuten wäre«. Gabriele Genge, Im Reich der Zeit. Yinka Shonibare und Jean-Honoré Fragonard, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild*, Köln/Weimar/Wien 2003, 179–198, hier 184.

39 Johannes Grave, Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51–72, hier 64.

40 Vgl. Johannes Grave, Form, Struktur und Zeit. Bildliche Formkonstellationen und ihre rezeptionsästhetische Temporalität, in: Michael Gamper et al. (Hg.), *Zeiten der Form – Formen der Zeit* (Ästhetische Eigenzeiten, 2), Hannover 2016, 139–162, bes. 151. Vgl. dazu auch Gottfried Boehm, Die Sicht-

schiedlicher Ausformung, so soll an dieser Stelle mit Blick auf Chardins Motiv des Kartenhauses die Spezifik der Temporalität der Gattung des Genrebildes herausgestellt werden, die durch die unaufgelöste Dynamik der Dauer des Relationierens charakterisiert ist. Die innerbildlichen Differenzen der nebeneinanderstehenden Aspekte – die nicht durch die Referenz auf einen vorgängigen Text aufgelöst werden, sondern mit den unterschiedlichen Alltagserfahrungen korrespondieren – bleiben in stetiger Spannung im Bild stehen.⁴¹ Dass der eigene Stand- und Sehepunkt des Betrachters bei der stetigen Relationierung von grundlegender Bedeutung ist, wird durch die Karten im Vordergrund der Schublade einmal mehr betont, denn hier offenbart sich Sichtbarkeit und ihr Entzug als vom jeweiligen Standpunkt abhängig.⁴² Katie Scott hat darauf verwiesen, dass leere Spielkarten für den zeitgenössischen Betrachter eine unmittelbare Aktivierung bedeutet haben mussten: »Given that the backs of playing cards were routinely used and filled, that blank they were surfaces made available [...] it is difficult to believe that an eighteenth-century Salon goer would not in fact have seen in the whiteness of the card [...] a lure to participation, an invitation, even, to add.«⁴³ Der Betrachter ist also als aktiver Part in den Prozess der Relationierung einbezogen.

In ähnlicher Weise betont auch Werner Busch in seiner Studie *Das sentimentalische Bild* im Kapitel zur Gattung des Genres, dass »der Geltungsanspruch der vom Genre erzählten Geschichte relativ [ist], das heißt zeitbedingt«.⁴⁴ Er beschreibt die im 18. Jahrhundert sich hoher Beliebtheit erfreuende Gattung als eine »Reaktion auf den Verlust der absoluten, transzendenten Dimension« und spricht deshalb gar von der »Relativität des Genre«.⁴⁵ Für Busch geht mit dieser Veränderung, die im Genrebild ihren Ausdruck findet, auch eine spezifische kompositionelle, formalästhetische Verschiebung einher, denn da kein Held (und dessen Handlung) die Komposition mehr dominiere, »so hat alles tendenziell gleiches Erscheinungsrecht, es gibt keine Hierarchie der Bedeutungen und Gegenstände mehr«.⁴⁶

barkeit der Zeit und die Logik des Bildes, in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, hg. von Ralph Ubl, Leiden u.a., 273–288.

- 41 Auch in der Chardin-Forschung findet man häufiger Hinweise auf Chardins Vorliebe für »Momente der Widersprüchlichkeit« in seinen Genrebildern, gerade darin liege ihr pädagogischer Wert: Andreas Gruschka, Eine Blickschule. Chardins Beobachtung pädagogischer Praxis, in: *Jean Siméon Chardin 1699–1779. Werk, Herkunft, Wirkung* (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), hg. von Dorit Schäfer, Ostfildern-Ruit 1999, 67–75.
- 42 Vgl. dazu Britta Hochkirchen, »Meinen Geist in flagranti ertappen«: Die Relation von Sehen und Nicht-Sehen in französischen Genrebildern im Zeitalter der Aufklärung, in: Daniel Fulda (Hg.), *Aufklärung fürs Auge. Ein anderer Blick auf das 18. Jahrhundert*, Halle (Saale) 2020, 31–51.
- 43 Katie Scott, Chardin: On the Art of Building Castles, in: *Taking Time. Chardin's Boy Building a House of Cards and other Paintings* (Ausst.-Kat. Waddesdon Manor, Buckinghamshire), hg. von Juliet Carey, London 2012, 37–52, hier 46.
- 44 Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 293.
- 45 Ebd. In ähnlicher Weise spricht auch Susan L. Siegfried von der »Hybridität der Genremalerei«, wenn sie betont, dass »the instability in ways of looking at paintings that I am highlighting here can be seen as symptomatic of an instability that lodges in the notion of genre painting itself«. Siegfried, *Femininity*, 16.
- 46 Busch, *Das sentimentalische Bild*, 293.

Eine ideale, einheitliche Ansichtigkeit, die eine Handlung und deren Peripetie ins Zentrum stellt, wird in einem Genrebild wie Chardins *Kartenhaus* geradezu konterkariert. Zwar nimmt die männliche Figur große Teile des Bildfeldes ein, doch die eigentliche Handlung, die Ausrichtung und Zielführung bleiben wortwörtlich in der Schwebel. Mehr noch: Das Feld der Sichtbarkeit zeigt sich in diesem Genrebild von vornherein als ein ›aufgeteiltes‹. Das, was Kemp mit dem für das Genrebild typischen Spannungsfeld zwischen Privat und Öffentlichkeit angesprochen hat, kommt auch in Chardins *Kartenhaus* zum Tragen, allein durch die dargestellte Koppelung und Gewichtung von Innen- und Außenraum. Diese thematische Spannung wird aber vor allem untermauert durch das dem Genrebild zugrunde liegende Bildkonzept, das eines ist, das nicht auf transparenter Einheitlichkeit beruht, sondern im Gegenteil Differenzen zu erkennen gibt, die im Bildfeld durch die Wahrnehmung des Betrachters in ein Verhältnis zueinander gesetzt werden. Das Genrebild problematisiert damit die »Verteilungen des Sichtbaren«. ⁴⁷ Wenn Jacques Rancière davon spricht, dass das klassische Gattungssystem die sinnliche Welt aufteile, – »zwischen Darstellbarem und Nichtdarstellbarem, [...] die Verteilung der Ähnlichkeiten nach den Kriterien der Wahrscheinlichkeit, Angemessenheit oder Entsprechung, die Unterscheidungs- und Vergleichskriterien zwischen den Künsten etc.« –, ⁴⁸ dann ist das Genrebild die Gattung, die die Paradoxien des »Sichtbarkeitsregimes« ⁴⁹ zum Thema erhebt und ausstellt. In der Gattung des Genrebildes geht es somit nicht primär um die konventionalisierte, mimetische Referenz auf eine außerbildliche Wirklichkeit, sondern um ein Nebeneinander unterschiedlicher Referenzen auf diese. Durch das gleichzeitige Nebeneinander der unterschiedlichen Aspekte wird jedoch gerade die repräsentationale Referenzialität kritisch reflektierbar. ⁵⁰ Mit Rancière könnte man das Genrebild deshalb auch als ein Übergangsphänomen vom »repräsentativen Regime« der Künste hin zum »ästhetischen Regime« verstehen, in dem nicht mehr die hierarchischen Ordnungen und Angemessenheit der mimetischen Darstellung prägend sind, sondern das Kunstwerk sich den Alltagsphänomenen annähert. ⁵¹

Damit hängt dann auch die eigentümliche Temporalität des Genrebildes zusammen, denn der Betrachter erfährt sich durchaus doppelt: einerseits als »eingeschrieben« in die Zeit, ⁵² indem der Rezeptionsprozess in Form des dynamischen Ins-Verhältnis-Setzens durchaus in der Schwebel, in der Dauer gehalten wird, er erfährt sich aber wegen der bildimmanenten Differenzen andererseits auch losgelöst von der Bildwelt und kann sich zu dem dort Gezeigten – auch in Hinblick auf eine Differenz in der Zeit – positionieren und

47 Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, Berlin ²2008, 34.

48 Ebd., 38.

49 Ebd.

50 Vgl. zum subversiven und selbstreflexiven Potenzial der Gattung des Genrebildes: Müller, *Die Zeit des Bildes*, 18f.

51 Rancière, *Die Aufteilung*, 39. Vgl. kritisch gegenüber Rancières Konzept des »ästhetischen Regimes«: Roland Meyer, *Politik und Unbestimmtheit. Jacques Rancière und die Grenzen des ästhetischen Regimes*, in: *kritische berichte* 38 (1/2010), 19–32, bes. 22–27.

52 Jürgen Müller, *Die Zeit als Bild. Eine Skizze zur frühen Genremalerei*, in: ders./Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum*, 9–21, hier 18. Müller führt das Zeitkonzept des Genrebildes weiter aus: »Mit der Genrekunst wird der Mensch in die Zeit gestellt« (ebd.).

davon distanzieren.⁵³ Mithin kommt hier zur Geltung, was Max Imdahl als »Aktbewußtheit« beschrieben hat, nämlich dass Chardins Genrebilder die Wahrnehmung gegenüber dem eigenen Sehen auslösen würden, »indem sich der Beschauer vollends in das zu Sehende involviert und sich zugleich – im Vollzug dieses Sehens – seinem eigenen Sehen wie von außen gleichsam zusieht.«⁵⁴ Bezogen auf Chardins Londoner Version des Kartenhauses (1736–37; Abb. 2) hebt deshalb auch Lajer-Burchardt den Prozess des Relationierens als Akt der Subjektwerdung des dargestellten adoleszenten Jungen hervor, ein Prozess, der auch auf die Reflexion des Betrachter-Subjekts zu übertragen ist: »What these rudimentary exercises in relating and separating oneself from objects represent are also rehearsals in relating to and separating from oneself.«⁵⁵



Abb. 2: Jean Siméon Chardin, *Das Kartenhaus, oder: Der Sohn Monsieur Le Noirs vergnügt sich damit, ein Kartenhaus zu bauen*, ca. 1736–37, Öl auf Leinwand, 60.2 x 72 cm. London, National Gallery.



Abb. 3: Jean Siméon Chardin, *Das Kartenhaus*, ca. 1736–37, Öl auf Leinwand, 77 x 68 cm. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 4: Jean Siméon Chardin, *Das Kartenhaus*, ca. 1737, Öl auf Leinwand, 82.2 x 66 cm. Washington D.C., National Gallery of Art.

Doch bleibt es nicht bei dieser Form der Dauer durch das innerbildliche Ins-Verhältnis-Setzen. Wie zu Beginn angesprochen, wiederholt und variiert Chardin das Motiv des Kartenhauses innerhalb eines Zeitraums von etwa zwei Jahren vier Mal (Abb. 1–4).⁵⁶ Immer wieder ist es der einzelne Kartenspieler, der an einem Tisch steht oder sitzt und konzentriert die Karten arrangiert – immer ist es ein Balanceakt, dem der Betrachter

53 Vgl. für die neue Form der Kommunikation und affektiven Ansprache von Chardins Genrebildern gegenüber dem Betrachter Beate Söntgen, Übertragungen. Emotion und Kommunikation bei Chardin, in: *Von Poussin bis Manet. Die Farben Frankreichs* (Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg), hg. von Eva Fischer-Hausdorf, München 2015, 47–57, bes. 56.

54 Max Imdahl, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Paderborn⁸2003, 77.

55 Lajer-Burchardt, *The Painter's Touch*, 143.

56 Tatsächlich ist für die Londoner Version nachgewiesen, dass diese ursprünglich als Portrait – jedoch eben in ungewöhnlicher Profilsicht des jungen Mannes – vorgesehen war. Vgl. Lajer-Burchardt, *The Painter's Touch*, 138. Vgl. zu den verschiedenen Versionen und den eigenhändigen Repliken: *Jean Siméon Chardin 1699–1779. Werk, Herkunft, Wirkung* (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), hg. von Dorit Schäfer, Ostfildern-Ruit 1999, Kat.-Nr. 17, 119–120 (Dorit Hempelmann).

beiwohnen darf. Trotz dieser Gemeinsamkeit baut Chardin doch ausreichend Differenzen zwischen den verschiedenen Varianten ein, sodass sowohl das Format selbst als auch die räumliche Ausrichtung sehr unterschiedlich ausfällt: Mal ist der Junge nach links, mal nach rechts gedreht, oder das Arrangement der Karten weist bei aller Ähnlichkeit grundlegende Unterschiede auf. Scott betont hierbei, dass zwar die Tischarten, die Kleidung und die jeweiligen gezeigten Karten differieren, diese Differenzen aber jeweils in einer ähnlichen geometrischen Bildkomposition fixiert werden.⁵⁷ Der Betrachter oder aber Künstler selbst – erinnert sei an Lajer-Burcharths Argument der Rolle des Genrebildes für Chardins Subjektwerdung –, der die Bilder (auch durch ihre druckgraphische Verbreitung)⁵⁸ in zeitlichen Abständen immer wieder gesehen haben mag, war aufgefordert, zu vergleichen bzw. die Kompositionen in ein Verhältnis zueinander zu setzen und voneinander zu unterscheiden.



Abb. 5: Jean Siméon Chardin, *Die Teetrinkerin*, 1735, Öl auf Leinwand, 80 x 101 cm. Glasgow, Hunterian Museum and Art Gallery, University of Glasgow.

57 Scott, Chardin: On the Art of Building Castles, 47.

58 Vgl. dazu die Beispiele in: Taking Time, 86–101.



Abb. 6: Jean Siméon Chardin, *Ein kleines Mädchen, das Federball spielt* oder *Die Federballspielerin*, 1737, Öl auf Leinwand, 81 x 65 cm. Paris, Privatsammlung.

Dieser Akt des Ins-Verhältnis-Setzens zielt jedoch nicht darauf, über mehrere Bilder zu einer Bilderzählung zu kommen, die sich im Nacheinander nachvollziehen lässt oder die einen Kreislauf suggeriert. Im Gegenteil: Die Dauer der Betrachtung ohne Ziel und Peripetie wird dadurch noch einmal mehr potenziert. Das Prinzip des Ins-Verhältnis-Setzens und Relationierens, das bildimmanent durch das Nebeneinander unterschiedlicher Aspekte bereits angelegt ist, wird auf diese Weise von Bild zu Bild nochmal verstärkt. Denn die unterschiedlichen Varianten der Kartenspieler wurden von Chardin als Pendants konzipiert, ausgestellt oder als solche druckgraphisch verbreitet.⁵⁹ Die Versi-

59 Vgl. Scott, Chardin: On the Art of Building Castles, 49. Katie Scott, Chardin reproduziert, in: *Chardin* (Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf), hg. von Oliver Seifert, Köln 2000, 61–75, bes. 65–67. Jean Siméon Chardin. Werk, Herkunft, Wirkung, Kat.-Nr. 52 und 53, 181–183 (Dorit Hempelmann).

on, die heute im Waddesdon Manor ausgestellt ist (Abb. 1) soll von Chardin als »companion« zur *Teetrinkerin* (1735; Abb. 5) konzipiert worden sein.⁶⁰

Die vermutlich letzte Variante des Karten spielenden Jungen, die heute in der National Gallery of Art in Washington aufbewahrt wird, wurde aller Wahrscheinlichkeit nach als Pendant zu *Mädchen mit dem Federball* (1737; Abb. 6) konzipiert.⁶¹ Beide Kniestücke korrespondieren im Format, vor allem aber auch in der Figurenausrichtung und Körperhaltung miteinander, wobei Geschlecht und Tätigkeit durchaus in Spannung zueinander stehen.⁶²

Anstelle einer idealen Ansichtigkeit zeugen Chardins Kompositionen folglich von Differenzen innerhalb des Bildraumes, aber auch zwischen den Varianten des Motivs. »Der Verlust der Totalität« (Wolfgang Kemp) wird gegenüber dem Historienbild über die temporale Dimension der Dauer deutlich, nämlich einer ständigen dynamischen Praxis des Unterscheidens, die einmal mehr die »Verteilungen des Sichtbaren« betont.

V. Das Genrebild als ›geteiltes Ganzes‹

Anhand der Genrebilder zum Motiv des Kartenhauses von Chardin sollte gezeigt werden, inwiefern hier spezifische Formen der Relationierung wirksam werden, die innerhalb des Bildes unterschiedliche Aspekte und Ansichten nicht nur zeigen, sondern diese in ein spannungsvolles Verhältnis zueinander setzen und damit eine Temporalisierung der Dauer der Betrachtung hervorrufen. Auf diese Weise wird ein auf Einheit und Peripetie der Handlung setzendes idealistisches Bildverständnis, wie es von Seiten der Akademie mit der Historienmalerei zur Norm erhoben wurde, geradezu konterkariert. Durch die bildimmanente Relationierung von differenten Ansichten und Deutungen wird der Betrachter in Distanz zum Dargestellten gebracht, sodass er eben nicht einführend Teil der Szene wird, sondern sich in ein Verhältnis zum Gesehenen stellt, sich positioniert und damit vom Bildinhalt emanzipiert.

Perspektiviert man die an Chardins Gemälden mit dem Motiv der Kartenhäuser herausgestellten Beobachtungen in Hinblick auf die Eigenlogiken des französischen Genrebildes im 18. Jahrhundert, so kann deshalb durchaus von einer engagierten Gattung gesprochen werden, die sich als widerständig gegenüber homogenen Bildkonzepten und deren idealer Vermittlungsleistung zeigt. Dem auf Einheit und Transparenz fußenden Konzept des Historienbildes wird mit dem Genrebild ein Bildverständnis entgegengesetzt, das gerade das ideale Verhältnis zwischen (textuellem oder außerikonischem) Vorbild und Abbild problematisiert und mit Hilfe bildimmanenter Relationierungen infrage stellt. Auf diese Weise wird jedoch einerseits das Verständnis vom Genrebild fraglich, das dieses – im Sinne der antiken Komödientheorie – als realistisches Abbild auffasst. Damit verbunden ist andererseits auch ein Widerspruch zu Michael Frieds kanonisch gewordener These zur französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts, der er das Konzept der Anti-Theatralität und Absorption zuschreibt: Durch den Ausschluss des Betrachters

60 Vgl. *Taking Time*, 54 und 76–80. Vgl. auch: Chardin, Kat.-Nr. 46 und 47, 216–219 (Pierre Rosenberg).

61 Vgl. *Taking Time*, 81–85. Chardin, Kat.-Nr. 49, 222–223 (Pierre Rosenberg).

62 Vgl. dazu Scott, Chardin: *On the Art of Building Castles*, 50.

von einem als einheitlich und transparent beschriebenen Bildraum wird dieser, so Fried, gerade in die Szene miteinbezogen.⁶³ In diesem Beitrag sollte hingegen gegenteilig hervorgehoben werden, dass es ein Spezifikum der Genrebilder zu sein scheint, verschiedene Aspekte gleichzeitig in Szene zu setzen und mit den so entstehenden sichtbaren Differenzen (bzw. den Differenzen der Sichtbarkeit) den Betrachter weniger im Bild als vielmehr auf Distanz zum Gesehenen vor dem Bild zu halten. Dies ist vielleicht nicht zuletzt das engagierte Potenzial, das der Genremalerei im Zeitalter der Aufklärung in Frankreich zuzuschreiben ist.

Den Abschluss soll eine allgemeinere Beobachtung zur Gattung des Genrebildes in Rekurs auf Wolfgang Kemps These bilden: Wenn die Gattungssystematik für Kemp darin ihren Sinn offenbart, dass die Gattungen die unterschiedlichen »Seinsbereiche« abbilden und deshalb in Spannung zueinander stehen, so kommt dem Genrebild als zuletzt ins System integrierter Gattung eine besondere Rolle zu, die sich wohl am ehesten mit dem Begriff einer »Meta-Gattung« fassen lassen könnte. Sie tritt nämlich nicht allein gegenüber den anderen Gattungen quasi »äußerlich« in ein Verhältnis, sondern ihr Grundprinzip, ihre Eigenlogik, scheint das Ins-Verhältnis-Setzen und Relationieren selbst zu sein. Im Genrebild findet folglich eine Zusammenführung unterschiedlicher »Seinsbereiche« und Aspekte statt; sie werden jedoch nicht einfach der Gattung »einverleibt«, wie es Kemp beschreibt, sondern bleiben in vollständiger kontrastiver Spannung nebeneinander im Bild sichtbar: So gibt das Genrebild immer schon Einblick in den Akt der »Verteilungen des Sichtbaren«. Gegenüber den anderen Gattungen, die Kemp als »ganze Teile« beschrieben hat, nimmt das Genrebild dementsprechend die Rolle des »geteilten Ganzen« ein. In ihm und mit ihm wird der stete und machtvolle Prozess der Aufteilung von Sichtbarkeit erkennbar und in der Dauer der Rezeption des Betrachters vollzogen. Damit ist mit dem Genrebild als »später« Gattung allerdings auch – um nochmal Wolfgang Kemps Formulierung aufzurufen – die Idee der »Totalität« der »Seinsbereiche« und die Totalität des Bildes endgültig verabschiedet.

Literatur

ARISTOTELES, *Poetik*, hg. von Martin Fuhrmann, Stuttgart 1982.

BÄTSCHMANN, Oskar, Kunstgattungen, Bildgattungen, Schemata, in: Siegfried Mauser (Hg.), *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005, 34–35.

BAXANDALL, Michael, *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985.

BOEHM, Gottfried, Das bildnerische Kontinuum. Die Transgression der Gattungsordnung in der Moderne [2003], in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, hg. von Ralph Ubl, Leiden u.a. 2017, 231–242.

BOEHM, Gottfried, Die Sichtbarkeit der Zeit und die Logik des Bildes, in: ders., *Die Sichtbarkeit der Zeit. Studien zum Bild in der Moderne*, hg. von Ralph Ubl, Leiden u.a. 2017, 273–288.

63 Vgl. Fried, *Absorption and Theatricality*, 68.

- BUSCH, Werner, Erscheinung statt Erzählung, in: Alexander Honold/Ralf Simon (Hg.), *Das erzählende und das erzählte Bild*, München 2010, 55–83.
- BUSCH, Werner, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- CAREY, Juliet, Introduction, in: *Taking Time. Chardin's Boy Building a House of Cards and other Paintings* (Ausst.-Kat. Waddesdon Manor, Buckinghamshire), hg. von Juliet Carey, London 2012, 13–23.
- DIDEROT, Salon von 1763, in: ders., *Ästhetische Schriften*, 2 Bde., hg. von Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar 1967, Bd. I, 432–472.
- DIDEROT, Versuch über die Malerei, in: ders., *Ästhetische Schriften*, 2 Bde., hg. von Friedrich Bassenge, Berlin/Weimar 1967, Bd. I, 635–694.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago/London 1980.
- GAEHTGENS, Barbara, Die Theorie der französischen Genremalerei im europäischen Kontext, in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard* (Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa; National Gallery of Art, Washington/DC; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), hg. von Colin C. Bailey, Philip Conisbee und Thomas W. Gaehtgens, Berlin/Köln 2004, 40–59.
- GAEHTGENS, Barbara, Einleitung, in: dies. (Hg.), *Genremalerei* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, 4), Berlin 2002, 13–46.
- GENGE, Gabriele, Im Reich der Zeit. Yinka Shonibare und Jean-Honoré Fragonard, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen. Zeitlichkeit im Bild*, Köln/Weimar/Wien 2003, 179–198.
- GRAVE, Johannes, Form, Struktur und Zeit. Bildliche Formkonstellationen und ihre Rezeptionsästhetische Temporalität, in: Michael Gamper et al. (Hg.), *Zeiten der Form – Formen der Zeit* (Ästhetische Eigenzeiten, 2), Hannover 2016, 139–162.
- GRAVE, Johannes, Der Akt des Bildbetrachtens. Überlegungen zur rezeptionsästhetischen Temporalität des Bildes, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51–72.
- GRUSCHKA, Andreas, Eine Blickschule. Chardins Beobachtung pädagogischer Praxis, in: *Jean Siméon Chardin 1699–1779. Werk, Herkunft, Wirkung* (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), hg. von Dorit Schäfer, Ostfildern-Ruit 1999, 67–75.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela, *Das Sichtbare und das Unsichtbare. Zur holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 2009.
- HOCHKIRCHEN, Britta, »Meinen Geist in flagranti ertappen«: Die Relation von Sehen und Nicht-Sehen in französischen Genrebildern im Zeitalter der Aufklärung, in: Daniel Fulda (Hg.), *Aufklärung fürs Auge. Ein anderer Blick auf das 18. Jahrhundert*, Halle (Saale) 2020, 31–51.
- HOCHKIRCHEN, Britta, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld* (Ästhetik um 1800, 12), Göttingen 2018.
- HOSSEINI, Anita, *Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potenzial in Chardins Malerei*, Leiden u. a. 2017.
- IMDAHL, Max, *Farbe. Kunsttheoretische Reflexionen in Frankreich*, Paderborn⁸ 2003.

- JOLLET, Étienne, *Les figures de la pesanteur. Newton, Fragonard et Les Hasards heureux de l'escarpolette*, Paris 1998.
- KEMP, Wolfgang, Ganze Teile. Zum kunsthistorischen Gattungsbegriff, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 76 (2002), 294–299.
- KLOSS-WEBER, Julia, *Individualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit. Das Genre in der französischen Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Berlin/München 2014.
- KOHLE, Hubertus, *Ut pictura poesis nun erit. Denis Diderots Kunstbegriff. Mit einem Exkurs zu J. B. S. Chardin*, Hildesheim/Zürich/New York 1989.
- KÖRNER, Hans, *Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa, *The Painter's Touch: Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton 2018.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa, Chardin Material, in: dies., *Chardin Material*, Berlin 2011, 9–51.
- MEISTER, Carolin, Jean-Siméon Chardin, »les bulles de savon«. Ein Kinderspiel im Licht der Optik, in: Kristin Marek/Martin Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Neuzeit II*, Paderborn 2015, 403–419.
- MEYER, Roland, Politik und Unbestimmtheit. Jacques Rancière und die Grenzen des ästhetischen Regimes, in: *kritische berichte* 38 (1/2010), 19–32.
- MICHEL, Marianne Roland, »Die Seele und die Augen« – »Die Ausführung und die Idee«. Chardin und die Gattungen der Malerei, in: *Jean Siméon Chardin 1699–1779. Werk, Herkunft, Wirkung* (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), hg. von Dorit Schäfer, Ostfildern-Ruit 1999, 13–22.
- MÜLLER, Jürgen, Die Zeit als Bild. Eine Skizze zur frühen Genremalerei, in: ders./Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster in der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 9–21.
- MÜLLER, Jürgen/BRAUNE, Sandra (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster in der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020.
- MÜLLER, Jürgen/MÜNCH, Birgit Ulrike (Hg.), *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015.
- RANCIÈRE, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik und ihre Paradoxien*, hg. von Maria Muhle, Berlin² 2008.
- SCHIEDER, Martin, »Sorti de son genre«: Französische Genremalerei und die Überschreitung der Gattungsgrenze am Ende des Ancien Régime, in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard* (Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa/National Gallery of Art, Washington/DC; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), hg. von Colin C. Bailey, Philip Conisbee und Thomas W. Gaehtgens, Berlin/Köln 2004, 60–77.
- SCHNEIDER, Marlen, *Bildnis – Maske – Galanterie. Das portrait historié zwischen Grand Siècle und Zeitalter der Aufklärung*, Berlin 2019.
- SCHNEIDER, Norbert, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der Frühen Neuzeit*, Frankfurt a.M. 2004.
- SCOTT, Katie, Chardin: On the Art of Building Castles, in: *Taking Time. Chardin's Boy Building a House of Cards and other Paintings* (Ausst.-Kat. Waddesdon Manor, Buckinghamshire), hg. von Juliet Carey, London 2012, 37–52.

- SCOTT, Katie, Kinderspiel, in: *Meisterwerke der französischen Genremalerei im Zeitalter von Watteau, Chardin und Fragonard* (Ausst.-Kat. National Gallery of Canada, Ottawa; National Gallery of Art, Washington/DC; Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin), hg. von Colin C. Bailey, Philip Conisbee und Thomas W. Gaetgens, Berlin/Köln 2004, 90–105.
- SCOTT, Katie, Chardin reproduziert, in: *Chardin* (Ausst.-Kat. Kunsthalle Düsseldorf), hg. von Oliver Seifert, Köln 2000, 61–75.
- SIEGFRIED, Susan L., Femininity and the Hybridity of Genre Painting, in: Philip Conisbee (Hg.), *French Genre Painting in the Eighteenth Century*, New Haven/London 2007, 15–37.
- SÖNTGEN, Beate, Übertragungen. Emotion und Kommunikation bei Chardin, in: *Von Poussin bis Manet. Die Farben Frankreichs* (Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg), hg. von Eva Fischer-Hausdorf, München 2015, 47–57.
- VON BREVERN, Jan, Ästhetikkolumne. Kunst ohne Gattung, in: *Merkur* 74 (10/2020), 47–57.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean-Siméon_Chardin,_Boy_Building_a_House_of_Cards,_1735_at_Waddesdon_Manor.jpg [letzter Zugriff: 21.03.2023], CC BY-SA 4.0.
- Abb. 2: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jean-simeon-chardin-the-house-of-cards> [letzter Zugriff: 21.03.2023], CC BY-NC-ND.
- Abb. 3: © 2022 RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Franck Raux; <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo10059557> [letzter Zugriff: 21.03.2023].
- Abb. 4: https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Jean-Baptiste_Siméon_Chardin_001.jpg [letzter Zugriff: 21.03.2023], public domain.
- Abb. 5: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean_Siméon_Chardin_-_Woman_Taking_Tea_-_WGA04749.jpg [letzter Zugriff: 21.03.2023], public domain.
- Abb. 6: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Jean-Baptiste_Siméon_Chardin_002.jpg [letzter Zugriff: 21.03.2023], public domain.

Skulpturale Lebendigkeit im Zeitalter der Aufklärung

Genrefiguren als Experimentierfeld bei Jean-Baptiste Pigalle

Julia Kloss-Weber

Abstract Eine ganze Reihe an Werken des französischen Bildhauers Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785) zeichnet sich durch ein Konzept skulpturaler Lebendigkeit aus, dessen zentrale Charakteristika eine genrehafte Figurenauffassung bedingen. Der Beitrag kontextualisiert diese spezifische Form skulpturaler Lebendigkeit im Zusammenhang des Materialismus und Vitalismus des 18. Jahrhunderts. Pigalle partizipiert an diesen zeitgleichen naturwissenschaftlichen Diskursen, indem er im Medium Skulptur ein entsprechendes Körperbild erprobt: An die Stelle der idealschönen und zeitenthobenen klassischen Statue treten Figuren mit sichtbar im Werden befindlichen Körpern, die Ontogenese zu einem bildhauerischen Thema erheben. Aus dem Putto wird der von menschlicher Perfektibilität zeugende Säugling, die Übergangsphase der Pubertät avanciert ebenso zum Gegenstand skulpturaler Mimesis wie das Altern und körperliche Verwesungssymptome infolge des Todes. Mit diesen Werken erweitert Pigalle die medialen Grenzen des Darstellungswürdigen – und zieht aus dem neuen Verständnis von Materie als *per se* sensibilitätsbegabt gleichsam materialästhetische und poetische Konsequenzen.

Im Fall des Mediums Skulptur stellt Verlebendigung deshalb eine so zentrale künstlerische Kategorie dar, weil sie in einem polaren Spannungsverhältnis zur konkreten Materialität der Werke steht. Die maßgebliche Herausforderung der Bildhauerei leitet sich daher im Sinne eines Transformationsgebots *ex negativo* aus den stofflichen Grundbedingungen der künstlerischen Disziplin ab und impliziert quasi automatisch ein pygmalionisches Moment.¹ So sehr dieser Anspruch epochenübergreifende Geltung

1 Zum skulpturalen Lebendigkeitstopos vgl. jüngst: Frank Fehrenbach, *Quasi vivo! Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021, darin zu Lebendigkeitsdiskursen auf dem Feld des Skulpturalen u. a. die Kapitel *In vivo marmor morte. Zu Michelangelos Medici-Grabmälern von San Lorenzo*, 56–72, ... *et erubuit. Oberflächen der Skulptur*, 121–172, oder *Colpi vitali. Berninis Licht*, 417–458. Vgl. außerdem: Joris van Gastel, *Il Marmo spirante. Sculpture and Experience in Seventeenth Century Rome*, Berlin/Leiden 2013, van Gastel untersucht am Beispiel von Meistern des römischen Barock, Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi und Giuliano Finelli, das Spannungsfeld zwischen gestalterisch evozierter Lebendigkeit und der harten Materialität der steinernen Bildwerke. Die Ausstellung *Like Life. Sculpture, Color, and the Body* verfolgt die Frage skulpturaler Lebendigkeit

besitzt, erweist sich doch die Frage, was in verschiedenen Phasen der Skulpturge-schichte unter Lebendigkeit verstanden wurde und welche Vorstellung von Leben die Bildhauer*innen dem Stein zu »injizieren« versuchten, als eine ausgesprochen zeitspe-zifische.² Die »grundlegende Analogiebeziehung zwischen der Kunst und der Sphäre des Organischen«³ – wie sie Frank Fehrenbach als ein maßgebliches Moment des äs-thetischen Lebendigkeitsdiskurses profiliert hat – wurde im Lauf der Kunst- bzw. der Skulpturgeschichte immer wieder neu ausgelotet. Es ist daher stets erforderlich, die jeweiligen – historisch und kulturell variierenden – Vorstellungen von Leben respektive Lebendigkeit zu konturieren und ihre Verbindung mit individuellen künstlerischen Konzepten zu hinterfragen und analytisch einzukreisen.

Der zentrale Argumentationsgang des vorliegenden Beitrags lautet, dass im Zeit-alter der Aufklärung der skulpturale Lebendigkeitstopos besondere Virulenz gewann, weil sich zeitgleich in den Naturwissenschaften und in der medizinischen Forschung ein grundlegend neues Verständnis von Lebendigkeit und Leben sowie der Generierung des-selben durchsetzte. Grob lässt sich dieser Paradigmenwechsel als Verabschiedung des mechanistischen Welt-, Natur- und Menschenbildes und als Etablierung materialisti-scher und vitalistischer Denkmodelle umschreiben, als Ablösung eines statischen und metaphysisch fundierten durch einen prozessualen Naturbegriff, der nun weltimma-nent konzipiert wurde.⁴ Die leitende Frage war dabei die nach der lebendigen Organisa-tion der Natur bzw. nach der Natur als lebendiger Organisation, und am Ende des 18.

in einem breiten, von der Antike bis in die Gegenwart reichenden Untersuchungsfeld und rückt vor allem die Aspekte der Verkörperung und der Polychromie ins Zentrum der Reflexionen, vgl. *Like Life. Sculpture, Color, and the Body* (Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Luke Syson et al., New Haven/London 2018. Mit Bezug auf das französische 18. Jahrhun-dert vgl. das Kapitel Die nervöse Statue, in: Victor Stoichita, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011, 119–165. Darin geht Stoichita zwar vorwiegend auf malerische Umsetzungen der Pygmalion-Legende ein, aber auch die erste skulpturale Umsetzung des Motivs von Étienne-Maurice Falconet mit dem Titel *Pygmalion au pied de sa statue qui s'anime* (1763, Marmor. Paris, Musée du Louvre) ist Gegenstand seiner Ausführungen, vgl. dazu 137ff.

- 2 Zum Lebendigkeitsbegriff in kunstgeschichtlicher Perspektive vgl. grundlegend Frank Fehren-bach, Lebendigkeit, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2011, 273–278; sowie den Band von Armen Avanessian/Winfried Menninghaus/Jan Völker (Hg.), *Vita aethetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich/Berlin 2009, dessen erste Sektion Beiträge versammelt, die vorwiegend wissenschaftshistorisch argumentieren und die Zeit zwischen 1750 und 1800 in den Blick nehmen. Zur Aporie, den Lebensbegriff eindeutig und pauschalisierend zu bestimmen, siehe die Ausführungen in der Einleitung in Lina Maria Stahl, *Isolieren – Zerlegen – Still-stellen. Zum Verhältnis von Bios und Biologie am Beispiel mikroskopischer Bildgebung*, Paderborn 2018, 7–16, vor allem 8f.
- 3 Fehrenbach, Lebendigkeit, 273.
- 4 Vgl. grundlegend zu dieser Thematik: Hans-Jörg Rheinberger/Peter McLaughlin, »Einleitung« zu §18 Naturgeschichte, in: *Die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Bd. 2, Basel 2008, 380–385. Die Au-toren vermerken zu den hier angesprochenen Aspekten (380): »[...] die mannigfaltig abgestuften Materialismen und Vitalismen [standen sich] im Zeitalter der Aufklärung viel weniger unversöhn-lich gegenüber, als dies nachträglichen ideengeschichtlichen Rekonstruktionen erscheinen mag; sie waren vielmehr alle und in all ihren Nuancen in einen grossen, sich neu ausbildenden Diskurs über das Lebendige eingebunden, dessen Eigendynamik zunehmend selbst darüber zu bestim-men begann, was als biologisches Problem zu gelten hatte und was nicht [sic!].«

Jahrhunderts hatte sich die Biologie als zukunftsweisende Wissenschaft formiert. Im Zuge dessen stellte sich auch aus humanwissenschaftlicher Perspektive die Frage nach der Epigenese, der »schrittweisen Entstehung der organischen Form«.⁵

Diese folgenreichen Entwicklungen in den Lebenswissenschaften im Zeitalter der Aufklärung scheinen im Fall einiger Werke des französischen Bildhauers Jean-Baptiste Pigalle in einen engen Zusammenhang mit einer Neuaushandlung skulpturaler Lebendigkeit getreten zu sein.⁶ Im Folgenden sollen die Bildschöpfungen Pigalles keinesfalls zu einem simplen Reflex wissenschaftlicher und außerkünstlerischer Debatten degradiert, sondern als Diskursmedien eigenen Rechts verstanden werden, in denen sich die wissenschaftlichen Neuerungen auf innovative und folgenreiche Weise mit der Thematisierung fundamentaler medialer Aspekte verschränkten. Zentral mit Blick auf das Thema dieses Bandes ist, dass Pigalle in einem Großteil seiner Figurendarstellungen ein Körper- und Menschenbild skulptural erprobte, das geradezu gezwungenermaßen mit einer ›Genrisierung‹ der Sujets einherging. Das heißt, gerade genrehaft aufgefasste Körper bzw. Genrefiguren dienten Pigalle in dieser Hinsicht als bildnerisches Experimentierfeld.

Traditionell war die Klassifizierung von Darstellungsinhalten nach Gattungen an der Malerei orientiert. Da das Medium Skulptur im hier anvisierten Kontext noch am Körper als primärem Ausdrucksträger festhielt, ist der Aspekt des Körperbildes zentral, wenn es um die Übertragung von Gattungsfragen auf die Skulpturgeschichte geht. Denn hier sind es nicht zuletzt die Charakteristika der Körpergestaltung, die eine Figur als menschlich ausweisen, sie der Befindlichkeit der Rezipient*innen, deren Erfahrungshorizont oder generell dem Alltäglichen annähern – oder nicht, und damit auch für Gattungszuschreibungen ausschlaggebend sind. Unter besonderer Berücksichtigung der Aspekte bildsprachlicher Ambiguität und damit einhergehender Zeitstrukturen wird der vorliegende Beitrag schließlich der Frage nachgehen, inwiefern Genrehaftes auch auf dem Feld der Skulptur als Triebfeder »aufklärerischer Bildkritik«⁷ und dadurch initiiertes bildsprachlicher und medialer Neuerungen fungierte.

5 Rheinberger/McLaughlin, *Naturgeschichte*, 383.

6 Erstmals ist diese These zu einigen von Pigalles Bildwerken in meiner Dissertation *Individualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit. Das Genre in der französischen Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2014, entwickelt und publiziert worden. Vgl. darin vor allem die Kapitel III.4 (Die Morphogenese des Kinderkörpers – Jean-Baptiste Pigalles »Enfant nu à la cage« und seine »Fillette à l'oiseau et à la pomme«) sowie III.6 (Genre à l'antique – Jean-Baptiste Pigalles »Tireuse d'épine«). Der vorliegende Artikel greift die dort herausgearbeiteten Thesen auf, ergänzt sie um neues Material und konturiert sie vor dem Hintergrund zweier Leitaspekte des vorliegenden Bandes nach einer besonderen Relevanz der Kategorien Temporalität und Ambiguität für die Gattung ›Genre‹ neu.

7 Diese Formulierung nimmt auf die Dissertation von Britta Hochkirchen, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*, Göttingen 2018, Bezug. Der Begriff wird am Ende des vorliegenden Artikels noch einmal aufgegriffen.

I. Körperliche Übergangsstadien im Œuvre Jean-Baptiste Pigalles

Im Katalog der Karlsruher Ausstellung *elegant//expressiv. Von Houdon bis Rodin* ist in der Einleitung zur Rubrik ›Genre‹ noch zu lesen:

In der Malerei hatte sich schon im 17. und verstärkt im 18. Jahrhundert das Alltagsleben als Thema großer Beliebtheit erfreut. Dagegen verharrte die Skulptur noch lange beim idealisierten Menschenbild. In den Fesseln akademischer Normen war sie weitgehend auf eine klassische Formensprache festgelegt und galt mit Götter- und Heldenmotiven als über die Niederungen des Alltags erhaben.⁸

In Abgrenzung zu dieser Darstellung soll im Folgenden aufgezeigt werden, dass Pigalle sich in vielen seiner Bildwerke nachdrücklich von einem derart idealisierten Zugriff verabschiedet hat. Nicht der perfekte und zeitenthobene, von den Merkmalen menschlicher Kontingenz bereinigte Statuenkörper war Gegenstand seines Interesses. Vielmehr ist vielen seiner Figuren eine spezifische Form von Zeitlichkeit eingeschrieben, die auf einem genuin menschlich und genrehaft aufgefassten Körperbild basiert. Denn es fällt auf, dass der französische Bildhauer Übergangsstadien körperlicher Entwicklung mit besonderer Vorliebe behandelte, und die von ihm skulptierten Körper in solchen Entwicklungsphasen zeigte, in denen die Prozesshaftigkeit menschlichen Seins besonders signifikant zutage tritt. Damit rückte er jene Zeitlichkeit des menschlichen Körpers in den Fokus, die als spezifische Zeitstruktur der Gattung Genre in Abgrenzung von historischer Zeit bereits von Jürgen Müller thematisiert wurde.⁹ Zunächst sind das 1749 entstandene *Enfant nu à la cage* (Abb. 1, 2) und dessen erst 1784 skulptiertes Pendant, die *Fillette à l'oiseau et à la pomme* (Abb. 3, 4) in diesem Zusammenhang anzuführen. Hier sind es die fast täglich zu beobachtenden Entwicklungen, die den Säuglingskörper als Demonstrationsmodell der permanenten Veränderungen, denen der Mensch wie alles Seiende unterliegt, prädestinierten. Doch nicht nur am Anfang, sondern auch am Ende der Existenz wird diese Eingebundenheit in die universellen biologischen Transformationsprozesse besonders deutlich.

8 Siegmund Holsten, Blick auf Alltägliches – Genre in der Plastik, in: *elegant//expressiv. Von Houdon bis Rodin, französische Plastik des 19. Jahrhunderts* (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), bearb. von Siegmund Holsten und Nina Trauth, Heidelberg 2007, 100.

9 Siehe Jürgen Müller, Die Zeit als Bild. Eine Skizze der frühen Genremalerei, in: ders./Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 7–21, hier 17.



Abb. 1 und 2: Jean-Baptiste Pigalle, *Enfant nu à la cage*, 1749, Marmor, 47,4 x 32 x 34,5 cm. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 3 und 4: Jean-Baptiste Pigalle, *Fillette à l'oiseau et à la pomme*, 1784, Marmor, 43,9 x 33,3 x 36,8 cm. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 5: Jean-Baptiste Pigalle, *Voltaire nu*, 1770–1776, Marmor. Paris, Musée du Louvre.

Pigalle stellte auch den anderen Pol dar: Im Fall des 1776 vollendeten, damals skandalträchtigen *Voltaire nu* (Abb. 5) dient der ausgemergelte Greisenkörper auf ikonographisch-inhaltlicher Ebene sicherlich einer Gegenüberstellung von sterblichem Leib und unsterblicher Geisteskraft, doch vermag diese Intention allein nicht die schonungslose, gegen jede Geschmackskonvention verstoßende Drastik in der veristischen Darstellung der Verfallssymptome organischer Substanz zu erklären.¹⁰ In der skulpturalen Charakterisierung des Körpers findet sich hier eine Prozessualität artikuliert, welche im auffäl-

10 Zu Jean-Baptiste Pigalles *Voltaire nu* vgl. Eva Hausdorf, *Monumente der Aufklärung. Die Grab- und Denkmäler von Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) zwischen Konvention und Erneuerung*, Berlin 2012, 111ff.

ligen Sichtbarlassen der Werkzeugspuren an einigen Stellen der Statue eine produktionsästhetische Spiegelung erfährt.¹¹

Als makabre Variante lässt sich ferner der postmortal dargestellte Körper des General d'Harcourt innerhalb seines Grabmalensembles in der Pariser Kathedrale Notre-Dame in dieses Statuen-Korpus körperlicher Übergängigkeit einreihen. Mit deutlichen Merkmalen des toten Körpers – wie der Steifheit als Kennzeichen beginnender Totenstarre oder der sich zusammenziehenden, dünner gewordenen Haut – versehen, wird das Körperbild des Verstorbenen hier in deutlichem Widerspruch zum gezeigten Handlungsmoment des Hinauslehns aus dem Sarg in Richtung der Figur der trauernden Witwe inszeniert (Abb. 6).¹²



Abb. 6: Jean-Baptiste Pigalle, Grabmal des Comte d'Harcourt, 1771–1776. Paris, Notre-Dame, Detail: Figur des Comte.

Mit seinem letzten Werk, der *Tireuse d'épine* (Abb. 7), thematisierte Pigalle schließlich die von Umwälzungen geprägte Phase der Pubertät, indem er die unregelmäßigen

11 Diese markanten Werkzeugspuren bezeichnete schon Hans Körner als »forciert vorgeführte Spuren der Hand des Künstlers, die sich in der ›Epidermis der Statue‹ selbst abbildet.« Er schreibt weiterhin: »Dieses ›Rohe‹ in der ›Epidermis der Statue‹, die ›dem Auge des Kenners viel angenehmer [ist], als die von der Politur erzeugte leuchtende Oberfläche‹ (Encyclopédie méthodique 1791), geht in Pigalles Statue eine unlösliche Union mit der Epidermis Voltaires ein.« Hans Körner, Die Epidermis der Statue. Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: Daniela Bohde/Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch: das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, 105–132, hier 127.

12 Siehe zu diesem Grabmonument die Analyse von Hausdorf, Zwischen Sterben und Auferstehen. Der Tod und das Private im Grabmal des Comte d'Harcourt, in: dies., *Monumente*, 229–281, vgl. speziell zum »Verismus des Leichnams« 262ff.

Wachstumsschübe der adoleszenten Figur zu einem Hauptmotiv seiner skulpturalen Mimesis erhob: Während die Waden schlank aber muskulös gebildet sind, weisen die Oberschenkel schon eine gewisse Rundlichkeit auf, die mit der noch ganz schmalen Hüfte nicht richtig korrespondieren will.¹³ Auch dem angespannten Bauch fehlt im Unterschied zum Unterleib eine gewisse weibliche Weichheit und Fülle, was zusätzlich im Kontrast zu den halb ausgeformten Brüsten steht. Die Knochen des Schlüsselbeins treten wiederum bereits auffällig markant hervor, auch die Schultern und der Nacken wirken im Vergleich zu den dünnen Armen fast zu breit. Hierin weist Pigalles *Dornauszieherin* auf Edme Bouchardons *Amour se taillant son arc de la massue d'Hercule* zurück.¹⁴ Bei dieser über dreißig Jahre früher entstandenen modernen Neuauflage der *figura serpentinata* hatten die zeitgenössischen Kritiker nicht nur die Verbindung von mythologischer Figur und einem überzeugend gezeigten »travail manuel« als Dekorums-Verstoß moniert.¹⁵ Der zum »Schreinerjungen«¹⁶ degradierte Liebesgott war darüber hinaus in der Beschreibung des jugendlichen Körpers als nicht ausreichend idealisiert empfunden worden. Die in Relation zum restlichen Körper überdimensioniert großen Füße mochten der möglichst genauen Naturbeschreibung Tribut zollen, doch an einer Götterfigur wirken diese Turbulenzen des menschlichen pubertären Körpers schlechterdings wesensfremd, zumal ein Großteil der klassischen Skulpturtheorie sich der Frage der Proportion, im Sinne der richtigen und angemessenen Körpermaße, gewidmet hatte.¹⁷

13 Dies wurde in seiner Beschreibung des skulptierten Körpers bereits von Samuel Rocheblave so gesehen, siehe Samuel Rocheblave, *La vie et l'œuvre de Jean-Baptiste Pigalle*, Paris 1919, vgl. zur *Tireuse d'épine* 297ff., insbesondere zum »état de transition physique« der Figur 299f. Rocheblaves Text stellte lange Zeit die einzige nicht abwertende Besprechung dieser letzten Statue Pigalles dar, vgl. zur pejorativen Rezeptionsgeschichte der pigallschen *Dornauszieherin* Kloss-Weber, *Individualisiertes Ideal*, 331ff.

14 Edme Bouchardon, *L'Amour taillant son arc dans la massue d'Hercule*, 1750, Marmor, 173 x 75 x 75 cm. Paris, Musée du Louvre.

15 Siehe zu diesem Aspekt von Bouchardons *Amour* das Kapitel Grenzgänger zwischen Mythos und Genre – Edme Boucardons »L'Amour taillant son arc dans la massue d'Hercule«, in: Kloss-Weber, *Individualisiertes Ideal*, 173–207. Das Zitat stammt von Denis Diderot, *Observations sur la sculpture et sur Bouchardon* (1763), in: ders., *Œuvres complètes de Diderot*, Bd. 13, hg. von Jules Assézat, Paris 1876, 40–47, hier 45.

16 Als »garçon charpentier« bezeichnete Voltaire Bouchardons Figur; siehe Voltaire, Brief an den Comte de Caylus, in: ders.: *Œuvres complètes*, 52 Bde., Paris 1877–1887, Bd. 35, Paris 1880, 107–108, hier 107.

17 Siehe zur Rolle von Proportionslehren im Kontext der französischen Skulpturgeschichte das Kapitel III: Le retour du quantitatif, in: Aline Magnien, *La nature et l'antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIIIe siècle*, Paris 2004, 115–121.



Abb. 7: Jean-Baptiste Pigalle, *Tireuse d'épine*, 1785, Marmor, H. 121 cm. Paris, Musée Jacquemart-André.

Eine solche Veränderung der Darstellungskonventionen klassischer Bildhauersujets durch einen als anthropologisch zu bezeichnenden Blick auf den Körper ist auch im Fall der beiden *Enfants* von Pigalle zu beobachten. Sie erweisen sich als eine genuin aufklärerisch angelegte Position auf dem Feld der Kleinkindskulptur. Im Sinne des Mottos »[p]arvenir à la connaissance des nous mêmes«,¹⁸ mit dem der Naturwissenschaftler George-Louis Leclerc, Comte de Buffon, in seiner 1749 publizierte Schrift *De l'homme* die Erkundung des Faszinosums Mensch programmatisch einleitete, rückte Pigalle den Säugling in seiner tatsächlichen Zuständlichkeit in das Zentrum seiner Bildschöpfungen. Dass es

18 Georges-Louis-Marie Leclerc, Comte de Buffon, *De l'homme*, hg. und komm. von Michèle Duchet, Paris 1971 [1749], 39.

sich dabei um ein *Novum* handelte, lässt sich am schlagkräftigsten über die Absetzung der beiden Figuren von der Darstellungstradition des barocken Puttos ermitteln (Abb. 8), als deren herausragender Vertreter im Bereich der plastischen Kunst noch im 18. Jahrhundert François Du Quesnoy galt.¹⁹

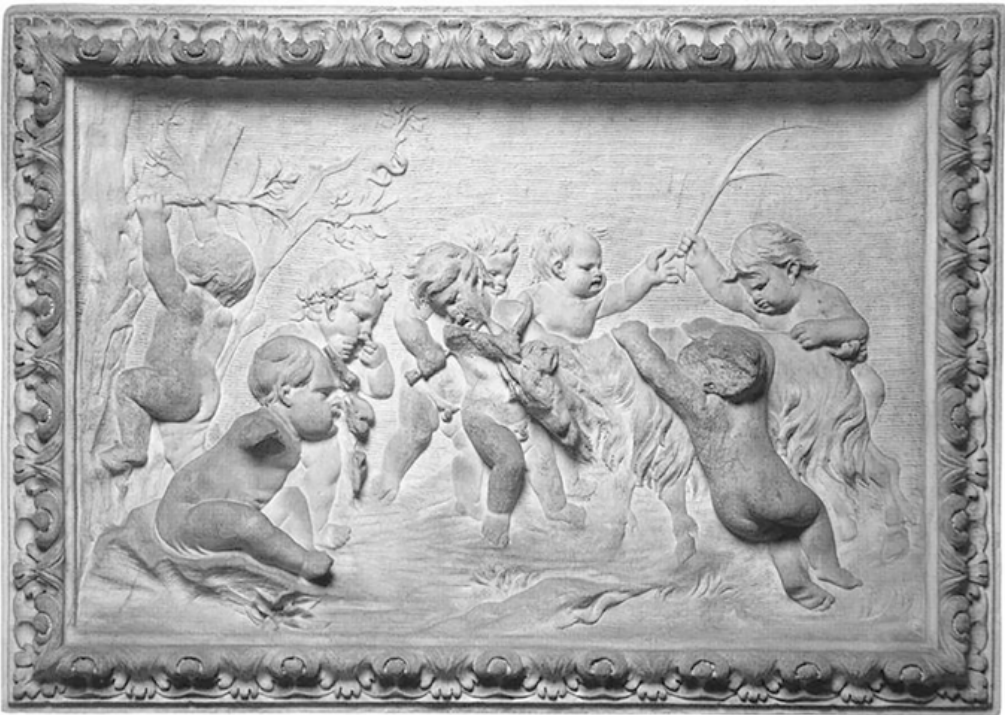


Abb. 8: François du Quesnoy, *Kinderbacchanal mit Ziege*, um 1630, Relief, Marmor. Rom, Galleria Doria Pamphili.

Betrachtet man die beiden Pigalle-Säuglinge (Abb. 1–4), so fällt zunächst auf, dass die kleinen Leiber und Gesichter deutlich individualisierte Züge tragen. Obwohl nur im Fall des Jungen überliefert ist, dass Pigalle ihn nach einem bestimmten Modell, dem kleinen Filius des Auftraggebers, Jean Pâris de Montmartel, entwarf, begegnet uns auch in der *Fillette à l'oiseau et à la pomme* eine kleine unverwechselbare Persönlichkeit. Diese Eigenheit goutierte schon die zeitgenössische Kritik mit dem Hinweis auf den »caractère« des *Enfant nu à la cage*.²⁰ Dabei ist von jeglicher Form der Verniedlichung abgesehen. Sowohl wenig vorteilhafte individuelle Züge – wie das fliehende Kinn und die Hängelider des Jungen oder der übermäßig breite Bauchnabel und die beiden Dellen rücklings über dem

19 Siehe zu François Du Quesnoy grundlegend: Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy (1597–1643)*, Paris 2005, insbesondere zu den Puttendarstellungen die Kapitel II.1 *Il fattore di putti*, 45–83, sowie IV.1. »Sculpteur classicisant« et »inventeur du putto à la moderne«: la part de l'histoire de l'art. *L'art de Du Quesnoy jugé par la littérature artistique classique*, 177–186.

20 O. A., *Beaux-Arts*, in: *Mercure de France* (Oktober 1750), 132–138, hier 136: »[...] nous ne pouvons nous empêcher de parler d'un enfant [Pigalle] a exécuté pour M. de Montmartel, & qui a si fort fixé les regards par son caractère, & les vérités qui s'y trouvent exprimées [...]«

Darm-Kreuzbein des Mädchens – als auch alterstypische Merkmale – wie die im Vergleich zu den Körpern extrem groß wirkenden Köpfe und das Ungelenke der Haltungen und Gesten – blieben in der künstlerischen Wiedergabe bewusst ungeschönt. Gleichzeitig meint man zu spüren, dass die Knochen der Kleinen noch von flexibler Konsistenz, dass das durch das Aufsitzen in breiten Partien gequetschte Gewebe geschmeidig und verformbar und die Haut dünner und feinporiger sei. Es entsteht dabei jedoch nicht der Eindruck einer putzig und dekorativ anmutenden Ansammlung von ›Babyspeckröllchen‹. Die Säuglinge von Pigalle wirken nicht süß, sondern geradezu hässlich. Weder die Unförmigkeit noch die Disproportionalität ihrer Körper werden verhehlt, sie gleichen – um auf eine Formulierung Denis Diderots zurückzugreifen – einer »masse de chair non développée«²¹. Auch motorisch gesehen bewegen sich die beiden kleinen Protagonisten im realen Aktionsrahmen eines nicht ganz einjährigen Kindes. Pigalle thematisierte sogar das prekäre Gleichgewicht des kleinkindlichen Sitzens, das einer nur augenblicklichen und leicht störbaren Balance entspricht. Ein solches Spiel mit Instabilitätsmotiven erscheint im Fall des später entstandenen Pendants noch deutlich gesteigert: Das Mädchen sitzt nur noch auf ihrer linken Gesäßhälfte, während die andere fast frei in der Luft schwebt. Mit der einen Hand versteckt sie den scheinbar aus dem Käfig entwischten Vogel, während sie dem Knaben mit der anderen im Zuge eines Ablenkungsmanövers einen Apfel zeigt. Diese zeitlich parallel, motorisch aber diametral ausgerichteten Aktionen befördern sie an die Grenzen ihres Gleichgewichtsvermögens und verursachen ein wiegendes Taumeln. Dass die haptischen Fähigkeiten und das Artikulationsvermögen ebenfalls noch der Vervollkommnung bedürfen, indizieren Details: Den Apfel in ihrer linken Hand hält die *Fillette* nicht mit sicherem Griff, sondern nur mit dreien ihrer fünf Finger. Der leicht geöffnete Mund lässt zwar einen Laut, mit Sicherheit aber kein klar prononciertes Sprechen erahnen.

Diese altersgerechte Charakterisierung der beiden Kinderfiguren entspricht Buffons Forderung nach einem empirischen-nüchternen Blick auf die ersten Jahre der menschlichen Existenz. In seinem Kapitel über die Kindheit in der *Histoire de l'homme* konfrontierte der Wissenschaftler seine Leser*innen mit dem Appell, ihre Abscheu, welche verschiedenste Aspekte am Dasein des Säuglings beim Erwachsenen auslösen mögen, zu überwinden, und seiner detaillierten Schilderung der Entwicklung des Menschen vor allem im ersten Lebensjahr zu folgen.²² Was Mitte des 18. Jahrhunderts zeitgleich zum Objekt naturwissenschaftlicher Forschung und zum Bildgegenstand geriet, hatte den Bildhauern bislang nicht als darstellungswürdig gegolten. Wie schon die italienischen Vitenschreiber des 17. Jahrhunderts explizierten, bestand der *concetto* des *putto moderno* gerade in der Inkongruenz von Alter und ausgeführter Tätigkeit.²³ Den tatsächlichen Ak-

21 Denis Diderot, *Ruines et paysages. Salon de 1767* (= *Salons III*), hg. von Else-Marie Bukdahl, Michel Delon und Annette Lorenceau, Paris 1995, 532.

22 Buffon schreibt: »Ne dédaignons pas de jeter les yeux sur un état par lequel nous avons tout commencé; voyons-nous au berceau, passons même sur le dégoût que peut donner le détail des soins que cet état exige, et cherchons par quels degrés cette machine délicate, ce corps naissant et à peine vivant, vient à prendre du mouvement, de la consistance et des forces [sic!].« Buffon, *De l'homme*, 49–50.

23 Zur Kunstfigur des Putto vgl. Hans Körner, »Wie die Alten sangen...«. Anmerkungen zur Geschichte des Putto, in: Roland Kanz (Hg.), *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, 59–90.

tionsrahmen eines Säuglings hatte man gewissermaßen als zu unspektakulär erachtet, um ihn bildlich zu thematisieren. Entgegen der Bildtradition der *Jeux et plaisirs d'enfants*²⁴ zeigte Pigalle seine Jungen-Figur ungeachtet des zarten Alters ernst und nachdenklich und stattete sie sogar mit dem berühmten Reflexionsgestus der an das Kinn geführten Hand aus. Verstandes- und Empfindungsvermögen des Kleinen, so vermittelt diese Darstellung den Betrachter*innen, entsprechen zwar nicht denen eines Erwachsenen, weichen aber nicht strukturell, sondern nur graduell davon ab; alle Anlagen sind vollständig vorhanden, die weitere Vervollkommnung nur noch eine Frage der Zeit.

Zwar bildeten die Werke Du Quesnoys (Abb. 8) in der naturnahen Wiedergabe des kleinkindlichen Inkarnats für Pigalle das zentrale Vorbild, mit dem es zu konkurrieren und das es zu übertreffen galt. Trotzdem war im Werk des gebürtigen Flamen wie auch in den Werken seiner noch im 18. Jahrhundert zu findenden Nacheiferer der Bildtypus des barocken Putto eine durch und durch artifizielle Kunstfigur geblieben. Im Vergleich sind die Figuren Du Quesnoys auch in der Beschreibung der weichen, biegsamen Körperchen plastisch mehr auf ein leitendes Formprinzip hin durchgestaltet, während Pigalle bei der bildnerischen Modulation seiner zwei Kinderskulpturen noch viel stärker den Eigenheiten der kaum in klare Volumina fassbaren Körper folgte. Die Kinderfiguren der beiden Bildhauer entstanden auf der Grundlage ganz verschiedener künstlerischer Konzepte und gehören daher auch nicht derselben Wirklichkeitssphäre an. Diejenigen Du Quesnoys entstammen einer immerzu heiteren Welt, in der ideelle Leichtigkeit und Unschuld ihr Tun bestimmen. Pigalle ersetzte das vielfach erfolgreich erprobte sogenannte ›Kindchenschema‹ mit den schmallmündigen, pausbäckigen und stupsnasigen Gesichtern und drolligen Körpern, das auf einem selektiven Naturstudium basierte, durch das weniger niedliche, aber einmalige kleine Individuum.

Als Antithesen zur wohlproportionierten klassischen Statue und zur Zeitenthobenheit des idealistischen Kunstverständnisses offenbarten die beiden *Enfants* eine der Zeitlichkeit ausgelieferte, stetem Formwandel unterworfenen Körperlichkeit. Es ist der unfertige, der im Werden begriffene Körper, mit dem sie ihre Betrachter*innen konfrontieren.

II. Ein neues Materiekonzept und der Verlebendigungstopos der Skulptur

Pigalles Kinderfiguren tragen derart gerade in ihren Spezifika als Genrefiguren einer zeitgleich erfolgten Neukonzeption des Materiebegriffs Rechnung, die in den Humanwissenschaften in unmittelbarem Zusammenhang mit der bereits einleitend angesprochenen grundlegenden Revision des Welt-, Natur- und Menschenbildes erfolgte. Eine fundamentale Rolle kam im Zusammenhang der materialistisch fundierten Naturphilosophie der Frage nach der Empfindungsfähigkeit, der *sensibilité*, der Materie zu. Dieser Paradigmenwechsel kann exemplarisch Denis Diderots philosophisch-literarischer

24 Als ein führender Vertreter dieser Bildtradition ist der flämisch-französische Maler, Zeichner und Graveur Jacques Stella (1596–1657) zu nennen, dessen Nichte Claudine Bouzonnet Stella seinen Bildfindungen über das Anfertigen von Stichen weitere Bekanntheit verschuf.

Schrift *Le Rêve de d'Alembert* aus dem Jahr 1769 entnommen werden.²⁵ Die dort anzutreffende Formulierung: »Naître, vivre et passer c'est changer des formes«,²⁶ scheint in den im vorliegenden Beitrag diskutierten Werken Pigalles zu einem bildhauerischen Programm avanciert zu sein. Der Rekurs auf diesen Text bietet sich auch deshalb an, weil in ihm ausgerechnet die Skulptur als Referenz dient, um die abstrakten wissenschaftlichen Gedankengänge zu veranschaulichen. Aufgrund der mimetischen Ausrichtung der Bildhauerei auf die menschliche Gestalt sowie des eingangs angesprochenen medialen Verlebendigungstopos ließ sich die Frage nach der Differenz zwischen Lebendigem und Leblosen bzw. die graduelle Zunahme an *vis vitalis* bei unterschiedlichen Formen materieller Existenz mit ihrer Hilfe besonders eindrücklich und geistreich veranschaulichen.

Szenisch ist dem *Traum des d'Alembert* ein anderer Text, nämlich ein fiktionaler Dialog zwischen Diderot selbst und d'Alembert vorgeblendet,²⁷ dessen Inhalt den skeptischen, ganz der Ratio verpflichteten Mathematiker so sehr aufwühlte, dass er die von Diderot formulierten Theorien und Hypothesen in der darauffolgenden Nacht in fieberartigen Träumen verarbeitet. Das besagte Gespräch zwischen Diderot und d'Alembert setzt inhaltlich ganz unvermittelt mit einer Problematik ein, die jegliche Ausblendung der Transzendenz bei der nun weltimmanent gedachten Erklärung von Naturphänomenen mit sich brachte. Vereinfacht lässt sich der ideengeschichtliche Umbruch, an dem sich diese, d'Alembert so nachhaltig beschäftigende Diskussion entzündet, mit folgenden Worten umreißen: Sobald die Natur nicht länger als passives, von Gott als dem transzendenten Grund aller Dinge bewegtes Objekt konzipiert, sondern weltimmanent und als sich selbst bewegendes und gestaltendes Prinzip gedacht wird, bedarf sie des Vermögens zur Selbstentfaltung und Selbstgestaltung. Ein rein mechanisch konzipierter Materiebegriff griff hier entschieden zu kurz und konnte nicht erklärend in Dienst genommen werden. Die entscheidende Modifikation, welche einen Ausweg aus diesem grundlegenden Problem wies, bestand in der Neukonzeption der Materie als per se sensibilitätsbegabt.²⁸

D'Alemberts logische Schlussfolgerung lautet nun, dass demnach ja auch ein Stein Empfindung besitzen müsste. Dies zu glauben falle jedoch einigermaßen schwer, zumal der Bildhauer, der einen Marmorblock schneide, zerhau und zurechtmeißle, sein Material vor Schmerz schreien und wimmern hören müsste. Er richtet an Diderot die

25 Diderots Text *Le Rêve de d'Alembert* besteht aus drei Teilen, zunächst *Entretien entre d'Alembert et Diderot*, gefolgt vom *Le Rêve de d'Alembert* betitelten Teil und schließlich *La suite d'un entretien entre M. d'Alembert et M. Diderot*. Zu der Frage, warum die Thematisierung materialistischer Grundlagenhypothesen hier in literarischer Form bzw. im Modus des Fiktionalen erfolgt, siehe die Untersuchung von Yann Lafon, *Fiktion als Erkenntnistheorie bei Diderot*, Stuttgart 2011, darin Kapitel II Über die Problematisierung des Materialismus: *Le Rêve de d'Alembert* als fiktionale Transzendierung materialistischer Erkenntnistheorie, 68–121.

26 Denis Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Jules Assézat, Paris 1875, 122–191, hier 140. Im Folgenden wird aus der deutschen Ausgabe: Denis Diderot, *Erzählungen und Gespräche*, Leipzig 1953, zitiert, dort finden sich die Abschnitte Gespräch zwischen d'Alembert und Diderot, 355ff. und D'Alemberts Traum, 373ff.

27 Denis Diderot, Gespräch zwischen d'Alembert und Diderot, in: Diderot, *Erzählungen und Gespräche*, 355–372.

28 Vgl. zu Diderots materialistischer Philosophie, wie sie im Folgenden im Rekurs auf den *Rêve de d'Alembert* skizziert wird: Ursula Winter, *Der Materialismus bei Diderot*, Genf 1972, 15–137, zu den hier relevanten Aspekten bes. 25–40.

Frage, welchen Unterscheid er vor dem Hintergrund einer solchen Hypothese zwischen dem Stein und dem Fleisch als organischer Materie gegeben sehe. »Nicht viel«, erwidert Diderot daraufhin: »Man macht Marmor mit Fleisch und Fleisch mit Marmor.«²⁹ So lakonisch diese Aussage formuliert ist, so komplex ist sie zugleich auf inhaltlicher Ebene: Der erste Teil des Satzes verweist nicht nur auf die Rolle des lebenden Modells, sondern auch auf die handwerkliche, prozessual-schöpferische Komponente des Skulpturschaffens. Der zweite Teil hingegen markiert implizit die wirkungsästhetischen Parameter der *sculpture de la chair*.³⁰ Doch d'Alembert wäre nicht d'Alembert, ließe er sich mit einer solch poetisch überformten Replik so einfach abspeisen. Daher gibt Diderot dem Gespräch eine neue Wendung, indem er es auf die innerhalb der Physik etablierte Unterscheidung von latenter und aktiver Kraft lenkt, und diese im Handumdrehen nicht nur auf latente und aktive Bewegung, sondern auch auf die Annahme einer latenten und aktiven Empfindung überträgt. Bis hierher folgt ihm der Mathematiker und konkretisiert, demnach seien der Mensch ebenso wie das Tier und vielleicht auch die Pflanze mit aktiver Empfindung begabt, während die Statue nur latente Empfindung besitze. Trotzdem, so insistiert d'Alembert mit einem zwischen den Zeilen zu spürenden Unbehagen, beschränke sich die Ähnlichkeit zwischen der Statue und dem Menschen doch allein auf die äußere Form, ohne dass irgendeine Übereinstimmung im inneren Aufbau vorliege. Als letzten argumentativen Überraschungszug bringt Diderot daraufhin die Möglichkeit ins Spiel, den Stein »aus dem Zustand der latenten Empfindung in den Zustand der aktiven Empfindung [zu] überführen«,³¹ indem man ihn verzehre: Zerschlage und zermahle man eine Marmorbüste von der Hand Falconets so lange, bis man sie in vollständig pulverisierter Form mit Humus verkneten könne, und sähe man auf dieser Erde die Saat von Pflanzen, die man schließlich ernte und esse, so habe man die im Stein wirkenden Widerstände aufgehoben und den Marmor letztlich der belebten Materie in menschlicher Gestalt einverleibt.³² In direktem Anschluss an diese Stelle kommen die beiden Aufklärer sodann auf einen anderen Übergang zu sprechen, nämlich den vom empfindenden zum

29 Diderot, Gespräche, 355.

30 Die Wendung *sculpture de la chair* bezieht sich auf den in Werken der französischen Skulptur des 18. Jahrhunderts erkennbaren Anspruch der Bildhauer, die Eigenheiten organischer belebter Substanz in der skulpturalen Beschreibung von Körpern möglichst naturnah darzustellen und wirkungsästhetisch so den Eindruck einer warmen, weichen und empfindsamen materiellen Substanz zu vermitteln. Vgl. dazu grundlegend das Kapitel »Une nouvelle sculpture«: »Molesse« et »vérité de chair«, in: Magnien, *Nature*, 292–333.

31 Diderot, Gespräche, 357.

32 Hinsichtlich des Motivs des Einverleibens der falconetschen Büste ist zum einen auf den Topos des Bücherfressens bzw. Bücherverschlingens hinzuweisen (vgl. dazu u.a. Christine Ott, *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*, München 2011; Mona Körte, *Bücheresser und »Papiersäuerer«*. Kulturelle Bedeutungen der Einverleibung von Schrift, in: dies./Cornelia Ortlieb (Hg.), *Verbergen. Überschreiben. Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Berlin 2007, 271–292), zum anderen aber auch auf volkstümlich-religiöse Bildpraktiken, wie sie im Fall sogenannter Schluckbildchen und Schabmadonnen praktiziert wurden bzw. werden, vgl. dazu jüngst Maria Schaller, *Bilder essen? Einverleibte »Schluckbildchen« und »Schabmadonnen«*, in: Faline Eberling/Eva Paetzold/Maria Schaller (Hg.), *Einverleibungen. Imaginationen – Praktiken – Machtbeziehungen*, Berlin 2021, 138–165.

denkenden Wesen, und von dort wiederum auf die aus Diderots Sicht noch viel wunder-samere Entstehung menschlicher Wesen.³³ Diese gingen, so legt er dar, im Grunde aus so gut wie nichts hervor, aus den kleinsten »Molekülen«, die »sich [...] mit der Lymphe [aussonderten und] mit dem Blut [zirkulierten], bis sie endlich in die Organe gelangten, die zu ihrer Vereinigung bestimmt waren.«³⁴ Im *Rêve de D'Alembert* wird das biologische Phänomen der Generierung menschlichen Lebens aufgegriffen und von dem Mediziner »BORDEU« – angespielt wird hier natürlich auf den Mediziner Théophile de Bordeu³⁵ – in sehr viel ausführlicherer Form der weiblichen Protagonistin, »L'ESPINASSE«,³⁶ erklärt. Dabei belehrt er sie, wie die meisten anderen Menschen gehe sie in ihrer Selbst-wahrnehmung von dem Irrtum aus, die menschliche Gestalt verändere sich im Laufe des Lebens hauptsächlich in der Größe. Diesen Trugschluss korrigiert der Arzt mit den Worten: »Zu Anfang waren Sie ein winziger, kaum wahrnehmbarer Punkt aus noch winzi-geren Molekülen zusammengesetzt [...]. Dieser Punkt wurde ein lockerer Faden, dann ein ganzes Bündel Fäden. Bis dahin keine Spur von der angenehmen Gestalt, die sie ha-ben.«³⁷

Aus kunsthistorischer Perspektive ist diese Passage der Schrift Diderots nicht allein wegen des alarmierenden Gedankenspiels um die pulverisierte Falconet-Büste be-merkenswert. Vielmehr impliziert hier die Thematisierung von Leben bzw. die Beschrei-bung der inneren Struktur des Lebendigen und Empfindungsfähigen einen naturwis-senschaftlich-anthropologisch informierten *conchetto* für eine auf der Höhe der Zeit ste-hende Skulptur. Was mag es für einen Bildhauer wie Pigalle, der in seiner künstlerischen Praxis in besonderem Maß mit der Materialität seiner Werkstoffe konfrontiert war und sich auch körperlich intensiv damit auseinandersetzen musste, bedeutet haben, dass Materie nun per se als sensibilitätsbegabt definiert wurde? Die Frage, wie aus ungeform-ter Materie Leben wird, ließ sich nicht nur als eine naturwissenschaftliche, sondern auch als eine künstlerische verstehen.³⁸ Lag es nicht nahe, das der Materie vermeintlich in-härente Formierungsvermögen im Skulpturalen verstärkt zu thematisieren, und konnte nicht gerade die Bildhauerei sogar zum Signum der unabschließbaren Transformations-kraft von Materie werden? Pigalles Kleinkindskulpturen lösen diesen neuen Anspruch an die plastischen Bildkünste nachdrücklich ein, indem sie das Unausgereiftsein der beiden kleinen Gestalten akzentuieren und ihre Entwicklungsstufe als Stadium des Unfertigen

33 Vgl. Diderot, Gespräche, 358ff.

34 Diderot, Gespräche, 359.

35 Théophile de Bordeu gilt neben Paul-Joseph Barthez und Marie-François-Xavier Bichat als wich-tigster Vertreter der sogenannten Schule von Montpellier bzw. des medizinischen Vitalismus. Vgl. den Abschnitt zu Théophile de Bordeu in Rheinberger/McLaughlin, Naturgeschichte, 405f.

36 Auch die als »L'ESPINASSE« ausgewiesene Figur aus Diderots Text lässt sich auf eine reale Person zurückführen: Jeanne Julie de Lespinasse, die zum intellektuellen Kreis der französischen Encyclo-pédisten und Aufklärer gehörte.

37 Denis Diderot, D'Alemberts Traum, in: ders., Gespräche, 371–435, hier 396f.

38 Vgl. zu der hier diskutierten Thematik auch den Abschnitt *Being and Becoming* im Kapitel zu Jean-Honoré Fragonard in Ewa Lajer-Burcharths Publikation *The Painter's Touch. Boucher, Chardin, Fra-gonard*, Princeton/Oxford 2018, 191ff. Lajer-Burcharth setzt sich hier vor allem im Rekurs auf die Schriften Buffons mit Theorien der Epigenese auseinander und stellt einen Zusammenhang zu Landschaftsdarstellungen Fragonards wie dem Gemälde *Die Liebesinsel* (um 1768–70, 71 x 90 cm, Öl auf Leinwand, Lissabon, Museu Calouste Gulbenkian) her.

und Potenziellen kennzeichnen. Die Transitorik des Barock, welche inhaltlich ihre Motivation aus religiöser Verzückung oder mythologischer Metamorphose und damit aus außerweltlichen Dimensionen bezogen hatte, war nun zum in humanbiologischen Zusammenhängen wirksamen generativen Prinzip des Lebens selbst säkularisiert. Auf medialer Ebene sprengt die von Pigalle vorgenommene Übertragung körperlich-materieller Prozessualität in die Skulptur ihre von Seiten der Theorie so eng gesteckten disziplinären Grenzen. Das ›Gärende‹ der gezeigten Körperformen steht im Widerstreit mit der klassischen Idee von der ›Formkunst‹ Skulptur. Die paradoxe Struktur ›formloser‹ – das meint: nicht vollendeter – Form kam einer Verweigerung von in sich geschlossener Einheit gleich und fiel nach klassischen Maßstäben geradezu antiskulptural aus.³⁹ Galten Permanenz, Statik, Bewegungs- und Leblosigkeit als vermeintlich materiale Beschränkungen der Gattung Skulptur,⁴⁰ so setzte Pigalle dieser Beschneidung seines Mediums in den Theoriediskursen für Transformation und Prozessualität stehende Figurenfindungen entgegen – wobei diese Merkmale einerseits als konstitutive Eigenschaften der Bildgegenstände, andererseits aber auch als künstlerische Qualitäten der Gestaltung Pigalles begegnen.

Im Fall der Kleinkindskulpturen stellte das akribische Beobachten und minutiöse Ins-Bild-Setzen der prozessualen Körperbilder zweifelsfrei ein Hauptanliegen dar. Gebrochen wird diese empirisch-veristische Dimension aber durch diverse tiefe Bohrstellen, die sich jeweils auf den naturalisierten Sockeln finden und keinesfalls einem mimetischen Impetus zuzurechnen sind. Erinnerung sei in diesem Zusammenhang auch an das offensive Ausstellen von Werkzeug- und Bearbeitungsspuren im Fall der Marmoroberfläche des *Voltaire nu*. Auch hier scheint die bildhauerische Thematisierung der Prozessualität von Materie von der Ebene des Dargestellten zu den Modi des Darstellens vordrängen zu sein. Es stellt sich hier grundlegend die Frage, bis zu welchem Punkt es jeweils der dargestellte Körper ist, welcher die Eigenschaften der selbstgenerativen Materie vorführt, und ab wann es der ›mediale Körper‹ ist, dem dieselben zugeschrieben werden können; zumindest eine Tendenz in Richtung einer »Autokreativität der Formen«⁴¹ lässt sich hier ausmachen. Wenn man davon ausgeht, dass selbstgenerative Kräfte im Material wirken, so ist es wohl nur noch ein kurzer Schritt dahin, diese im bildhauerischen Produktionsakt freizusetzen und diesen Vorgang als solchen auszustellen. Pigalles Sujets als Körperbilder des Material-Gärenden und Prozessualen sowie seine Werkstoffe

39 Zum klassischen Einheitsbegriff in Kunst und Theoriebildung vgl. Hans Körner, *Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988; Thomas Puttfarcken, *Composition, Perspective and Presence: Observations on Early Academic Theory in France*, in: John Onians (Hg.), *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honor of E.H. Gombrich* at 85, London 1994, 287–304.

40 Vgl. zu diesem topischen Diskursmuster plastischer Kunst Lothar Müller, *Jenseits des Transitorischen: zur Reflexion des Plastischen in der Moderne*, in: Hartmut Böhm/Hartmut Scherpe (Hg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Hamburg 1996, 134–160.

41 Matthias Krüger/Christine Ott/Ulrich Pfisterer, *Das Denkmodell einer »Biologie der Kreativität«*, in: dies. (Hg.), *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, Zürich/Berlin 2013, 7–19, hier 14. Die Autor*innen grenzen eine solche »Autokreativität der Formen« als ein Phänomen der Moderne vom seit der Antike bekannten Künstlerlob in Form des Verlebendigungstopos ab.

waren durch die Theorie einer generellen *sensibilité* der Materie in einen neuen Zusammenhang gerückt. Indem die formative Kraft des künstlerischen Gestaltungsprozesses sichtbar bleibt, wird die generative Kapazität der Materie gleichsam auf eine ästhetische Ebene transponiert.

III. Leiblichkeit als skulpturaler Selbstwert, bildsprachliche Ambiguität und widerstreitende Zeitstrukturen

Damit ist bereits implizit die Frage angeschnitten, welche Modi von Zeitlichkeit hier ins Werk gesetzt sind – eine Frage, welche die Gattungsproblematik im Kern berührt. Im Fall der pigalleschen Kinderskulpturen wird eine temporale Dimension zwar auch über das Nachsinnen bzw. das Tun der Figuren im Zusammenspiel mit ihren dinghaften Attributen eröffnet, da die jeweiligen Konstellationen imaginativ auf ein zeitliches Davor bzw. auf ein zukünftiges Moment schließen lassen. Allerdings sind es – und dies scheint ausschlaggebend – nicht allein die ins Bild gesetzte *actio* bzw. die Narrativität der Darstellung im konventionellen Verständnis, welche Zeitlichkeit erzeugen. Vielmehr wird Temporalität hier dezidiert auch als eine Eigenschaft der dargestellten Körper selbst inszeniert. Mit diesen Werken erkundete Pigalle den durch und durch menschlich gebildeten Körper, der nicht mehr nur als Ausdrucksträger eines von ihm zu unterscheidenden Gehalts fungierte, sondern selbst zum Inhalt wurde. Ihre Transitorik beziehen diese Figuren aus den Gesetzen des der Zeitlichkeit unterworfenen, gänzlich irdisch aufgefassten Körpers selbst. Die Geschichte, die sie erzählen, ist mithin die von der Ontogenese des menschlichen Individuums und die der Metamorphosen seiner leiblichen Gestalt – nicht zuletzt darin lassen sich die beiden Kleinkinder-Darstellungen Pigalles als Genrewerke fassen.

Diese körperliche Dimension der Zeitlichkeit besitzt auch angesichts der von Gotthold Ephraim Lessing vorgenommenen medienspezifisierenden Einteilung in zeit- und raumbezogene Ausdrucksformen Brisanz.⁴² Denn insofern, als sich mit Blick auf Pigalles Skulpturen nachdrücklich die im Werden befindliche Form bildnerisch thematisiert findet, nimmt sich Form nicht mehr nur als ein räumliches, sondern nachdrücklich auch als ein zeitliches Phänomen aus. Und schließlich weist dieses Insistieren auf das Gewordensein von Form auch auf die Ebene der Machart der Werke, auf das Zusammenspiel von Hand und Materie in der Hervorbringung von Form zurück, betont ihren Kunstcharakter und fordert damit ein bildreflexives Betrachten ein.

Was nun die Bildelemente des leeren Vogelkäfigs, des Vogels sowie des Apfels angeht, so wird hier einerseits der allegorisch-emblematische Kontext der verlorenen

42 Vgl. Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 5.2, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 1990, 11–206; wie Johannes Grave herausgearbeitet hat, verdient Lessings mediale Einteilung in raum- und zeitbezogene Ausdrucksformen allerdings dahingehend differenzierter betrachtet zu werden, als Lessing bereits eine gewisse zeitliche Dauer des Betrachtens angesprochen hatte. Vgl. Johannes Grave, Der Akt des Bildbetrachtens, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51–71, hier 51.

Unschuld aufgerufen.⁴³ Andererseits fungieren die Kinderfiguren hier aber nicht mehr bruchlos als typisierte Repräsentanten dieser Symbolik. Da Pigalles Bildschöpfungen dezidiert als Ausdruck eines Menschenbildes zu werten sind, demzufolge das Kleinkind bereits als ausgestattet mit einem wenn auch noch weiter auszubildenden Verstandesvermögen begriffen wurde, hinterfragt die Präsenz dieser Attribute hier auch die bis dahin gängige Vorstellung von der kindlichen Unschuld der Träger – und damit letztlich mit Blick auf den Figurentypus des Putto ein etabliertes Bildkonzept.

Schließlich sei jenes Werk Pigalles noch etwas genauer in Augenschein genommen, das in der skulpturalen Deskription des Körpers eine vielleicht noch drastischere Betonung wachstumsbedingter Unregelmäßigkeiten aufweist: die von der Forschung zu einem misslungenen Alterswerk herabgewürdigte *Tireuse d'épine* (Abb. 7), deren Verwandtschaft mit dem antiken *Spinario*⁴⁴ auf der Hand liegt. Diese Abstammung ist mit Blick auf die Gattungsfrage ausgesprochen aufschlussreich: Der berühmte antike Dornauszieher wurde nämlich im französischen 18. Jahrhundert nicht als eine Genreplastik, sondern als eine Figur aus der römischen Historie interpretiert, und das Sujet im selben Zug der sexuellen Metaphorik, die *de facto* bis auf die antike Bukolik zurückreicht, entledigt.⁴⁵ Pigalle wandte die tradierte Bildidee nun aber auf eine weibliche Figur an und stellte das Motiv des hier bereits ausgeführten Dornausziehens durch die Hinzugabe von Rosen, die sich auch auf dem Schoß der Dargestellten arrangiert finden, fraglos in den Kontext

43 Vgl. mit Blick auf die emblematischen Traditionen, aus denen Pigalles *Enfant nu à la cage* und sein Pendant hervorgegangen sind Hans Körner, Frühkindliche Liebschaften. Jean-Baptiste Pigalles »Knabe mit dem Vogelkäfig« und das »Mädchen mit Vogel und Apfel«, in: Maraike Bückling (Hg.), *Gefährliche Liebschaften. Die Kunst des französischen Rokoko* (Ausst.-Kat. Liebighaus Skulpturensammlung, Frankfurt a.M.), Frankfurt a.M. 2015, 184–199.

44 *Spinario*, 1. Jh. v. Chr., Bronze, H. (ohne Plinthe) 73 cm. Rom, Musei Capitolini.

45 Die wohl geläufigste Interpretation sah in der Figur eine Darstellung des jungen Legionärs Cneius Martius, der dem römischen Senat eine Nachricht überbrachte, welche das Imperium vor einer Katastrophe bewahren sollte, und diese Aufgabe so ernst nahm, dass er sich erst nach Übermittlung der Botschaft einen eingetretenen Dorn aus der Fußsohle zog. Der Hirtenknabe wurde so nicht nur zu einer heroischen Figur, sondern auch zum Inbegriff absoluter Untergebenheit gegenüber dem Staatswesen. Als Sujet der römischen Historie, das darüber hinaus noch ein *exemplum virtutis* vermittelte, war der im Grunde in höchst unschicklicher Weise an seinem Fuß herumpulende Hirtenjunge damit fast nahtlos auf akademische Maßstäbe zugeschnitten. Dass sich diese Deutung im französischen Kontext durchgesetzt hatte, belegen Ausführungen in Caylus' *Voyage d'Italie* aus der ersten Jahrhunderthälfte. Vgl. Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de Caylus, *Voyage d'Italie, 1714–1715*, hg. von Amilda-A. Pons, Paris 1914, 181. Zur sexuellen Metaphorik des antiken Dornausziehermotivs vgl. Rita Amedick, Dornauszieher. Bukolische und dionysische Gestalten zwischen Antike und Mittelalter, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), 17–51, 19.

der verlorenen Unschuld.⁴⁶ Damit gab er dem Sujet dezidiert jene erotischen Implikationen zurück, welche die im 18. Jahrhundert gängige Deutung des antiken *Spinario* auf Anstand bedacht ausklammerte, und überführte es ferner in das Feld des Genre. Allerdings ist es im Fall der pigalleschen Skulptur der ikonographische Bedeutungsapparat, der dem Werk eine Frivolität zuführt, welche die leibliche Erscheinung selbst nicht mitträgt und die ihr letztlich fremd bleibt. Skulptierter Körper und Symbolsystem bilden keine Einheit, finden nicht mehr zu einem Ganzen zusammen, sondern driften auseinander. Dieses Auseinandertreten von Attribut und Trägerin birgt nicht nur eine Ambiguität, die auszuhalten den Betrachter*innen obliegt, sondern öffnet erneut eine Bahn in Richtung der Lösung der Figuration von traditionellen Inhalten, in Richtung der Emanzipierung des skulptierten Körpers als Körper, das heißt, einer Verselbständigung dessen, was innerhalb der figürlichen Plastik bislang als Ausdrucksmittel fungiert hatte.



Abb. 9: Jean-Baptiste Pigalle, *Tireuse d'épine*, 1785, Marmor, H. 121 cm. Paris, Musée Jacquemart-André, Detail.

46 Das mit ›Defloratio‹ überschriebene Emblem aus der Sammlung *Picta poesis: Ut pictura poesis erit* von 1552 zeigt beispielsweise eine junge Frau, die sich gerade an einem Rosenstrauch gestochen hat. Die Subscriptio lautet: »Als die erhabene Venus eine weiße Rose am Dornstrauch pflückte, da verletzte der spitze Dorn die Göttin mit einer leichten Wunde. Das Blut sprang hervor, die Rose wurde damit benetzt, und sie, die vorher weiß gewesen war, färbte sich alsbald purpurn. So auch, wenn Venus die Blume der Jugend bei einem weißen Mädchen gepflückt hat. Der Stich bringt eine Wunde und Blut fließt hervor. Die Rose, die vorher weiß mitten im Garten blühte, steht da in süßer Röte mit breit entfalteten Blättern.« Bartholomaeus Annulus, *Picta poesis: Ut pictura poesis erit*, Lyon 1552, 101.

Eventuell forcierte Pigalle diese Konfrontation zweier bildsprachlicher Dimensionen in einem Detail der *Tireuse d'épine*: Je länger man die zentral über dem Schoß platzierte Rosenform beschaut (Abb. 9), desto mehr beginnt sie, einem kleinen, in sich zusammengefallenen Penis zu ähneln. Damit wird die galante, sinnlich entschärfte Ausdrucksebene der Sprache der Blumen durch den Eigensinn und die Unkontrollierbarkeit von Formwahrnehmungen eklatant konterkariert.

Vergleicht man die pigallesche *Dornauszieherin* noch einmal mit ihrem berühmten antiken Vorläufer, so sticht außerdem ins Auge, dass der Bronzeplastik eine sehr klare, tektonische Stabilität vermittelnde Kompositionsstruktur zugrunde liegt, die sich im Wesentlichen über Vertikalen und Horizontalen artikuliert. Die gesamte obere Partie der Figur bildet ein annähernd quadratisches Gefüge und verleiht der Selbstversunkenheit des sich einen Dorn aus der Fußsohle operierenden Knaben visuellen Ausdruck. Ganz anders die *Tireuse d'épine*: Was im Fall des älteren Werks formal sehr stark zusammengebunden wirkt, klafft hier jäh auseinander und resultiert in einem unregelmäßigen dreigliedrigen Gebilde, das in verschiedensten Richtungen in den umgebenden Raum hinausragt. Asymmetrie und ein Negieren von Axialität prägen den Gesamtentwurf, den tendenziell immer unruhig erscheinende Diagonalen bestimmen. Die ungleichen Entwicklungsstufen einzelner Körperteile findet in dieser Partikularisierung des formalen Aufbaus ein deutliches Echo. Das Nicht-so-recht-Zusammenwollen dieses adoleszenten Körpers, seine Aufsplitterung in weibliche und kindliche bzw. in ihrer Eckigkeit als männlich konnotierte Partien, übersetzte Pigalle in eine die Grenzen des Idealschönen überschreitende Gesamtform – sofern dieser Begriff angesichts eines solchen Auseinanderfallens überhaupt bemüht werden sollte. Vielleicht müsste man sogar eher von einem Gebilde sprechen, das sich optisch eben nicht mehr zu einem Ganzen fügt, weil Vereinzelung und Disparatheit sich hier als prägende Strukturprinzipien erweisen. Letztlich handelt es sich bei dieser unkonventionellen, jedem Ganzheitsempfinden widerstrebenden Formfindung um die Ausdrucks-Paraphe einer entwicklungsphysiologisch gedachten Krise mit all ihren dazugehörigen Facetten. Die dem veristisch wiedergegebenen Körper innewohnenden Vorgänge und die in ihm gärenden Konflikte sind in ein sprechendes plastisches Volumen als einem eigenständigen Formwert übersetzt. Dabei wird Letzterer mit solcher Valenz aufgeladen, dass sich hier die Lösung der Ausdrucksform von der gegenständlich-figürlichen Körperform anzukündigen beginnt. Es stellt sich die Frage, inwiefern diese Autonomisierung des menschlichen Körpers als Form im Sinn der Entdeckung von Leiblichkeit als darstellerischem Selbstwert die Grundlage für sich im kommenden Jahrhundert durchsetzende Abstraktionstendenzen bildete, wie sie Nerina Santorius in ihrer Studie zum Hässlichen in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts einzukreisen verstand.⁴⁷ In jedem Fall verdeutlicht die *Tireuse* einmal mehr das Potenzial der Gattung Genre, als bildhauerisches Experimentierfeld und damit als Motor von bildhauerischen Normtransgressionen und Neuerungen zu fungieren. Denn in dieser, Pigalles *Dornauszieherin* prägenden Tendenz zur Vereinzelung von Formen und zur Lösung vom klassischen Ganzheitsanspruch ist gleichsam auch ein Weg zur Wertschätzung des Fragments anzutreffen. Dieser verläuft parallel zu jenem, den die Forschung

47 Vgl. Nerina Santorius, *Zerrbilder des Göttlichen. Das Hässliche in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts als Movens der Moderne*, Paderborn/München 2012.

mit Blick auf Johann Joachim Winckelmanns Auseinandersetzungen mit dem rudimentär überlieferten antiken Statutenbestand nachzuzeichnen verstand. Dort war es einerseits die beschreibend vermessene Spannung zwischen antikem Fragment und imaginiertes Ganzheit – Helmut Pfotenhauer spricht diesbezüglich sogar von einer »Geburt der Kunstgeschichte aus dem Geiste des Fragments« –, ⁴⁸ andererseits das sich verstärkende (kunst)historische Bewusstsein, welches letztlich auch zu einer ästhetischen Goutierung des nicht in Gänze Überlieferten führte.⁴⁹

Es bleibt – und dies betrifft auch die Kinderfiguren – die Frage zu stellen, inwiefern diese Dissoziierung von tradierten, textlich-emblematisch kodifizierten Darstellungsebenen und einer sich zunehmend emanzipierenden Formensprache im *Œuvre* Pigalles als eine bewusst inszenierte Ambiguität zu werten ist. Angesichts des bislang Ausgeführten scheint sie positiv zu beantworten zu sein. Trifft dies zu, so wäre auch die Diskussion um die so gegensätzlich gestalteten Sockelfiguren des zwischen 1755 und 1765 entstandenen *Königsdenkmal in Reims* (Abb. 10)⁵⁰ um eine entscheidende gedankliche Volte zu bereichern: Pigalle stellte dem in schlichter antikischer Gewandung wiedergegebenen, schützend die Hand ausstreckenden und so als aufgeklärten Herrscher inszenierten Louis XV. zwei ebenfalls in Bronze gearbeitete Sockelfiguren zur Seite. Die schon im 18. Jahrhundert als deutlich innovativer Wahrgenommene von diesen beiden, der sogenannte *citoyen*, kann wohl als *der* Inbegriff einer Genrefigur im ausgehenden Ancien Régime bezeichnet werden.

48 Helmut Pfotenhauer, Zerstückelung und phantasmatische Ganzheit. Grundmuster ästhetischer Argumentation in Klassizismus und Antiklassizismus um 1800 (Winckelmann, Goethe, Moritz, Jean Paul), in: Elena Agazzi/Eva Koczisky (Hg.), *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*, Göttingen 2005, 121–132, hier 122; vgl. außerdem Agnes Hofmann, Zwischen Fragment und Phantasma: Statuenerlebnisse um 1800, in: dies./Nicola Gess/Annette Kappeler (Hg.), *Belebungs-künste. Praktiken lebendiger Darstellung in Literatur, Kunst und Wissenschaft um 1800*, Paderborn 2019, 169–190.

49 Vgl. zu letztgenanntem Aspekt Carolin Bohlmann, Der Weg zum Fragment. Winckelmann und Herder: Reflexionen zur Antikenergänzung, in: Fritz Blakolmer (Hg.), *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchardt zum sechzigsten Geburtstag am 25. Februar 1996 dargebracht von Kollegen, Schülern und Freunden*, 2 Bde., Wien 1996, Bd. 2, 347–355.

50 Diese geht auf die Kritik Denis Diderots zurück, mit der sich als erste Christa Lichtenstern intensiv auseinandergesetzt hat, vgl. Christa Lichtenstern, »Der Marmor lacht nicht«. Beobachtungen zu Diderots Verständnis der Skulptur, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987/88), 269–297; vgl. ferner Hausdorf, *Monumente*, 164ff.



Abb. 10: Pierre-Etienne Moitte nach Charles-Nicolas Cochin, *Pigalles Königdenkmal in Reims, 1765, Kupferstich.*



Abb. 11: Jean-Baptiste Pigalle, *Königsdenkmal in Reims, 1755–65, Stein und Bronze. Reims, Detail: Bronzefigur des Bürgers.*

Die Personifikation der milden Regierung stattete der Bildhauer mit den Attributen des Ruders der Regierung und dem zahmen Löwen als Sinnbild des französischen Volkes aus. Gegenüberliegend trifft man nun aber auf eine männliche Aktfigur mittleren Alters, die sich auf zwei Säcken niedergelassen hat und in entspannter Haltung, aber doch nachsinnend gezeigt ist (Abb. 11). Zwar flankieren diese Gestalt ein Füllhorn mit Früchten, Blumen und Münzen – also ein Sinnbild des Reichtums und der materiellen Fülle – sowie die Vereinigung von Wolf und ein Lamm als Zeichen friedlichen Zusammenseins; ihre Kombination mit der unbedeckten Männerfigur ist jedoch nicht auf ein ikonographisches Muster oder Vorbild zurückführbar. Stattdessen hatte Pigalle hier auf eine Kritik Voltaires an der absolutistischen Darstellungstradition, gefangene Sklaven zu Füßen der Monarchen darzustellen,⁵¹ reagiert und dieselben durch seine Figurenfindung eines zufriedenen Bürgers ersetzt – bei dem es sich außerdem um ein Bildhauerselbstbildnis handelt.⁵² Bemerkenswert ist nun, dass Pigalle seinen *Bürger* so gut wie nackt und ohne weiteres ikonographisches Beiwerk zeigte. Das heißt, er

51 Voltaire hatte in seiner 1751 publizierte Schrift *Le Siècle de Louis XIV* die Tradition angeprangert, Skulpturen gefesselter Sklaven, die unterworfenen Länder und Regionen repräsentierten, an den Königsmonumenten anzubringen. Zeitgemäß wäre es, so der *philosophe*, stattdessen glückliche Bürger als Begleiter aufgeklärter Herrscher zu zeigen. In einem Brief an Voltaire aus dem Jahr 1763 bekannte Pigalle, dass er im Fall des *Bürgers* am Königsmonument in Reims tatsächlich diesem Vorschlag des scharfzüngigen und geistreichen Aufklärers gefolgt sei. Vgl. dazu ausführlich Hausdorfs Kapitel II.3.1. Die Last der angeketteten Sklaven. Eine Tradition in der Kritik, in: dies., *Monumente*, 120–131.

52 Zum Aspekt des Selbstbildnisses siehe ausführlich die Interpretation von Hausdorf (Hausdorf, *Monumente*), vor allem das Unterkapitel II.5. Das Selbstportrait und die Würdigung der Bildhauerkunst, 154–163.

ersann für diese neue Darstellungskomponente seines Königsmonuments in erster Linie eine ihm adäquat erscheinende Physis und setzte damit ganz auf den eigenmedialen Ausdrucksträger seiner künstlerischen Disziplin – den menschlichen Körper. Erneut ist dieser nicht idealisierend ins Bild gesetzt. Er scheint vom Leben und langsam sichtbar werdenden Alterungsprozessen gezeichnet und suggeriert ein unter der Haut situiertes organisches Innenleben, wie es nicht mit der Reinheit und Zeitenthobenheit des klassischen Statuenkörpers vereinbar wäre. Eva Hausdorf hat gezeigt, dass in der Bronzeausführung des *Bürgers* ferner auch das Wachsmo­dell mit den Spuren der Künstlerhand und anderen sichtbaren Zeichen des Herstellungsprozesses ausgesprochen präsent geblieben ist, denn die Bronzeoberfläche wurde kaum ziseliert.⁵³ So überlagert sich auch im Fall des *Bürgers* eine durch das Körperbild konstituierte Dimension der Zeitlichkeit mit einer produktionsästhetischen.

Angesichts der beiden so unterschiedlichen Sockelfiguren des Reimser Königsmonuments hatte nun schon Diderot bemerkt, der *citoyen* zur Linken Ludwigs XV. sei »die Sache selbst«, die Personifikation der milden Regierung zur Rechten des Herrschers hingegen nur das »Sinnbild [emblème] der Sache«.⁵⁴ In diesem Zusammenhang scheint eine These aufschlussreich, die Britta Hochkirchen in ihrer Dissertation *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*⁵⁵ entwickelt hat: Die fraglichen Bilder des französischen Malers dokumentieren Hochkirchen zufolge nicht nur einschneidende zeichen- und repräsentationstheoretische Neuerungen der Kunst des späten 18. Jahrhunderts. Vielmehr, so das Argument, manifestiere sich in ihnen eine besondere, aufklärerische Form der Bildkritik. Diese aufklärerische Bildkritik bestehe in einer gezielten Konfrontation verschiedener Bildkonzepte: Indem Greuze neben dem Einsatz tradierter Ikonographien verstärkt auf eigenmediale Ausdrucksmittel und eine nachhaltige Involvierung der Betrachter*innen setzte, habe er seinen Gemälden eine Ambiguität eingeschrieben, die letztlich die Autorität des klassischen und staatsoffiziellen Prinzips transparenter und klar dechiffrierbarer Repräsentation unterminierte. Bedenkt man, dass ein konfligierendes Nebeneinander widerstreitender Ausdrucksmodi sich wie ein Leitmotiv durch Pigalles Schaffen zieht, so liegt es mit Blick auf sein *Königsdenkmal in Reims* nahe, dass die von Hochkirchen am Beispiel von Greuzes Genremalerei herausgearbeitete »aufklärerische Bildkritik« hier als bewusst inszenierter Kontrast der beiden Sockelgestalten im prestigeträchtigen Denkmalfach ausgerechnet zu Füßen des französischen Königs zur Schau gestellt wird.

Literatur

- AMEDICK, Rita, Dornauszieher. Bukolische und dionysische Gestalten zwischen Antike und Mittelalter, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32 (2005), 17–51.
 ANNULUS, Bartholomaeus, *Picta poesis: Ut pictura poesis erit*, Lyon 1552.

53 Vgl. Hausdorf, Kapitel II.4.3. Handschrift des Künstlers statt Politur, in: dies., *Monumente*, 152–153.

54 Friedrich Bassenge (Hg.), *Denis Diderot. Ästhetische Schriften*, 2 Bde., Berlin/Weimar 1967, Bd. 1, 479.

55 Hochkirchen, *Bildkritik*, grundlegend zur hier paraphrasierten Hauptthese 9ff.

- AVANESSIAN, Armen/MENNINGHAUS, Winfried/VÖLKER, Jan (Hg.), *Vita aesthetica. Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich/Berlin 2009.
- BASSENGE, Friedrich (Hg.), *Denis Diderot. Ästhetische Schriften*, 2 Bde., Berlin/Weimar 1967.
- BOHLMANN, Carolin, Der Weg zum Fragment. Winckelmann und Herder: Reflexionen zur Antikenergänzung, in: Fritz Blakolmer (Hg.), *Fremde Zeiten. Festschrift für Jürgen Borchhardt zum sechzigsten Geburtstag am 25. Februar 1996 dargebracht von Kollegen, Schülern und Freunden*, Bd. 2, 347–355.
- BOUDON-MACHUEL, Marion, *François du Quesnoy (1597–1643)*, Paris 2005.
- BUFFON, Georges-Louis-Marie Leclerc, Comte de, *De l'homme*, hg. und komm. von Michèle Duchet, Paris 1971 [1749].
- CAYLUS, Anne-Claude-Philippe de Tubières, Comte de, *Voyage d'Italie, 1714–1715*, hg. von Amilda-A. Pons, Paris 1914.
- DIDEROT, Denis, *Ruines et paysages. Salon de 1767 (= Salons III)*, hg. von Else-Marie Bukdahl, Michel Delon und Annette Lorenceau, Paris 1995.
- DIDEROT, Denis, *Erzählungen und Gespräche*, Leipzig 1953.
- DIDEROT, Denis, Observations sur la sculpture et sur Bouchardon (1763), in: ders., *Œuvres complètes de Diderot*, Bd. 13, hg. von Jules Assézat, Paris 1876, 40–47.
- DIDEROT, Denis, Le Rêve de d'Alembert, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 2, hg. von Jules Assézat, Paris 1875, 122–191.
- FEHRENBACH, Frank, *Quasi vivo! Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021.
- FEHRENBACH, Frank, Lebendigkeit, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, Stuttgart/Weimar 2011, 273–278.
- GASTEL, Joris van, *Il Marmo spirante. Sculpture and Experience in Seventeenth Century Rome*, Berlin/Leiden 2013.
- GRAVE, Johannes, Der Akt des Bildbetrachtens, in: Michael Gamper/Helmut Hühn (Hg.), *Zeit der Darstellung. Ästhetische Eigenzeiten in Kunst, Literatur und Wissenschaft*, Hannover 2014, 51–71.
- HAUSDORF, Eva, *Monumente der Aufklärung. Die Grab- und Denkmäler von Jean-Baptiste Pigalle (1714–1785) zwischen Konvention und Erneuerung*, Berlin 2012.
- HOCHKIRCHEN, Britta, *Bildkritik im Zeitalter der Aufklärung. Jean-Baptiste Greuzes Darstellungen der verlorenen Unschuld*, Göttingen 2018.
- HOFMANN, Agnes, Zwischen Fragment und Phantasma: Statuenerlebnisse um 1800, in: dies./Nicola Gess/Annette Kappeler (Hg.), *Belebungs-künste. Praktiken lebendiger Darstellung in Literatur, Kunst und Wissenschaft um 1800*, Paderborn 2019, 169–190.
- HOLSTEN, Siegmars, Blick auf Alltägliches – Genre in der Plastik, in: *elegant//expressiv. Von Houdon bis Rodin, französische Plastik des 19. Jahrhunderts* (Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe), bearb. von Siegmars Holsten und Nina Trauth, Heidelberg 2007, 100.
- KLOSS-WEBER, Julia, *Individualisiertes Ideal und nobilitierte Alltäglichkeit. Das Genre in der französischen Skulptur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Berlin 2014.
- KÖRNER, Hans, Frühkindliche Liebschaften. Jean-Baptiste Pigalles »Knabe mit dem Vogelkäfig« und das »Mädchen mit Vogel und Apfel«, in: *Gefährliche Liebschaften. Die*

- Kunst des französischen Rokoko* (Ausst.-Kat. Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt a. M.), hg. von Maraike Bückling, Frankfurt a. M. 2015, 184–199.
- KÖRNER, Hans, Die Epidermis der Statue. Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: Daniela Bohde/Mechthild Fend (Hg.), *Weder Haut noch Fleisch: das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, 105–132.
- KÖRNER, Hans, »Wie die Alten sangen...«. Anmerkungen zur Geschichte des Putto, in: Roland Kanz (Hg.), *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, 59–90.
- KÖRNER, Hans, *Auf der Suche nach der »wahren Einheit«. Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*, München 1988.
- KÖRTE, Mona, Bücheresser und »Papiersäufer«, Kulturelle Bedeutungen der Einverleibung von Schrift, in: dies./Cornelia Ortlieb (Hg.), *Verbergen. Überschreiben. Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*, Berlin 2007, 271–292.
- KRÜGER, Matthias/OTT, Christine/PFISTERER, Ulrich, Das Denkmodell einer »Biologie der Kreativität«, in: dies. (Hg.), *Die Biologie der Kreativität. Ein produktionsästhetisches Denkmodell in der Moderne*, Zürich/Berlin 2013, 7–19.
- LAFON, Yann, *Fiktion als Erkenntnistheorie bei Diderot* (= *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, Neue Folge, 38), Stuttgart 2011.
- LAJER-BURCHARTH, Ewa, *The Painters Touch. Boucher, Chardin, Fragonard*, Princeton/Oxford 2018.
- LESSING, Gotthold Ephraim, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 5.2, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a. M. 1990, 11–206.
- LICHTENSTERN, Christa, »Der Marmor lacht nicht«. Beobachtungen zu Diderots Verständnis der Skulptur, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 48/49 (1987/88), 269–297.
- Like Life. Sculpture, Color, and the Body* (Ausst.-Kat. The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Luke Syson et al., New Haven/London 2018.
- MAGNIEN, Aline, *La nature et l'antique, la chair et le contour. Essai sur la sculpture française du XVIIIe siècle*, Paris 2004.
- MÜLLER, Jürgen, Die Zeit als Bild. Eine Skizze der frühen Genremalerei, in: ders./Sandra Braune (Hg.), *Alltag als Exemplum. Religiöse und profane Deutungsmuster der frühen Genrekunst*, Berlin/München 2020, 7–21.
- MÜLLER, Lothar, Jenseits des Transitorischen: zur Reflexion des Plastischen in der Moderne, in: Hartmut Böhm/Hartmut Scherpe (Hg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, Hamburg 1996, 134–160.
- O. A., *Beaux-Arts*, in: *Mercur de France* (Oktober 1750), 132–138.
- OTT, Christine, *Feinschmecker und Bücherfresser. Esskultur und literarische Einverleibung als Mythen der Moderne*, München 2011.
- PFOTENHAUER, Helmut, Zerstückelung und phantasmatische Ganzheit. Grundmuster ästhetischer Argumentation in Klassizismus und Antiklassizismus um 1800 (Winckelmann, Goethe, Moritz, Jean Paul), in: Elena Agazzi/Eva Koczisky (Hg.), *Der fragile Körper. Zwischen Fragmentierung und Ganzheitsanspruch*, Göttingen 2005, 121–132.
- PUTTFAKEN, Thomas, Composition, Perspective and Presence: Observations on Early Academic Theory in France, in: John Onians (Hg.), *Sight and Insight. Essays on Art and Culture in Honor of E. H. Gombrich at 85*, London 1994, 287–304.

- RHEINBERGER, Hans-Jörg/MCLAUGHLIN, Peter, Einleitung< zu §18 Naturgeschichte, in: *Die Philosophie des 18. Jahrhunderts*, Bd. 2, Basel 2008, 380–385.
- ROCHEBLAVE, Samuel, *La vie et l'œuvre de Jean-Baptiste Pigalle*, Paris 1919.
- SANTORIUS, Nerina, *Zerrbilder des Göttlichen. Das Hässliche in der französischen Skulptur des 19. Jahrhunderts als Movens der Moderne*, Paderborn/München 2012.
- SCHALLER, Maria, Bilder essen? Einverleibte »Schluckbildchen« und »Schabmadonnen«, in: Faline Eberling/Eva Paetzold/Maria Schaller (Hg.), *Einverleibungen. Imaginationen – Praktiken – Machtbeziehungen*, Berlin 2021, 138–165.
- STAHL, Lina Maria, *Isolieren – Zerlegen – Stillstellen. Zum Verhältnis von Bios und Biologie am Beispiel mikroskopischer Bildgebung*, Paderborn 2018.
- STOICHITA, Victor, *Der Pygmalion-Effekt. Trugbilder von Ovid bis Hitchcock*, München 2011.
- VOLTAIRE, Brief an den Comte de Caylus, in: ders: *Œuvres complètes*, 52 Bde., Paris 1877–1887, Bd. 35, Paris 1880, 107–108.
- WINTER, Ursula, *Der Materialismus bei Diderot*, Genf 1972.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: © Paris, Musée du Louvre.
- Abb. 2: Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/René-Gabriel Ojeda.
- Abb. 3: © Paris, Musée du Louvre.
- Abb. 4: © Paris, Musée du Louvre.
- Abb. 5: © Paris, Musée du Louvre.
- Abb. 6: Bildzitat nach Eva Hausdorf, *Monumente der Aufklärung. Die Grab- und Denkmäler von Jean-Baptiste Pigalle (1714-1785) zwischen Konvention und Erneuerung*, Berlin 2012, Tafel 7.
- Abb. 7: Photographie der Verfasserin, © Musée Jacquemart-André, Paris.
- Abb. 8: Bildzitat nach Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy (1597–1643)*, Paris 2005, fig. 34.
- Abb. 9: Photographie der Verfasserin, © Musée Jacquemart-André, Paris.
- Abb. 10: URL: <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.339957> [letzter Zugriff: 08.03.2023].
- Abb. 11: URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jean-Baptiste_Pigalle_Reims_280508_02.jpg [letzter Zugriff: 08.03.2023].

Genremalerei als Operation des »Romantisierens«?

Zur Relevanz einer marginalen Gattung im Œuvre von Caspar David Friedrich

Johannes Grave

Abstract *Der Beitrag wendet sich einem Bilderpaar Caspar David Friedrichs zu, das eine Sonderstellung in seinem Œuvre einnimmt. Die beiden Gemälde Frau mit Leuchter und Frau auf der Treppe lassen sich am ehesten als Genrebilder bezeichnen, zugleich aber weisen sie signifikante Abweichungen von der Tradition dieser Gattung auf. Die spärlich überlieferten Informationen und bisherigen Deutungsversuche zu den Bildern können deren besondere Stellung nicht befriedigend erklären. Daher wird im vorliegenden Beitrag die Spezifik der beiden Gemälde durch Vergleiche mit anderen Genredarstellungen näher bestimmt. Dabei zeigt sich, dass Friedrichs Bilderpaar eine Operation des ›Romantisierens‹ vollzieht, wie sie von Novalis in verschiedenen Fragmenten beschrieben worden ist. Im Zentrum von Friedrichs »Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden« (Novalis) steht der Versuch, Licht als Möglichkeitsbedingung von Sichtbarkeit auf eine neue Weise anschaulich werden zu lassen. Friedrich hat dabei ein Potenzial aufgedeckt, das Genrebildern in besonderer Weise eigen ist.*

Das Œuvre von Caspar David Friedrich ist mehrfach durch tragische Unglücksfälle in Mitleidenschaft gezogen worden. Verheerende Verluste hinterließ der Brand des Münchner Glaspalastes im Juni 1931, in dem im Rahmen einer umfassenderen Kunstausstellung eine Sonderpräsentation unter dem Titel *Werke deutscher Romantiker von Caspar David Friedrich bis Moritz von Schwind* eingerichtet war. Neun Gemälde Friedrichs sind dieser Brandkatastrophe zum Opfer gefallen. Ähnlich einschneidend war knapp dreißig Jahre zuvor ein Feuer in Friedrichs Elternhaus, das bei Arbeiten in der Werkstatt der Seifensiederei und Drogerie ausgebrochen war.¹ Zu den Gemälden, die nach dem Brand am 9. Oktober 1901 zwar geborgen werden konnten, aber unter Hitze, Rauch und Löschwasser erheblich gelitten hatten, gehört ein Bilderpaar, das in Friedrichs Œuvre

1 Vgl. Birte Frenssen, »Bilder, die in Greifswalds Häusern gegangen haben...«. Zur Provenienz des Gemäldes ›Zum Licht hinaufsteigende Frau‹ von Caspar David Friedrich, in: Birte Frenssen (Red.), *Caspar David Friedrich. Zum Licht hinaufsteigende Frau* (Patrimonia, 302), Berlin 2005, 9–22, bes. 9f.

eine Sonderstellung einnimmt: *Die Frau mit Leuchter* und *Die Frau auf der Treppe* (Abb. 1–2). Beide Gemälde waren Teil eines Bestands von mindestens zehn Werken, die innerhalb der Familie vererbt worden waren und sich noch im Geburtshaus des Malers befanden.² Nicht zuletzt der trotz aller restauratorischen Bemühungen stark beeinträchtigte Erhaltungszustand der lange in Privatbesitz verbliebenen Bilder hat dazu beigetragen, dass sie in der Friedrich-Forschung nur am Rande Berücksichtigung fanden.



Abb. 1: Caspar David Friedrich, *Frau mit Leuchter*, um 1825, Öl auf Leinwand, 71 x 49 cm. Greifswald, Pommersches Landesmuseum.

Abb. 2: Caspar David Friedrich, *Frau auf der Treppe*, um 1825, Öl auf Leinwand, 73,6 x 52 cm. Greifswald, Pommersches Landesmuseum.

Damit aber gerieten zwei Gemälde aus dem Blickfeld großer Teile der Forschung, die gerade aufgrund ihrer besonderen Stellung im Werk Friedrichs Aufmerksamkeit verdienen. Denn das Bilderpaar zählt zu den recht wenigen vollendeten Gemälden, die keine Landschaften zeigen; und gar einzigartig sind sie darin, dass sie sich völlig auf Interieurs konzentrieren und nicht einmal einen Ausblick durch ein Fenster darbieten. Zugleich beschränken sie sich nicht auf die Darstellung einer Innenarchitektur, sondern zeigen in den Interieurs eine Frau, die in der Regel mit Friedrichs Ehefrau Caroline (geb. Bommer) identifiziert wird.³ Da Friedrich jedoch davon abgesehen hat, der jeweils im Pro-

2 Zu diesem Bestand vgl. Frenssen, Zur Provenienz, 13–16.

3 Vgl. den Hinweis auf eine entsprechende Notiz von Andreas Aubert bei Helmut Börsch-Supan/Karl Wilhelm Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, 399f., Nr. 333f. Vgl. ferner William Vaughan, *Friedrich*, London 2004, 203f.; Helmut Börsch-Supan, Die ›Zum Licht hinaufsteigende Frau‹ und ihr Gegenstück, in: Birte Frenssen (Red.),

fil gezeigten Frau besonders markante porträthafte Züge zu verleihen, und stattdessen eher ihre alltäglich anmutende Bewegung in Durchgangsräumen in den Fokus rückte, liegt es nahe, die beiden Gemälde als Genrebilder anzusprechen. Dieser eigentlich trivialen Intuition sollen die folgenden Überlegungen nachgehen: Was folgt daraus, wenn das Bilderpaar der Gattung des Genres zugeordnet wird? Was heißt es, Caspar David Friedrich auch als einen Genremaler zu verstehen? Und lässt sich beim Blick auf die beiden Gemälde etwas für das Verständnis dieser Bildgattung gewinnen?

I. Das Genrebild als Allegorie mit porträthafte Zügen?

Da das heutige Erscheinungsbild beider Gemälde stark beeinträchtigt ist, gilt es aber zunächst, Informationen zusammenzutragen, um die Lücken in der Anschauung zumindest zu Teilen zu füllen. Andreas Aubert hatte die Bilder vor dem Brand von 1901 sehen können und knapp beschrieben. Insbesondere seine Notiz zur *Frau auf der Treppe* ist bemerkenswert, da sie den Eindruck in Frage stellt, dass von oben das Licht einer Lampe oder eines Kerzenleuchters in das Treppenhaus scheint: »Frau auf sonniger Treppe. Oben fällt das Sonnenlicht herein. Sonst Schatten. Unten grünliche Tür. Eigentümlich und echt.«⁴ Zur *Frau mit Leuchter* hielt Aubert fest: »Pendant zur ›Frau auf sonniger Treppe‹, aber schöner. Beleuchtungsstudie. Im Hintergrund geht die Frau durch eine Tür. Sehr linien-rein und echt.«⁵ Auberts kurze Notate lassen darauf schließen, dass sich insbesondere das Gemälde mit der Frau auf der Treppe ursprünglich durch einen größeren und nuancierteren farblichen Reichtum auszeichnete. Was jetzt im Vordergrund wie ein nächtliches Dunkel erscheint, wirkte ursprünglich offenbar eher wie eine starke Verschattung, in der durchaus noch Farbwerte wie das Grün der Tür erkennbar blieben. Das weniger reduzierte Farbspektrum könnte Aubert auch zu der Vermutung veranlasst haben, dass es das natürliche Sonnenlicht – und nicht eine künstliche Lichtquelle – ist, durch das das Treppenhaus beleuchtet wird.

Bereits Aubert hat angenommen, dass es sich bei der Frau in beiden Bildern um Friedrichs Ehefrau Caroline handeln könnte.⁶ Diese Vermutung wiederholte 1930 Emmy Voigtländer, die auch davon ausging, dass die gezeigten Räumlichkeiten Friedrichs eigenes Lebensumfeld in dem Dresdner Haus An der Elbe 33 (bzw. Terrassenufer 13) zum Vorbild haben.⁷ Wilhelm Levien, der zwischenzeitlich durch Erbschaft in den Besitz der Bil-

Caspar David Friedrich. *Zum Licht hinaufsteigende Frau* (Patrimonia, 302), Berlin 2005, 23–38; ders., Caspar David Friedrich. *Forschung, Instrumentalisierung, Verständnis*, in: Gisela Greve (Hg.), *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog*, Tübingen 2006, 13–30, bes. 27; ders., *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München 2008, 141f.; ders., *Trauer und Trost. Zwei verschollene Gemälde von Caspar David Friedrich*, in: *Baltische Studien. Pommersche Jahrbücher für Landesgeschichte* NF 106 (2020), 233–244, bes. 240; sowie Herrmann Zschoche, *Caspar David Friedrich. Frauenbilder*, Frankfurt a.M. 2015, 90.

4 Zit. nach Börsch-Supan/Jähmig, Caspar David Friedrich, 400 (zu Nr. 334).

5 Zit. nach Börsch-Supan/Jähmig, Caspar David Friedrich, 400 (zu Nr. 333).

6 Vgl. Börsch-Supan/Jähmig, Caspar David Friedrich, 399f.

7 Vgl. Emmy Voigtländer, *Zwei Innenbilder von Caspar David Friedrich*, in: *Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen* 11/12 (1929/30), 369–371, bes. 370. – Die bei Voigtländer angegebene Adresse Terrassenufer 13 entspricht der vormaligen Anschrift An

der gelangt war, formulierte entsprechende Bildtitel, als er in den frühen 1930er Jahren mit Ludwig Justi darüber verhandelte, der Nationalgalerie im Gegenzug für eine umfassende Restaurierung des geerbten Bestands ein Bild zu überlassen. Die *Frau auf der Treppe* betitelte er mit »Friedrich's Frau die Treppe hochgehend«⁸, und das Pendant wird mit den Worten »Friedrich's Frau in die Speisekammer gehend« beschrieben.⁹ Ob diese Verfestigung der Identifizierung der Frau auf ein tradiertes Wissen innerhalb der Familie Friedrichs zurückgeht oder einem ökonomischen Kalkül folgte, lässt sich nicht mehr entscheiden. Immerhin musste die Vermutung naheliegen, dass sich Bilder mit einem konkreten biographischen Bezug zum inzwischen bekannt und populär gewordenen Künstler besser verkaufen würden.¹⁰ Durchgesetzt haben sich allerdings Betitelungen, die die mutmaßliche Identität der dargestellten Frau nicht sogleich zum Ausdruck bringen: *Frau mit Leuchter* und *Frau auf der Treppe*.¹¹ Die heute zunehmend verbreiteten Titelvarianten *Zum Licht hinaufsteigende Frau* und *Hinabsteigende Frau mit Kerze*, die bereits Interpretationen suggerieren, sind meines Wissens erst sehr spät eingeführt worden und haben vor allem durch eine Publikation anlässlich der Erwerbung der *Frau auf der Treppe* durch das Pommersche Landesmuseum 2005 Verbreitung gefunden.¹²

Die zuletzt beliebt gewordenen Bildtitel sind jedoch in mehrfacher Hinsicht tückisch: Sie lassen aufgrund der Parallelität des Hinabsteigens und Hinaufsteigens nach einer Logik oder einer stringenten Narration fragen, die beide Bilder verknüpfen könnte. Zudem suggerieren sie, dass mit dem Licht das Ziel des Hinaufsteigens benannt sein könnte. Und schließlich treffen sie für das Gemälde *Frau mit Leuchter* eine keineswegs zwingende Entscheidung darüber, wohin die Figur geht. Denn welcher Raum – Zimmer, Kammer, Korridor oder Treppenhaus – rechts an das gezeigte Interieur anschließt, bleibt unseren Blicken gänzlich entzogen. Helmut Börsch-Supan hat auf die Neigung des Leuchters verwiesen, die dafür spreche, »daß die Frau im Begriff steht, eine Treppe hinabzusteigen.«¹³ Doch ist diese Schlussfolgerung alles andere als zwingend, wie man sich zum Beispiel an einem Gemälde von Georg Friedrich Kersting vor Augen führen kann, das mit Friedrichs Bild bisweilen verglichen worden ist.¹⁴ Die Frau, die

der Elbe 33. Das Haus wurde 1945 zerstört, sodass ein Vergleich der Räumlichkeiten mit Friedrichs Interieurs heute nicht mehr möglich ist.

8 Zit. nach Frenssen, Zur Provenienz, 13.

9 Zit. nach Frenssen, Zur Provenienz, 15.

10 Auffällig ist jedenfalls, dass auch zu dieser Zeit noch Bildtitel genutzt werden, die keinerlei Bezugnahme auf Friedrichs Ehefrau erkennen lassen. Vgl. etwa einen Brief von Otto Schmitt aus dem August 1933, in dem es über eines der beiden Bilder heißt: »das sogenannte ›Interieur (Frau in der Küche)‹ richtiger ›Frau mit Leuchter‹.«; zit. nach Frenssen, Zur Provenienz, 17.

11 So auch Börsch-Supan/Jähmig, Caspar David Friedrich, 399f. (zu Nr. 333f.).

12 Vgl. Birte Frenssen (Red.), *Caspar David Friedrich. Zum Licht hinaufsteigende Frau* (Patrimonia, 302), Berlin 2005, 8 u. 11. Daneben finden sich die Varianten »Frau die Treppe hinabsteigend« und »Frau zum Licht hinaufsteigend«, z.B. in *Die Geburt der Romantik. Friedrich, Runge, Klinkowström* (Ausst.-Kat. Pommersches Landesmuseum, Greifswald), hg. von Uwe Schröder, Greifswald 2010, 130f.

13 Börsch-Supan/Jähmig, Caspar David Friedrich, 400 (zu Nr. 333).

14 Georg Friedrich Kersting, *Am Meißner Schlosskeller* (auch *Mädchen mit den Weinflaschen* oder *Die Aufwärterin*), 1827/29, Öl auf Leinwand, 45 x 34 cm. Privatbesitz. Vgl. Werner Schnell, *Georg Friedrich Kersting (1785–1847). Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog*, Berlin 1994, 322, Nr. A121. – Für den Vergleich dieses Gemäldes mit Werken Friedrichs vgl. ebd., 41 (Anm. 52) u. 152

in Kerstings Bild die Treppe hinuntersteigt, hält ihren Leuchter zwar ebenfalls leicht geneigt, doch liegt das daran, dass sie einen seitlich am Kerzenhalter angebrachten Haken nutzt. Die Flamme lässt unschwer erkennen, dass die Lichtverhältnisse identisch wären, wenn der Leuchter gerade gehalten würde: Unabhängig von der Neigung des Kerzenhalters steigt die Flamme nämlich immer gerade auf, solange sie durch keinen Luftzug bewegt wird. Eine bessere Ausleuchtung eines absteigenden Treppenhauses erreicht man mithin nicht dadurch, dass man eine Kerze schief hält, sondern allenfalls, indem man sie möglichst bodennah trägt. Die Frage, in welchen Raum die Frau mit dem Leuchter eintritt, muss daher weiterhin als offen gelten.¹⁵ Eine Zeichnung Friedrichs (Abb. 3), die als Pause zum Gemälde gilt,¹⁶ gibt darüber ebenfalls keinen Aufschluss. Sie zeigt allerdings direkt hinter der Frau mit Kerze ein junges Mädchen, das im Ölgemälde fehlt.¹⁷ Möglicherweise hat Friedrich während der Arbeit an dem Gemälde eine Konzentration der Bildidee vorgenommen und mit der kindlichen Figur ein eher anekdotisches Detail aus der Komposition getilgt.

Dass sich die Frage, wohin sich die Frau im Bild mit dem Fenster wendet, nicht verlässlich klären lässt, ist von einiger Bedeutung für die einzige umfassende Deutung, die bislang zu beiden Gemälden vorgelegt wurde. Helmut Börsch-Supan geht fest davon aus, dass die Pendants in einer verbindlichen Reihenfolge zu sehen sind. Zuerst sei die Frau mit Leuchter zu betrachten; erst auf deren Hinabsteigen ins Dunkel folge in einem zweiten Schritt der Aufstieg zum Licht: »Hinabsteigen und Heraufsteigen, das vom Menschen entzündete Licht und das göttliche der Natur sind gegenübergestellt [...]. Vergänglichkeit und Ewigkeit sind auf diese Weise eindrucksvoll symbolisiert.«¹⁸ Etwas später variiert Börsch-Supan diesen Gedanken mit Rekurs auf Spuren in den Quellen, die seines Erachtens auf eine Verfinsterung von Friedrichs Gemütszustand in der Mitte der 1820er Jahre schließen lassen: »Der Sinn der beiden Gemälde [...] kann nur der gewesen sein, in alltäglichen Szenen des häuslichen Lebens ein Gleichnis für Tod und Auferstehung zu geben.«¹⁹

(Anm. 36); sowie z.B. Börsch-Supan/Jähnig, Caspar David Friedrich, 400 (zu Nr. 333); Börsch-Supan, Die ›Zum Licht hinaufsteigende Frau‹, 37f.

- 15 Herrmann Zschoche zum Beispiel entschied sich gegen Börsch-Supans Lesart und favorisierte – wohl im Anschluss an Wilhelm Levis – die Hypothese, dass die Frau in eine Speisekammer gehe; vgl. Zschoche, Caspar David Friedrich. Frauenbilder, 90.
- 16 Vgl. Hans Dickel, *Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier* (Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, 3), Weinheim 1991, 91f.; Börsch-Supan, Die ›Zum Licht hinaufsteigende Frau‹, 31–33; Christina Grummt, *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk*, München 2011, Bd. II, 792–794, Nr. 871. – Für die Figurenpause zum Pendant vgl. Grummt, Caspar David Friedrich, Bd. II, 805, Nr. 890.
- 17 Da das Mädchen von Aubert 1901 nicht erwähnt wurde, kann davon ausgegangen werden, dass das Bild auch vor dem Brandschaden nur die Frau zeigte.
- 18 Börsch-Supan, Die ›Zum Licht hinaufsteigende Frau‹, 30.
- 19 Börsch-Supan, Die ›Zum Licht hinaufsteigende Frau‹, 35. Vgl. auch Börsch-Supan/Jähnig, Caspar David Friedrich, 37; Börsch-Supan, Caspar David Friedrich. Forschung, Instrumentalisierung, Verständnis, 27f.; sowie *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov* (Ausst.-Kat. Städel, Frankfurt a.M.), hg. von Sabine Schulze, Ostfildern 1998, 138 (Kat.-Text von Beate Söntgen).



Abb. 3: Caspar David Friedrich, *Frau mit Leuchter und Kind*, um 1825, Pinsel in Grau und Schwarz, 24,3 x 17,5 cm. Kunsthalle Mannheim.

Mit dem Hinweis auf die alltägliche und häusliche Szenerie konzidiert Börsch-Supan zwar den genrehaften Charakter der Gemälde. Dennoch transformiert er die Genrebilder in eine Verschränkung aus Porträt und Allegorie, wenn Darstellungen von Caroline Friedrich dazu dienen sollen, allgemeine Gedanken zu Tod und Auferstehung zu veranschaulichen. Auf diese Weise vollzieht Börsch-Supans Ausdeutung einen Gedankengang, wie er sich häufiger in der Forschung zur Genremalerei findet: Die Ebene der Schilderung alltäglicher Szenen wird letztlich verlassen und das Dargestellte auf einen tieferen Sinn hin befragt. Dabei kann entweder eine mutmaßliche spezifische Bedeutung für den Künstler bzw. den Auftraggeber anvisiert werden oder aber über eine allgemeine allegorische Ausdeutung spekuliert werden. Vermutlich ist es das schlichte Faktum der immer noch überraschenden Bildwürdigkeit des Alltäglichen, das dazu anregt, nach einem übertragenen Sinn zu suchen.

Es ist nicht mein Ziel, dieses Anliegen prinzipiell in Frage zu stellen, zumal es Symptom für eine grundsätzliche Herausforderung sein dürfte, die sich mit Genrebildern verbindet. Allerdings zeigt sich an dem gerade skizzierten Beispiel, wie das Bemühen um eine stringente tiefere Ausdeutung dazu verleiten kann, Unbestimmtheiten vorschnell mit Bestimmungsversuchen auszufüllen, um so Gewissheit zu erlangen. Auf diese Weise droht jedoch eine spezifische Qualität von Genrebildern verfehlt zu werden: die Kunst eines genauen Hinsehens, das alles Sichtbare – gerade weil es nicht sogleich um einen spezifischen historischen Moment, ein besonderes Individuum oder einen herausragenden Gedanken geht – gleichermaßen ernst nimmt und aufmerksam betrachtet. Eine der Stärken dieser Gattung liegt darin, dass sie nicht narrativ oder konzeptuell fokussieren muss, sondern alles Sichtbare mit Aufmerksamkeit bedenken kann.

II. Abweichungen von Genrekonventionen

Übereilte Assoziationen und voreilige Schlussfolgerungen lassen sich vielleicht unterbrechen, wenn man Friedrichs Gemälde mit anderen Genrebildern vergleicht – nicht um Vorbilder auszumachen und genealogische Ableitungen vorzunehmen, sondern um den Blick für die Spezifik der Pendants von Friedrich zu schärfen.²⁰ Die Darstellung von Frauen in häuslichen Interieurs ist in der Genremalerei für sich genommen keineswegs überraschend. Sie begegnet insbesondere in holländischen Bildern allenthalben. Ein Gemälde von Pieter Janssens Elinga (Abb. 4) kann exemplarisch vor Augen führen, wie die detaillierte Wiedergabe eines Interieurs mit der Darstellung einer gänzlich in ihre Tätigkeit vertieften Frauenfigur verknüpft werden konnte. Etwas seltener, so scheint mir, finden sich Genrebilder, in denen die Schwellensituation des Durchschreitens einer Tür vor Augen gestellt wird (Abb. 5).²¹

20 Für die folgenden Überlegungen wurden u.a. herangezogen Martha Hollander, *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley 2002; Fatma Yalçın, *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im holländischen 17. Jahrhundert*, München 2004; *Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt* (Auss.-Kat. Newark Museum, Newark, NJ), hg. von Mariët Westermann, Zwolle 2001.

21 Vgl. auch Pieter de Hooch, *Der kleine Hof* (auch: *Frau beim Vorbereiten von Gemüse im Hinterzimmer eines holländischen Hauses*), um 1657, Öl auf Holz, 60 x 49 cm. Paris, Musée du Louvre.



Abb. 4: Pieter Janssens, gen. Elinga, Fegende Magd (auch Raum in einem holländischen Haus), um 1670, Öl auf Leinwand, 60 x 58,5 cm. Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.



Abb. 5: Pieter de Hooch, Der Liebesbote, um 1670, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 57 x 53 cm. Hamburger Kunsthalle.



Abb. 6: Emanuel de Witte, Kücheninterieur, 1660er Jahre, Öl auf Leinwand, auf Holz aufgezogen, 48,6 x 41,6 cm. Boston, Museum of Fine Arts.



Abb. 7: Nicolaes Maes, Lauschende, 1655, Öl auf Holz, 74,9 x 60,4 cm. London, Buckingham Palace, The Royal Collection.

In aller Regel wird dabei der gezeigte Raum betreten, oder aber es ist zumindest klar erkennbar, wohin sich eine weggehende Figur wendet. Wenn man dem Vorschlag von Wilhelm Levien folgt, dass Friedrichs Gemälde den Gang in die Speisekammer zeigt, so fände sich mit Emanuel de Wittes Bild in Boston (Abb. 6) ein Vorläufer, der dem Dresdner Maler jedoch – da de Wittes Gemälde im frühen 19. Jahrhundert vermutlich im Besitz eines holländischen Sammlers war – kaum bekannt gewesen sein dürfte. Soweit ich sehe, findet sich kein holländisches Interieur, in dem die einzige Bildfigur den gezeigten Raum verlässt und die Frage gänzlich offenbleibt, wohin ihr Weg führt.

Treppen sind bekanntlich ebenfalls keineswegs selten in der Genremalerei des 17. Jahrhunderts. Man könnte von einem regelrechten Bildtyp, dem Treppenhausinterieur, sprechen, das vor allem im Œuvre von Nicolaes Maes (Abb. 7) immer wieder variiert worden ist. Allerdings werden die Treppen im Genre des 17. Jahrhunderts grundlegend anders eingesetzt als im Bild Friedrichs. Namentlich Maes hat das Treppenmotiv genutzt, um Momente des verborgenen Lauschens zu inszenieren. Dabei wenden sich die zentralen Bildfiguren nicht vom Betrachter ab, sondern adressieren ihn direkt, um ihn komplizenhaft einzubeziehen und zum Stillhalten aufzufordern.²² In Friedrichs Bild verharret indes niemand auf der Treppe; hier wird vielmehr gezeigt, wie die Frau die Stufen hinaufsteigt, um im nächsten Moment den im Bild gezeigten Raum zu verlassen.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich für die Beleuchtungsphänomene in Friedrichs beiden Bildern machen. Sonnenlicht, das durch Fenster einfällt, oder künstliches Licht, das aus anderen Zimmern in dunkle Durchgangsräume strahlt, findet sich vielfach in niederländischen Interieurs des 17. Jahrhunderts. Und auch die Kerze wird bei Malern wie Gerrit Dou (Abb. 8) gerne eingesetzt, um effektvolle Lichtwirkungen ins Bild zu bringen. Neben holländischen Malern hat etwa auch Domenico Fetti in einem seiner Dresdner Gleichnisbilder (Abb. 9)²³ die offene Flamme einer Lampe prominent in Szene gesetzt. Umso deutlicher zeigt sich aber, wie außergewöhnlich die von Friedrich gewählte Lösung ist, die einzige Lichtquelle des Bildes so zu platzieren, dass sie dem Blick des Betrachters entzogen bleibt und allein durch den Lichtkegel hervortritt.

22 Daneben gibt es eher beiläufige Treppendarstellungen in Genrebildern. Erwähnt seien zwei Beispiele aus der Dresdner Sammlung: Cornelis Dusart, *Mutter und Kind*, 1679, Öl auf Holz, 38,5 x 34 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister; und Gerrit Dou, *Der betende Einsiedler*, um 1635, Öl auf Eichenholz, 57 x 43,5 cm. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister. – Den Hinweis auf beide Gemälde verdanke ich Holger Birkholz, Dresden.

23 Das Originalgemälde befindet sich noch immer in Dresden: Domenico Fetti, *Das Gleichnis vom verlorenen Groschen*, um 1619/21, Öl auf Pappelholz, 55 x 44 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.



Abb. 8: Gerrit Dou, *Junge Frau mit Kerze am Fenster*, um 1658–1665, Öl auf Holz, 26,7 x 19,5 cm. Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza.

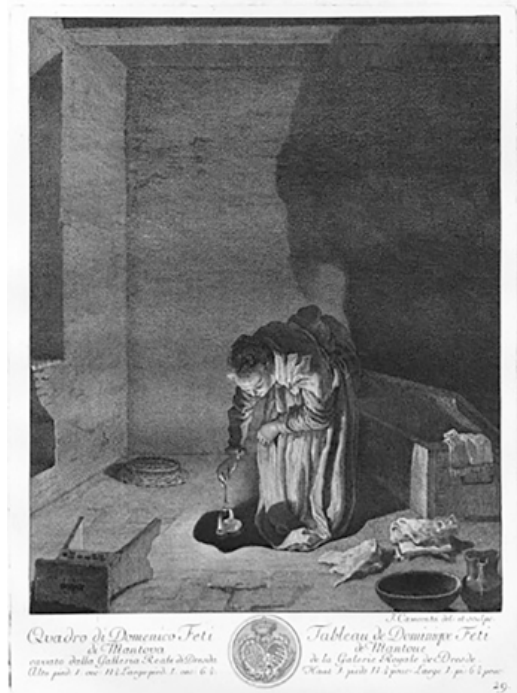


Abb. 9: Giuseppe Camerata nach Domenico Fetti, *Das Gleichnis vom verlorenen Groschen*, um 1750/57, Radierung und Kupferstich, 42 x 30,8 cm. London, British Museum.

Der kursorische Vergleich von Friedrichs *Pendants* mit Genremalerei des 17. Jahrhunderts macht auf generische Übereinstimmungen, vor allem aber auf signifikante Akzentverschiebungen im Detail aufmerksam. Das gilt auch beim Blick auf die Genrebilder des mit Friedrich gut befreundeten Dresdner Malers Georg Friedrich Kersting. Kersting hat, etwa zeitgleich zur Entstehung von Friedrichs Bilderpaar, mehrere Gemälde geschaffen, in denen eine Frau bei Lampenschein ihren Näharbeiten nachgeht. Insbesondere die Münchner Version (Abb. 10)²⁴ teilt zunächst viele Charakteristika von Friedrichs *Frau mit Leuchter*: Das Interieur wird mit einem Fenster abgeschlossen, das mit Vorhängen dekoriert ist, allerdings – analog zum nächtlichen Dunkel bei Friedrich – wegen einer heruntergezogenen Verdunkelung keinen Blick nach draußen freigibt. Die ganz in ihre Tätigkeit versunkene Frau erscheint hier ebenfalls im Profil. Und vor allem bemüht sich auch Kersting darum, das durch die Lampe hervorgerufene Spiel von Licht und Schatten möglichst präzise zu erfassen, wobei der Komplexitätsgrad der von ihm wiedergegebenen Situation in dieser Hinsicht den der Szene in Friedrichs Bild noch übertrifft. Anders aber als bei Friedrich und ganz im Einklang mit weiteren Genrebildern Kerstings bewegt sich die Frau nicht im dargestellten Raum; schon gar nicht lässt sie vermuten, dass sie das Zimmer im nächsten Augenblick verlassen wird. Kersting betont mithin die Dauer einer Situation, die kaum Veränderungen unterliegt. Friedrichs *Frau mit Leuchter* stellt hingegen einen rasch vergehenden Moment dar.

24 Vgl. Schnell, *Georg Friedrich Kersting*, 318, Nr. A102.



Abb. 10: Georg Friedrich Kersting, *Junge Frau, beim Schein einer Lampe nähend*, 1823, Öl auf Leinwand, 40,3 x 34,2 cm. München, Neue Pinakothek.

Es wird sich schwer nachvollziehen lassen, mit welchen Positionen der holländischen Genremalerei des 17. Jahrhunderts Friedrich vertraut war.²⁵ Die Dresdner Sammlungen boten keine idealen Voraussetzungen, da sie wohl kaum Werke von Nicolaes Maes, Samuel van Hoogstraten, Pieter de Hooch, Pieter Janssens Elinga oder Jacobus Vrel enthielten. Bestens muss der Dresdner Maler jedoch die Gemälde seines Freundes Kersting gekannt haben. Es liegt daher nahe, dass er für die Arbeit an seinem Bilderpaar bei Ideen ansetzte, die Kerstings Interieurs angeregt hatten. Umso bemerkenswerter ist, dass er in die stillen Interieurs, die bei Kersting beinahe der Zeit enthoben zu sein scheinen, einen rasch vorübergehenden Moment des Weggehens einfügte.

Für das Interesse an Situationen des Kommens oder Gehens und an den dafür so wichtigen Türen könnte ein Künstler vorbildlich gewesen sein, der – wenn man den

25 Friedrich dürfte in etwa das Repertoire möglicher Anregungen zugänglich gewesen sein, das Werner Schnell für Georg Friedrich Kersting umrissen hat; vgl. Schnell, Georg Friedrich Kersting, 105–109.

überzeugenden Ausführungen von Werner Schnell folgt – bereits Kersting stark beeinflusst hat: Daniel Chodowiecki.²⁶ In auffällig vielen Illustrationen, die Chodowiecki entworfen hat, kommt der Tür eine ähnlich prominente Rolle zu wie in Friedrichs *Frau mit Leuchter*.²⁷ In zwei exemplarisch herausgegriffenen Radierungen (Abb. 11–12) wird die Tür genutzt, um ein Kommen und Gehen zu erzählen; und in beiden Fällen fällt durch die Tür zudem ein Lichtschein, der auch das Interieur erleuchtet. Möglicherweise hat sich Friedrich also durch Illustrationen zu literarischen Texten anregen lassen, als er einen u. a. von Kersting vielfach variierten Typ von Genrebild auf neue Weise interpretierte.



Abb. 11: Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Brottschneideszene*, 1776, Radierung, 6,5 x 8,4 cm. London, British Museum.



Abb. 12: Christian Gottlieb Geyser nach Daniel Nikolaus Chodowiecki, *Die Haushaltung*, 1780, Radierung, 9 x 4,9 cm. Braunschweig, Herzog August Bibliothek.

Doch die hier nur kurz angeführten Vergleiche zielen nicht darauf, Werke ausfindig zu machen, an die Friedrich mehr oder weniger direkt angeknüpft haben könnte, sondern sie dienen dazu, den Blick für Charakteristika zu schärfen, die sein Bilderpaar von anderen Genredarstellungen unterscheiden. Es ist vor allem die *Verknüpfung* von vier Spezifika, die Friedrichs Pendants auszeichnet und die sich als erklärungsbedürftig erweist: 1.) die Wahl von unscheinbaren, rein funktionalen Durchgangsräumen als Schau-

26 Zu Kerstings Orientierung an Chodowiecki vgl. Schnell, Georg Friedrich Kersting, 107–109 u. 143.

27 Vgl. zum Beispiel neben den hier abgebildeten Blättern auch Wilhelm Engelmann, *Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche*, Leipzig 1857, Nr. 550, 643 u. 852 (Bl. 2). – Ausführlich zu Chodowieckis Werther-Illustrationen nun Anna Christina Schütz, *Charakterbilder und Projektionsfiguren. Chodowieckis Kupfer, Goethes Werther und die Darstellungstheorie in der Aufklärung*, Göttingen 2019.

plätzen, 2.) der transitorische Moment des Weggehens, 3.) die indirekte Beleuchtung durch Lichtquellen, die außerhalb des Bildraumes verortet sind und unsichtbar bleiben, sowie 4.) der Umstand, dass jeweils im nächsten Augenblick mit dem Weggehen der Figur auch die Lichtquelle versiegen könnte. Warum hat Friedrich ausgerechnet einen Korridor und ein Treppenhaus als Schauplatz gewählt? Aus welchem Grund zeigt er die Frau nicht bei einer typischen Tätigkeit, sondern beim bloßen Gehen? Und weshalb verbindet sich diese Darstellung mit auffällig indirekten Beleuchtungsszenarien? Zu diesen Fragen kommt schließlich eine weitere, fünfte erklärungsbedürftige Besonderheit: Warum hat sich Friedrich dazu entschlossen, ein Bilderpaar zu malen?

III. Zeitlichkeit, Unbestimmtheit, Latenz: Operationen des »Romantisierens«

Diese Fragen werden nicht zuletzt dadurch provoziert, dass die beiden Gemälde Friedrichs eine für Genredarstellungen eher ungewöhnliche Zeitlichkeit implizieren. Anders als Kerstings Bilder stellen sie keine lang andauernden Tätigkeiten dar, die ohnehin durch den Eindruck eines stillen Verharrens gekennzeichnet sind, sondern einen sehr schnell vorübergehenden Augenblick, der im besten Sinne kontingent ist. Zudem signalisieren sie schon durch die Wahl der Räumlichkeiten, die nicht zum Verweilen einladen, sondern die allein dem Zugang dienen, dass es hier um den Moment einer Passage geht. Dieser Moment aber wird wiederum nicht so vorgeführt, dass er sich als Plot von Erzählungen anböte. Zu Pieter de Hoochs Bild mit dem bezeichnenden Titel *Der Liebesbote* (Abb. 5) können problemlos Anekdoten entwickelt werden, mit denen sich die Darstellung dieses Moments rechtfertigen lässt.²⁸ Friedrich aber fokussiert einen Augenblick, ohne dass sich Antworten auf die Frage aufdrängen, warum dieser Moment Aufmerksamkeit verdient und bildwürdig ist. Bei ihm fehlen weitere Indizien, die dabei helfen könnten, aus der Szene eine Narration werden zu lassen. Zugleich wird man jedoch kaum dazu neigen, die dargestellte Bewegung im Interieur als eine charakteristische Tätigkeit der Figur zu verstehen, wie es etwa bei Kerstings Darstellungen von Näherinnen oder Malern der Fall ist. Dort ist jeweils eine Aktivität ins Bild gerückt, die für die dargestellte Person (bzw. für das Bild, das sich der Künstler von ihr macht) kennzeichnend ist und der eine lange zeitliche Dauer eigen sein kann. Keine dieser für das Genre typischen Zeitordnungen – weder der als Kern eines erzählerischen Plots fungierende Augenblick noch die auf Dauer gestellte typische Tätigkeit – entspricht der Temporalität, die sich mit Friedrichs Darstellungen verbindet. Deren Eigenart wird durch die Pendant-Konstellation eher noch zugespitzt, da sich die beiden dargestellten transitorischen Momente nicht zwanglos zu einer schlüssigen Narration fügen.

Mit den Leitbegriffen des vorliegenden Sammelbandes lässt sich davon sprechen, dass den Darstellungen in Friedrichs beiden Bildern eine ungewöhnliche Zeitlichkeit eigen ist, die sich durch Latenz auszeichnet: Die Wahl des kurzen Augenblicks fordert

28 Vgl. etwa Pablo Schneider, Die Moral betritt den Denkraum. Pieter de Hoochs Gemälde »Eine Dame empfängt einen Brief«, in: Andreas Beyer et al. (Hg.), *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018, 166–178.

geradezu dazu heraus, diesen Moment als prägnant, als »fruchtbar« im Sinne Gotthold Ephraim Lessings,²⁹ begreifen zu wollen, zugleich scheinen aber die Bilder jeden weiteren Hinweis vorzuenthalten, der es erlauben würde, diese mutmaßliche Prägnanz auszumünzen und zu konkretisieren. Friedrich hat die Bilder mit einer Unbestimmtheit ausgestattet, die unweigerlich zu Bestimmungsversuchen herausfordert, ohne dass dazu jedoch Hilfestellung gegeben würde. Vertraute Routinen der Sinnstiftung scheinen hier nicht problemlos zu greifen. Man möchte erfahren, was die dargestellten Momente hat bildwürdig werden lassen, und stößt dennoch nicht auf hinreichend viele Indizien, die dabei helfen könnten, diese Frage zu beantworten. Gerade daraus beziehen die beiden Bilder eine gewisse Faszination.

Als eine Latenz in einem gehaltvollen Sinn lässt sich diese Unbestimmtheit charakterisieren, wenn sie nicht durch einen halbwegs plausiblen Bestimmungsversuch abgebaut werden kann. Denn während das bloß Mögliche »aufgehoben«³⁰ wird, sobald es realisiert oder aktualisiert ist, wirkt das Latente auch dann noch fort, wenn es in eine Verwirklichung einzutreten scheint. Auf unseren Fall bezogen, lässt sich sinnvoll von einer Latenz der Unbestimmtheit sprechen, sofern die Ungewissheit über den Sinn trotz aller Versuche des Dechiffrierens auf drängende Weise fortbesteht. In einer Variation von Thomas Khuranas Definitionsvorschlag, der Latenz als »akut gegebene Ungegenwärtigkeit«³¹ bezeichnet hat, lässt sich die anhaltend »akute« Unmöglichkeit der befriedigenden Explikation und Ausdeutung von Friedrichs Bilderpaar als Produktion von Latenz verstehen.

Wie wirkmächtig diese Latenz ist, tritt in der Deutungsgeschichte der beiden Gemälde exemplarisch hervor: Helmut Börsch-Supans Interpretation der Pendants als Sinnbilder für Tod und Auferstehung führt vor Augen, welche Vereindeutigungen vorgenommen werden müssen, um doch noch zu jenem Sinn zu gelangen, den man erhofft. Zunächst muss die Frau mit dem Leuchter darauf verpflichtet werden, durch die Tür in ein hinabsteigendes Treppenhaus zu treten, und dann muss die alltägliche, immer wiederkehrende Bewegung des Hinab- und Hinaufsteigens von Treppen mit Tod und Auferstehung parallelisiert werden, obgleich die Lichtregie der Darstellung der *Frau mit Leuchter* den Gedanken an ein Sterben kaum nahelegt, da hier ja keineswegs der Weg vom Licht ins Dunkel führt, sondern gerade der Raum, der unserem Blick dargeboten wird, von Dunkel erfüllt ist. Zudem muss Börsch-Supan ignorieren, dass die Lichtregie allein in den Händen der sich bewegenden Frau liegt und die Verteilung von Licht und Dunkel von ihr selbst verändert wird. Hergebrachte, vertraute Deutungsroutinen lassen sich mithin nur um den Preis anwenden, dass wichtige Charakteristika der Bilder ignoriert werden. Wer hingegen die mit den Bildern anschaulich gegebenen Befunde ernst nimmt, wird auch beim Erwägen der von Börsch-Supan vorgeschlagenen Deutung unvermindert eine drängende und latent weiterwirkende Ungewissheit verspüren.

29 Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 5.2: *Werke 1766–1796*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 1990, 11–206, hier 32.

30 Ralf Simon, Latenzzeit, in: Michael Camper/Helmut Hühn/Steffen Richter (Hg.), *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover 2020, 218–225, bes. 218.

31 Thomas Khurana, Latenzzeit. Unvordenkliche Nachwirkung: Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz, in: Stefanie Diekmann/Thomas Khurana (Hg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007, 142–147, hier 143.

Diese Latenz wird allerdings nicht als zutiefst verstörend oder unheimlich erfahren. Vielmehr weist die Wirkung von Friedrichs Bilderpaar eine weitreichende Verwandtschaft mit einer Operation auf, die im Zentrum des Romantik-Verständnisses von Novalis steht. Beinahe unvermeidlich kommt dessen berühmtes Fragment (Nr. 105) in den Sinn, in dem das »Romantisieren« als ein Vorgehen bestimmt wird, das »dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein«³² verleiht. Mit seinem Begriff von Romantisieren erläutert Novalis in erster Linie eine Eigenheit von Literatur, die sich – anders als die aufs Allgemeine zielende Philosophie – dem Besonderen, Konkreten und Einzelnen verpflichtet sieht. Eine solche Zuwendung zum individuellen Phänomen ist schwieriger, als es zunächst scheint; denn die Literatur muss dabei der immer schon verallgemeinernden Tendenz von Begriffen und von Sprache überhaupt Widerstand entgegensetzen. Auf diese Weise eröffnet sie »neue Deutungsperspektiven« und legt »so etwas wie eine Tiefenschicht der Wirklichkeit« frei.³³ Eine Genremalerei, die der Versuchung widersteht, zu generalisierenden Schlussfolgerungen oder zur Formulierung einer allgemeingültigen Moral einzuladen, könnte Vergleichbares leisten. Durch die ungewöhnlich einlässliche Darstellung des Vertrauten vermag sie die alltägliche Wahrnehmung zu unterbrechen. Für sie kann daher ebenfalls gelten, was Novalis für die Dichtung festhält: »Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand – das gemeine Leben [...]«³⁴

Doch empfiehlt es sich, mit dem häufig zitierten Novalis-Fragment zur Operation des Romantisierens vorsichtig umzugehen. Überliest man die nicht leicht zu verstehenden Anleihen an die Mathematik (»Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung.«³⁵), so kann die kurze Äußerung allzu vereindeutigend als Aufforderung zu konventionellen allegorischen Ausdeutungen missverstanden werden.³⁶ Vor allem aber ist das Fragment, soweit ich sehe, ohnehin erst im Zuge der Novalis-Edition von Ernst Heilborn 1901 erstmals im Druck erschienen. Spätestens seit der 1815 vorgelegten, dritten Auflage der Novalis-Ausgabe von Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel war allerdings ein anderes Fragment bekannt, das einen ähnlichen Gedanken umreißt: »Die Kunst, auf eine *angenehme* Art zu *befremden*, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.«³⁷

32 Novalis, Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen 1798, in: Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. von Hans-Joachim Mähl, München 1978, 311–424, hier 334. Für den vermutlichen Erstdruck vgl. Ernst Heilborn (Hg.), *Novalis Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses*, Berlin 1901, Teil 2, Hälfte 1, 304.

33 Andreas Kubik, *Die Symboltheorie bei Novalis. Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht*, Tübingen 2006, 268.

34 Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, Bd. 2, 357 (Nr. 207).

35 Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, Bd. 2, 334.

36 Eine solche Tendenz deutet sich m.E. an bei Christian Scholl, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, München 2007, bes. 39 u. 155–157.

37 Novalis, Aus den Fragmenten und Studien 1799/1800, in: Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe*, Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. von Hans-Joachim Mähl, München 1978, 751–848, hier 839

Das von Novalis beschriebene Verfahren, einen Gegenstand fremd, bekannt und anziehend zugleich erscheinen zu lassen, trifft den Effekt recht gut, zu dem die vorhin beschriebenen Spezifika von Friedrichs beiden Genrebildern beitragen. Deren Verwandtschaft mit der ›romantischen Poetik‹ von Novalis beschränkt sich nicht auf das allgemeine Charakteristikum von Genrebildern, Szenen des alltäglichen Lebens für bildwürdig zu erklären, ihnen mithin einen ›hohen Sinn‹ zuzugestehen. Vielmehr spitzen Friedrichs Gemälde diese wohl fast allen Genrebildern eigene Operation zu, indem sie zwei innerhalb der alltäglichen Verrichtungen besonders beiläufige, nichtssagende Augenblicke, das Durchschreiten einer Tür und das Hinaufsteigen einer Treppe, ins Bild rücken. Und es ist insbesondere die Zusammenstellung dieser Momente zu einem Paar von Gemälden, die die Erwartungen an Bedeutsamkeit noch erhöht. Zugleich aber wird mit den Abweichungen von Gattungskonventionen des Genrebildes, die sich in den oben kurz skizzierten Vergleichen angedeutet haben, sichergestellt, dass das, was gerade erst fremdartig geworden ist, nicht sogleich durch Regeln und Traditionen einer Bildgattung wieder zu etwas Gemeinem und Gewöhnlichem wird.

IV. Vergänglichkeit von Licht und Sichtbarkeit

Die Operation, die Novalis skizziert hat und die im Bilderpaar Friedrichs zu greifen scheint – womit dem Maler freilich nicht sogleich eine Novalis-Lektüre unterstellt werden soll –, würde ins Leere laufen, wenn es bei einer bloßen Verfremdung des Alltags bliebe. Tatsächlich zeigt sich in Friedrichs Bildern mehr. Der Verzicht darauf, Typisches zu betonen oder einen narrativen Plot anzubieten, sowie der Mangel an potenziell sinnhaltigen Motiven lässt etwas anderes auffällig werden. Wenn die Betrachter beider Bilder bemerken, dass vertraute Routinen der Sinnstiftung zu keinen befriedigenden Ergebnissen führen, kann das Licht gleichsam als ein zweiter Protagonist neben der Frau auffällig werden. Die eigentliche Leistung von Friedrichs beiden Genrebildern könnte darin liegen, dass sich das Licht nicht nur als Begleitumstand oder rhetorischer Verstärker des Dargestellten erweist, sondern selbst die Aufmerksamkeit auf sich zieht, ohne freilich – wie bei den Lampen in Kerstings Interieurs – verdinglicht zu werden.

Beide Gemälde führen das Licht als vergängliche Möglichkeitsbedingung von Sichtbarkeit vor Augen, indem sie es denkbar erscheinen lassen, dass die Lichtquelle innerhalb kurzer Zeit verschwindet. Im nächsten Augenblick könnte sich die Frau mit dem Leuchter so weit entfernt haben, dass kein Licht mehr in den Korridor fiel. Und ebenso könnte die Frau auf der Treppe, einmal oben angekommen, die Tür zum Treppenhaus verschließen und auf diese Weise den Widerschein des an den hellen Wänden reflektierten Sonnenlichts unterbinden. Indem Friedrich das Licht in eine transitorische Situation einbindet, bei der ein Entzug der Lichtquelle droht, verdeutlicht er, wie wenig selbstverständlich Helligkeit und damit Sichtbarkeit ist. Und indem er nur indirektes Licht darstellt, verhindert er, dass das Licht in verdinglichender Weise auf seine Quelle reduziert wird.

(Nr. 431). Vgl. bereits Ludwig Tieck/Friedrich Schlegel (Hg.), *Novalis Schriften. Zweiter Theil*, 3. Aufl., Berlin 1815, 229.

Licht als Möglichkeitsbedingung von Sichtbarkeit – so könnte man das ebenso trivial-alltägliche wie grundlegende und daher bedeutungsvolle Thema der beiden Genrebilder auf eine knappe Formel bringen. Friedrich benötigte die ungewöhnliche Konstellation, die seinen Bildern zugrunde liegt, um Licht auf diese Weise in Erscheinung treten zu lassen. Denn gewöhnlich erleuchtete Bildräume lassen das Licht erst gar nicht auffällig und erklärungsbedürftig werden; und Darstellungen, die Lampen oder Kerzen ins Zentrum rücken, lenken den Blick auf Lichtquellen, gerade aber nicht auf das Licht selbst. Das eigentliche Licht zeigt sich indes nur am Widerschein oder Abglanz, wie man in etwas veraltet anmutender Wortwahl sagen könnte.

Es steht den Betrachtern des Bilderpaars frei, das Licht, das hier als mitnichten selbstverständliche Möglichkeitsbedingung von Sichtbarkeit erfahrbar wird, weiter auszudeuten oder gar einer Allegorese zu unterziehen. Angesichts von Friedrichs lutherischer Religiosität dürfte es keineswegs abwegig sein, die indirekte und vergängliche Erscheinungsweise des Lichts in beiden Bildern als Fingerzeig auf grundlegende christliche Glaubenssätze zu verstehen. So wie Gott oder die Transzendenz grundsätzlich unzugänglich ist, bleibt dem Betrachter der Bilder auch die Quelle des Lichts entzogen. Es ist daher die indirekte Sichtbarkeit eines Widerscheins, an der sich die Wirkung des Verborgenen zeigt. Zu denken ist zum Beispiel an einen Vers aus dem Ersten Brief an die Korinther, der die Metapher des Widerscheins nicht nur – wie im Hebräerbrief (Hebr 1,3) – auf Christus als »Abglanz« der Herrlichkeit des Vaters bezieht, sondern auch auf den Menschen überträgt, den Paulus als »Abbild und Abglanz Gottes« (1 Kor 11,7)³⁸ bezeichnet. Als ein solcher Abglanz tritt der vergängliche Mensch in Friedrichs Bildern mit der Figur der Frau in Erscheinung. Eine christliche Ausdeutung scheint daher keineswegs ausgeschlossen, doch führt sie nicht zwangsläufig auf den Zusammenhang von Tod und Auferstehung, den Helmut Börsch-Supan in den Bildern veranschaulicht sieht.

Wenn man sich vor Augen hält, dass die Bilder schon zu Friedrichs Lebzeiten in das Elternhaus gelangt, ja möglicherweise für die Greifswalder Familie bestimmt gewesen sind, sollte jedoch eine scheinbar banalere Sinnstiftung nicht voreilig ausgeschlossen werden: Vielleicht sind beide Bilder nämlich gezielt an die Familie adressiert worden. Seitdem sich Friedrichs Vater Adolf Gottlieb in Greifswald niedergelassen hatte, wurden im Elternhaus des Malers an der Langen Gasse (heute: Langen Straße) neben Seifen auch Kerzen produziert. Das Gewerbe, dem die Friedrichs nachgingen, wurde nicht nur als Kerzenzieherei, sondern auch als Lichtgießerei bezeichnet; folgerichtig begegnet Adolf Gottlieb Friedrich in städtischen und kirchlichen Dokumenten regelmäßig als »Lichtgießer«³⁹. Licht war mithin das, womit Friedrichs Familie in Greifswald einen erheblichen Teil ihres Lebensunterhalts verdiente. Es ist der Schein eines solchen Lichtes,

38 Der biblische Text vollzieht dabei eine Differenzierung zwischen Mann und Frau, die sich nach meinem Eindruck nicht auf Friedrichs Bilder übertragen lässt.

39 Vgl. etwa den Eintrag zur Taufe Caspar David Friedrichs im Kirchenbuch von St. Nikolai in Greifswald; Karl-Ludwig Hoch, *Caspar David Friedrich – unbekanntes Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, 9; für weitere Dokumente vgl. auch Fritz Lewandowski, *Dokumente und Briefe C. D. Friedrichs*, in: Klaus Haese et al., *C. D. Friedrich und seine norddeutsche Heimat*, Fischerhude 1992, 19–38. Zur Familie Friedrichs vgl. ferner Horst-Diether Schroeder, *Caspar David Friedrichs Elternhaus*, in: Hannelore Gärtner (Hg.), *Caspar David Friedrich. Leben – Werk – Diskussion*, Berlin 1977, 197–204.

den Friedrichs Bilderpaar anschaulich werden lässt. Auf diese Weise arbeitete er nicht zuletzt heraus, wie viel seine künstlerische Tätigkeit mit dem Metier seines Vaters und seiner Brüder verband: In beiden Fällen geht es darum, die eigene Umwelt durch Licht sichtbarzumachen. Eine seltsame Ironie der Geschichte wollte es, dass ausgerechnet dieser Bezug zur Kerzenproduktion den beiden Genrebildern Friedrichs beinahe zum Verhängnis geworden wäre, als 1901 das Geburtshaus des Künstlers in Brand geriet.

Doch erschöpft sich das Bilderpaar nicht in diesem möglichen biographischen Bezug. Indem Friedrich seine beiden Genrebilder nutzte, um eine Reflexion über die Sichtbarkeit sowie über Prozesse der Sichtbarmachung und des Verschwindens im Dunkel anzustoßen, legte er zugleich ein besonderes Potenzial von Genremalerei überhaupt frei. Der auf den ersten Blick tautologische Zug von Genrebildern, schlicht jene alltägliche Umwelt zu zeigen, die ohnehin vielen vertraut ist, kann dabei als ein einschneidender Akt der Sichtbarmachung hervortreten. Was sonst in der Unscheinbarkeit des für selbstverständlich genommenen Alltäglichen verbleibt, wird erst durch den Akt der bildlichen Darstellung zu einem Phänomen, das den Blick auf sich zieht und Fragen aufzuwerfen vermag. Im Sinne der Formulierung von Novalis erweist sich das Genrebild damit als »Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden«. Dabei gilt für die Darstellung des Alltäglichen und Vertrauten ebenso wie für die gezielte Sichtbarmachung von Licht, dass beide Phänomene in aller Regel übersehen werden, da sie immer schon vorausgesetzt sind. Ihnen ihre Selbstverständlichkeit zu nehmen, ohne sie sogleich zu etwas ganz und gar Fremdem werden zu lassen, kann eine Leistung von Genrebildern sein.

Literatur

- Art and Home. Dutch Interiors in the Age of Rembrandt* (Auss.-Kat. Newark Museum, Newark/NJ), hg. von Mariët Westermann, Zwolle 2001.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut, Trauer und Trost. Zwei verschollene Gemälde von Caspar David Friedrich, in: *Baltische Studien. Pommersche Jahrbücher für Landesgeschichte* NF 106 (2020), 233–244.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München 2008.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut, Caspar David Friedrich. Forschung, Instrumentalisierung, Verständnis, in: Gisela Greve (Hg.), *Caspar David Friedrich. Deutungen im Dialog*, Tübingen 2006, 13–30.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut, Die ›Zum Licht hinaufsteigende Frau‹ und ihr Gegenstück, in: Birte Frenssen (Red.), *Caspar David Friedrich. Zum Licht hinaufsteigende Frau* (Patrimonia, 302), Berlin 2005, 23–38.
- BÖRSCH-SUPAN, Helmut/JÄHNIG, Karl Wilhelm, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973.
- DICKEL, Hans, *Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier* (Die Zeichnungen und Aquarelle des 19. Jahrhunderts der Kunsthalle Mannheim, 3), Weinheim 1991.
- Die Geburt der Romantik. Friedrich, Runge, Klinkowström* (Ausst.-Kat. Pommersches Landesmuseum, Greifswald), hg. von Uwe Schröder, Greifswald 2010.
- ENGELMANN, Wilhelm, *Daniel Chodowieckis sämtliche Kupferstiche*, Leipzig 1857.

- FRENSEN, Birte (Red.), *Caspar David Friedrich. Zum Licht hinaufsteigende Frau* (Patrimonia, 302), Berlin 2005.
- FRENSEN, Birte, »Bilder, die in Greifswalds Häusern gehangen haben...«. Zur Provenienz des Gemäldes ›Zum Licht hinaufsteigende Frau‹ von Caspar David Friedrich, in: Birte Frenssen (Red.), *Caspar David Friedrich. Zum Licht hinaufsteigende Frau* (Patrimonia, 302), Berlin 2005, 9–22.
- GRUMMT, Christina, *Caspar David Friedrich. Die Zeichnungen. Das gesamte Werk*, 2 Bde., München 2011.
- HEILBORN, Ernst (Hg.), *Novalis Schriften. Kritische Neuausgabe auf Grund des handschriftlichen Nachlasses*, Berlin 1901.
- HOCH, Karl-Ludwig, *Caspar David Friedrich – unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985.
- HOLLANDER, Martha, *An Entrance for the Eyes. Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art*, Berkeley 2002.
- Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov* (Ausst.-Kat. Städel, Frankfurt a.M.), hg. von Sabine Schulze, Ostfildern 1998.
- KHURANA, Thomas, Latenzzeit. Unvordenkliche Nachwirkung: Anmerkungen zur Zeitlichkeit der Latenz, in: Stefanie Diekmann/Thomas Khurana (Hg.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin 2007, 142–147.
- KUBIK, Andreas, *Die Symboltheorie bei Novalis. Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht*, Tübingen 2006.
- LESSING, Gotthold Ephraim, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in: ders., *Werke und Briefe*, Bd. 5.2: *Werke 1766–1796*, hg. von Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 1990, 11–206.
- LEWANDOWSKI, Fritz, Dokumente und Briefe C. D. Friedrichs, in: Klaus Haese et al., *C. D. Friedrich und seine norddeutsche Heimat*, Fischerhude 1992, 19–38.
- NOVALIS, Aus den Fragmenten und Studien 1799/1800, in: Novalis, *Werke*, Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. von Hans-Joachim Mähl, München 1978, 751–848.
- NOVALIS, Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen 1798, in: Novalis, *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2: *Das philosophisch-theoretische Werk*, hg. von Hans-Joachim Mähl, München 1978, 311–424.
- SCHNEIDER, Pablo, Die Moral betritt den Denkraum. Pieter de Hoochs Gemälde ›Eine Dame empfängt einen Brief‹, in: Andreas Beyer et al. (Hg.), *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin 2018, 166–178.
- SCHNELL, Werner, *Georg Friedrich Kersting (1785–1847). Das zeichnerische und malerische Werk mit Œuvrekatalog*, Berlin 1994.
- SCHOLL, Christian, *Romantische Malerei als neue Sinnbildkunst. Studien zur Bedeutungsgebung bei Philipp Otto Runge, Caspar David Friedrich und den Nazarenern*, München 2007.
- SCHROEDER, Horst-Diether, Caspar David Friedrichs Elternhaus, in: Hannelore Gärtner (Hg.), *Caspar David Friedrich. Leben – Werk – Diskussion*, Berlin 1977, 197–204.
- SCHÜTZ, Anna Christina, *Charakterbilder und Projektionsfiguren. Chodowieckis Kupfer, Goethes Werther und die Darstellungstheorie in der Aufklärung*, Göttingen 2019.
- SIMON, Ralf, Latenzzeit, in: Michael Gamper/Helmut Hühn/Steffen Richter (Hg.), *Formen der Zeit. Ein Wörterbuch der ästhetischen Eigenzeiten*, Hannover 2020, 218–225, bes. 218.

- TIECK, Ludwig/SCHLEGEL, Friedrich (Hg.), *Novalis Schriften. Zweiter Theil*, 3. Aufl., Berlin 1815.
- VAUGHAN, William, *Friedrich*, London 2004.
- VOIGTLÄNDER, Emmy, Zwei Innenbilder von Caspar David Friedrich, in: *Der Kunstwanderer. Zeitschrift für alte und neue Kunst, für Kunstmarkt und Sammelwesen* 11/12 (1929/30), 369–371.
- YALÇIN, Fatma, *Anwesende Abwesenheit. Untersuchungen zur Entwicklungsgeschichte von Bildern mit menschenleeren Räumen, Rückenfiguren und Lauschern im holländischen 17. Jahrhundert*, München 2004.
- ZSCHOCHE, Herrmann, *Caspar David Friedrich. Frauenbilder*, Frankfurt a.M. 2015.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1: Birte Frenssen (Red.), *Caspar David Friedrich. Zum Licht hinaufsteigende Frau* (Patrimonia, 302), Berlin 2005, 11, Abb. 2.
- Abb. 2: Birte Frenssen (Red.), *Caspar David Friedrich. Zum Licht hinaufsteigende Frau* (Patrimonia, 302), Berlin 2005, 8, Abb. 1.
- Abb. 3: Hans Dickel, *Caspar David Friedrich in seiner Zeit. Zeichnungen der Romantik und des Biedermeier*, Weinheim 1991, 185, Abb. 34.
- Abb. 4: Petit Palais, Musée des Beaux-arts de la Ville de Paris.
- Abb. 5: Pieter C. Sutton, *Pieter de Hooch, 1629–1684* (Ausst. Kat. Dulwich Picture Gallery, London), New Haven 1998, 52.
- Abb. 6: Wikimedia Commons.
- Abb. 7: Desmond Shawe-Taylor und Quentin Buvelot, *Masters of the Everyday. Dutch Artists in the Age of Vermeer* (Ausst.-Kat. Buckingham Palace, London), London 2015.
- Abb. 8: Wikimedia Commons.
- Abb. 9: The British Museum, London.
- Abb. 10: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München.
- Abb. 11: The British Museum, London.
- Abb. 12: Herzog August Bibliothek Braunschweig.

Augenblick und Fragment in Adolph Menzels Genremalerei

Hubertus Kohle

Abstract *Ausgehend von einigen seiner Historienbilder, die man wohl auch in theoretischer Hinsicht besser Geschichtsbilder nennen sollte, wird versucht, Charakteristika des Menzel'schen Genrebildes zu erfassen. Dabei spielen Begriffe wie ›Verzeitlichung‹, ›Fragmentarisierung‹ und ›Augenblicklichkeit‹ eine Rolle, mit denen der spezifisch moderne Aspekt des wichtigsten deutschen Realisten im 19. Jahrhundert benannt werden soll. Unterwandert wird damit eine Idee von »fruchtbarem Moment«, mit der traditionell eine Erweiterung des im Bild notwendig Momenthaften in eine sinnfällige Narration garantiert werden sollte. Weiter ausgreifend steht eine Parallelisierung mit Friedrich Theodor Vischers Reisebild Auch einer im Vordergrund, dessen skurriler Held geradezu Rollenmodell von Menzels Protagonisten in seinem Marktplatz von Verona von 1884 sein könnte. Eher als Ausblick zu verstehen ist die antiteleologische Grundierung von Menzels Malkunst, die in flagrantem Gegensatz zu allen gängigen idealistischen Modellen der Kunstgeschichte steht.*

I.

Als Adolph Menzel im mittleren 19. Jahrhundert das traditionelle Historienbild zum sogenannten ›historischen Genre‹ weiterentwickelte, agierte er nicht nur ikonographisch innovativ, wenn auch natürlich mit mannigfachen Vorbildern z.B. aus dem französischen Bereich. Vor allem bilderzählerisch setzte er sich von dem klassischen Modell des führenden, ja in den Augen der Idealisten einzigen künstlerischen Genres ab.¹ Es sei an den berühmten Ausspruch von Peter Cornelius erinnert, der alle Nicht-Historienmaler als »Fächler« abqualifizierte, deren Werke er als »eine Art von Moos und Flechtengewächs am großen Stamm der Kunst« bezeichnete.² Speziell ersterer Aspekt – also der ikonographische – wurde schon zeitgenössisch umfangreich reflektiert. Neben den Herrscher trat nunmehr der Mensch »in seiner allgemein-menschlichen Gemüth-

1 Hubertus Kohle, *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München 2001.

2 Zit. nach: Alfred Kuhn, *Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, Berlin 1921, 160.

lichkeit«,³ der »edle, zartfühlende (und) weiche Mensch«⁴ und zwar in Situationen jenseits abstrakter Staatlichkeit, dafür eher im direkten Austausch mit anderen, vorzugsweise begeisterten Untertanen. Denn mit dem Menschen, der neben den Herrscher trat, ist nicht etwa einer der Untertanen oder wer auch immer sonst gemeint, sondern eine andere Daseinsweise des Herrschers selber. Konservative Kritiker bemängelten diese Vorgehensweise, indem sie an die Verfehlungen erinnerten, die sich dabei mit Blick auf das klassische Historienkonzept ergaben, so etwa dort, wo in der Darstellung »nicht die ganze weltgeschichtliche Persönlichkeit [einer historischen Persönlichkeit; Anm. des Verf.] zum Ausdruck kommt«.⁵ Im Historienbild verwies das herausgehobene Individuum immer über sich selbst in seiner jeweiligen Zeitlichkeit hinaus und implizierte das große Ganze. »Denn je fester ein Einzelnes in einer übergreifenden Ganzheit gebunden ist, desto weniger ist es eigentlich ein Einzelnes«,⁶ heißt es in einer Abhandlung zum Roman, in dessen moderner Form diese Bindung sich lockert. Dabei fällt die strukturelle Ähnlichkeit zur Körperlehre des klassischen Herrschers auf. Über Friedrich den Großen hieß es bei einem anonymen Autor, der über dessen nationale Bedeutung räsonierte: »Denn der große Mann ist immer, neben dem Staatsmann oder Feldherrn, auch Mensch, Jener auf diesen, so zu sagen, gepfropft«.⁷ In dieser Umkehrung der klassischen Zwei-Körper-Lehre, in welcher genau andersherum der *body private* als auf den *body politic* »aufgepfropft« gedacht war,⁸ schien menschliche Individualität ausgespielt gegen die öffentliche Funktion.⁹

Menzel selber wurde immer wieder zum Opfer dieser Vorstellung, wenn man ihm von idealistischer Seite aus mangelnde Geistigkeit vorwarf:

Das diesmal ausgestellte [gemeint ist Menzels *Huldigung der schlesischen Stände* (Abb. 1)] schlägt mehr in's historische Fach, aber hier zeigt es sich deutlich, daß es nicht zu reicht, ein tüchtiger Charakterzeichner zu sein, um den historischen Stil zu treffen. Das historische Pathos ist nicht Sache Menzel's; er ist zu prägnant in der Charakteristik, zu capriciös in der Auffassung; das unmittelbar Drastische, dem schärfsten Augenblick Angehörige [...] das ist die Sphäre, in welcher Menzel ist.¹⁰

3 O. A., in: *Deutscher Volkskalender* 18 (1852), hg. von F. W. Gubitz, o. S. (im Anzeigen-Anhang).

4 Luise Mühlbach, *Friedrich der Große und sein Hof*, Berlin 1857, zit. nach: Hartmut Eggert, *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850–1875*, Frankfurt a.M. 1971, 72.

5 Anton Gubitz, *Ansichten und Bemerkungen über Kunstwerke der Gegenwart*, Berlin 1850, 7.

6 Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Frankfurt a.M. 1976, 13.

7 G.P., Die nationale Bedeutung Friedrichs des Großen, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 4 (1841), 169–244, hier 240.

8 Vgl. Ernst H. Kantorowicz, *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990; Eberhard Straub, *Repraesentatio maiestatis oder churbaierische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1969, 27ff.

9 In diesem Sinne verweist Dieter Langewiesche darauf, dass es zu den herausragenden Verdiensten des Liberalismus gehöre, die dynastische Herrschaft entmythologisiert zu haben: *Liberalismus in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1988, 25.

10 Max Schasler, Die Kunstausstellung der Berliner Akademie, in: *Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine* 1 (1856), 115–118, hier 116.



Abb. 1: Adolph Menzel, *Huldigung der schlesischen Stände*, 1855, Öl auf Leinwand, 97,5 x 136,4 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.

Stein des Anstoßes war wohl die Tatsache, dass der Künstler hier eine Begebenheit aus der anekdotenreichen Geschichte des zweiten Friedrichs visualisierte, die nun gar nicht zum offiziellen Charakter einer solchen Huldigungsszene passte. Denn als sich herausstellte, dass sich das Reichsschwert, auf das ein solcher Schwur zu leisten war, wenn er denn irgendeine Gültigkeit für sich beanspruchen wollte, nicht auffinden ließ, reagierte Friedrich als Moderner. Um solche symbolischen Dimensionen wenig bekümmert, stellte er kurzerhand sein eigenes Schwert für die Zeremonie zur Verfügung.

Max Schaslers Kritik leitet wie die davor zitierte schon zum bilderzählerischen Aspekt über, der auch hier im Zentrum stehen soll. Ein Thema wie die Herrscherhuldigung wird man wohl als in das Spektrum der klassischen Historie hineinfallend annehmen dürfen, sodass es in den Augen des Klassizisten besonderen Bedingungen unterliegt. Entscheidend ist bei Schasler die Formulierung »dem schärfsten Augenblick Angehörige«, ist sie doch die am konkretesten Zeitlichkeit thematisierende. »Augenblicklichkeit« können wir vielleicht als die prägnanteste Charakterisierung des Menzel'schen Bildes begreifen, eine Feststellung, die man nicht unbedingt revolutionär nennen können wird, aus der aber vielleicht doch noch etwas mehr Bedeutung herauszudestillieren ist, als das bislang geschehen ist. Menzels Charakteristik wird gerne mit dem Photographischen des realistischen Bildes im 19. Jahrhundert in Zusammenhang gebracht, soll aber hier eher auf ihre narrative Funktion hin thematisiert werden. Denn Augenblicklichkeit steht quer zur Einbindung des Einzelnen in das Ganze, das der Literaturwissenschaftler im idealistischen Roman am Werke sah.¹¹ Angesichts der von

11 Vgl. Anm. 6.

Lessing prominent vertretenen These, dass ein Bild schon aufgrund seiner medialen Bedingungen keine Möglichkeit habe, einen narrativen Zusammenhang herzustellen, muss es dabei darum gehen, Augenblicklichkeit gleichsam auf zweiter Ebene konstituiert zu finden, also in einer Akzentuierung, die über die Bedingungen seiner medialen Bestimmtheit hinausgeht.¹²

II.

Das Konzept der Augenblicklichkeit wird in der Kritik wiederholt aufgerufen, nicht immer, aber doch meistens, abwertend. Mit seiner Angewohnheit, das Charakteristische der Person in einer bestimmten Bewegung oder augenblicklichen Haltung herauszuarbeiten, habe Menzel Bilder produziert, bei denen »mitunter eine mehr originelle als schöne Stellung herauskommt«.¹³ »So liebt denn auch der Genremaler gerade den Punkt festzuhalten, in welchem irgend ein Zustand sich zu flüchtiger Augenblicklichkeit zusammenfaßt«,¹⁴ heißt es bei dem Hegels Ästhetik kompilierenden Heinrich Gustav Hotho dann allerdings eher positiv. Die Augenblicklichkeit setzt sich ab vom Konzept der Fruchtbarkeit, wie er im fruchtbaren Moment klassisch bei Lessing gedacht ist. So wie der Herrscher im Bild nach idealistischer Konzeption immer als einer zu erscheinen hat, der über sich selbst hinaus verweist, so verweist der fruchtbare Moment über seine eigene Momenthaftigkeit hinaus in die Erfüllung einer Handlung, indem er eine Vorstufe bezeichnet, die sich in der Imagination des Betrachters zur Vollendung rundet. So wie die »allgemein menschliche Gemütlichkeit« dem Herrscher den zweiten Körper nimmt, so zerstört Augenblicklichkeit die Fülle der Zeit. Im Folgenden will ich versuchen, diese Augenblicklichkeit als eine Eigenschaft des Menzel'schen Genrebildes zu begreifen, um damit auch »die Geschichte der Gattungen und die Etablierung von Gattungshierarchien«¹⁵ wieder in den Blick zu rücken. In der vorgeschlagenen Trias von Temporalität, Ambiguität und Latenz gehöre ich also in die erste Gruppe, auch wenn die drei Begriffe in sich verschränkt sind. Etienne Jollet hat übrigens in einer 2018 veröffentlichten Grundsatzstudie *Towards a Study of Narration in Painting* festgestellt, dass die Temporalitätsforschung eine sehr deutsche Herangehensweise ist, von der ich vermuten würde, dass sie etwas mit dem Siegeszug der Rezeptionsästhetik und vielleicht auch einer stär-

12 Vgl. Heinrich Theissing, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987; Thomas Kisser (Hg.), *Bild und Zeit: Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, Paderborn 2011.

13 Karl Schnaase, Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels, in: *Deutsches Kunstblatt* 7 (1856), 121–122, hier 122.

14 Heinrich Gustav Hotho, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung an der Königlichen Friedrich Wilhelms Universität zu Berlin*, Bd. 1, Berlin 1842, 139.

15 Aus dem Tagungsprogramm »Temporalität, Ambiguität, Latenz: Ästhetische Eigenlogiken des europäischen Genrebildes« von Dominik Brabant und Britta Hochkirchen.

keren Aufgeschlossenheit der deutschen Kunstgeschichte für interdisziplinäres Arbeiten zu tun hat.¹⁶

III.

Im Unterschied zur geläufigen Verwendung des Begriffs ›fruchtbarer Moment‹ schlage ich hier aber einen weiteren Gebrauch vor. Gemeint ist in diesem Kontext eine im Historienbild klassischer Prägung dominierende Bildstruktur, die die Teile des Bildes in mehr oder weniger strikte erzählerische Abhängigkeit vom Hauptgeschehen bringt, auch dort, wo diese Teile eine partielle Autonomie auszubilden scheinen. Die Fruchtbarkeit läge hier also mehr in der Zusammengehörigkeit der Einzelszenen, die in einem übergeordneten Moment des Handlungsgefüges zusammengefasst werden.

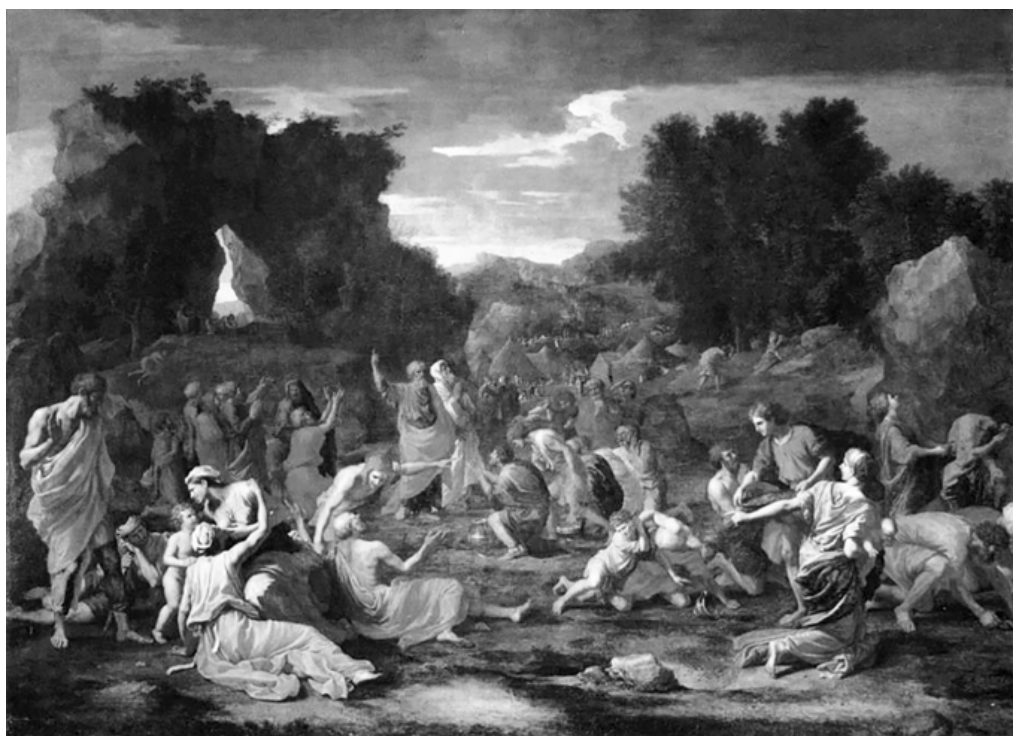


Abb. 2: Nicholas Poussin, *Die Mannalese*, 1637/39, Öl auf Leinwand, 149 x 200 cm. Paris, Louvre.

In Poussins *Mannalese* etwa, durch Charles Lebrun und Analysen anderer Autoren zum Paradebeispiel akademischer Historienkonzeption geworden, werden einzelne Handlungskerne gebildet, die aber dem übergeordneten Rettungsgeschehen zuarbeiten

16 Etienne Jollet, *Towards a Study of Narration in Painting*, in: Peter Cooke/Nina Lübbren (Hg.), *Painting and Narrative in France, from Poussin to Gauguin*, London 2018, 211–224, hier 213; Max Imdahl, *Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins ›Mannalese‹*, in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik*, München 1985, 137–166.

(Abb. 2). In der hinteren Mitte die dankenden und auf die göttliche Intervention verweisenden Wüstenwanderer unter Anleitung von Moses und Aaron, die beide den Dank nach oben weiterleiten, von wo die Rettung eigentlich kommt. Links der vor der Rettung gelegene Augenblick, in der die Caritas Romana ihren darbenenden Vater verpflegt; und rechts die nach der Mannaspense heraneilenden Juden, die den Hungernden links die Nahrung bringen. Bei aller Komplexität des Handlungsgefüges, die von Max Imdahl und anderen analysiert wurde, schält sich die Abfolge von Leid, göttlicher Intervention und Rettung heraus.¹⁷ Das Bild wird zum Abbild der biblischen Vorsehung und des geordneten Gefüges.



Abb. 3: Charles Lebrun, *Horatius Cocles verteidigt die Brücke vor den Etruskern*, 1642/43, Öl auf Leinwand, 122 x 172 cm, London, Dulwich Picture Gallery.

Aber auch dann, wenn man den fruchtbaren Moment im engeren Sinne meint, ergibt sich eine ähnliche Diagnose. In Lebruns *Horatius Cocles verteidigt die Brücke gegen die Etrusker* könnte man zwar von einem Moment sprechen, aber dieser Moment weist sinnhaft über sich hinaus (Abb. 3): Dass Horatius Cocles die anstürmenden Feinde besiegen wird, steht ganz außer Zweifel, nicht nur aufgrund der heraneilenden Pallas Athene, die ihm den Siegerkranz aufsetzen will, sondern auch wegen seiner überlegenen Körperhaltung. Mit der weiter hinten gezeigten Brücke, die des Horatius' Mitstreiter im Begriff sind, in ihre Einzelteile zu zerlegen und abzureißen, ist die Episode im Übrigen in einen übergeordneten Handlungszusammenhang gestellt. Der Heros aus dem Hause der Horatier,

17 Imdahl, Caritas und Gnade.

die wir vor allem aus Jacques-Louis Davids berühmtem Bild kennen, wird die in Überzahl angetretenen Feinde immerhin so lange zurückhalten, dass sie nicht mehr die absehbar zerstörte Brücke auf dem Weg nach Rom überqueren können, während Horatius flugs in den Fluss springt, um auf diesem Wege in voller Rüstung in die Stadt zurückzukehren.

IV.

Wie Menzel mit seinem genrehaft unterwanderten Historienbild auf solche Modelle aus der französischen Klassik antwortet, habe ich schon öfter zu deuten versucht, daher hier nur kurz und mit Blick auf zwei Beispiele.¹⁸ In der *Bittschrift* (Abb. 4) emanzipiert sich die Teilszene aus dem Gesamtzusammenhang so stark, dass der Versuch unterwandert wird, einen kontinuierlichen narrativen Zusammenhang zu schaffen. Der Bittsteller ist noch so stark in der Überlegung begriffen, ob er seinen Brief überhaupt übergeben soll, dass er sich mit dem heranreitenden Friedrich nicht zu einem eindeutigen erzählerischen Zusammenhang fügt – im Unterschied zur Tradition, aber auch zur späteren re-idealisierenden Friedrich-Apotheose.

Als Vergleich sei hier nur die idealnaturalistische Darstellung von Hugo Ungewitter angeführt, wo Kind und Kegel und sogar der Heuwagen auf Friedrich ausgerichtet sind und der Rangunterschied von Untertan und Herrscher in den unterschiedlich hohen Häusern gespiegelt ist (Abb. 5). Hier rückt der Bittschriftenverfasser so nahe an den Herrscher heran, dass dieser sich seiner Attacke gar nicht mehr entziehen kann und der Ausgang der Erzählung übermäßig klar wird. Wenn ein Kritiker der *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 1859 den *Überfall bei Hochkirch* (Abb. 6) mit den Worten kritisiert, das Bild »deute(t) in keinem Zuge mehr an«¹⁹ (als den Überfall), so schließt er sich den idealistischen Kommentatoren an, die etwas über den Moment Hinausweisendes fordern. Ein anderer wirft dem Maler vor, er verlöre »den Ausdruck für das, was er im großen Ganzen sagen will, und der Beschauer wird von dem Wirrwarr des Frappanten beunruhigt«.²⁰ Das Frappante stellt sich hier als Schlüsselbegriff neben das Augenblickliche. Es ist ein Aspekt auch der Genremalerei in der Menzel'schen Konzeption und wird dessen Arbeiten aus diesem Bereich auf zuweilen burleske Art bestimmen. Er setzt sich damit von einer auch noch zeitgenössisch praktizierten Kunstrichtung ab, die etwa bei Julius Schnorr von Carolsfeld sich »von der Welt des Augenblicks, von dem, das bloß frappiert«²¹ abwendet und nach der Poesie der Außerweltlichkeit strebt.

18 Vgl. Hubertus Kohle, Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts. Adolf Menzel und seine Kollegen, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln u.a. 2003, 139–148.

19 Karl Frenzel, Die allgemeine deutsche Bilderversammlung in München, in: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 4 (1858/59), 22–26, hier 22.

20 Andreas Oppermann, Nach der historischen Kunstausstellung, in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 4 (1859), 59–75, hier 67.

21 Hans Wolfgang Singer, *Julius Schnorr von Carolsfeld*, Bielefeld 1911, 4f.



Abb. 4: Adolph Menzel, *Die Bittschrift*, 1849, Öl auf Leinwand, 62,5 x 76,5 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb. 5: Hugo Ungewitter, *Die Bittschrift*, 1932, Öl auf Leinwand, 88 x 120 cm. Privatbesitz.



Abb. 6: Adolph Menzel, *Friedrich und die Seinen bei Hochkirch*, 1850–1856, Öl auf Leinwand, 295 x 378 cm. Ehemals Berlin, Nationalgalerie, wahrscheinlich im Zweiten Weltkrieg zerstört.

V.

Aber jetzt endlich zur eigentlichen Genreproduktion Menzels: Den *Marktplatz von Verona* hat der inzwischen fast 70-Jährige nach mehr als zweijähriger Arbeit im Juni 1884 in Berlin ausgestellt, und zwar zusammen mit einer ganzen Reihe der mehr als 100 Entwurfszeichnungen bzw. Farbstudien, die der Künstler mit der bei ihm üblichen Akribie zur Vorbereitung geschaffen hatte (Abb. 7). Mit 73,5 x 127 cm ist das Bild gar nicht einmal ein so großes. Louis Gonse wird es bei seiner Ausstellung in Paris 1885 sogar dafür kritisieren, dass es angesichts der Fülle seiner Objekte eigentlich zu klein sei.²² Denn es ist voll. So voll, dass es in meiner Erinnerung kaum einmal durchgehend beschrieben wurde.²³ Das will ich hier auch nicht versuchen, zumal ich die eine oder andere Szene gar nicht deuten kann. In jedem Fall müsste ich mich zu diesem Zwecke dem Bild sehr stark nähern und mich damit in etwa in eine Position begeben, wie sie Menzel selbst – vielleicht auch ein wenig selbstironisch – etwa in dem *Betrachter vor Menzels Flötenkonzert* von

22 Louis Gonse, Exposition d'Adolphe Menzel à Paris, in: *Gazette des Beaux-Arts* 31 (1885), 512–522, hier 518.

23 Vgl. am ausführlichsten zu dem Bild Luciano Pelizzari, *Menzel in Verona: die Italienreisen des großen deutschen Malers des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 2008.

1852 beschreibt.²⁴ Allerdings darf ich auch nicht zu nahe herantreten: Zeitgenössische Betrachter betonen, dass dem Annäherungszwang ein Distanzierungszwang antwortet, dass man permanent zwischen Attraktion und Repulsion hin- und herschwankt.²⁵



Abb. 7: Adolph Menzel, *Marktplatz von Verona*, 1884, Öl auf Leinwand, 73,5 x 127 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen.

Im *Marktplatz von Verona* wird gestürzt, getragen, geschaut, zurückgeschreckt, geangelt, gewaschen, gehämmert, geturnt, geschleppt, geschnüffelt, geschlagen, geschoben, gemeißelt und noch vieles mehr. Es gibt Babys, Kinder, Erwachsene, alte und sehr alte Leute. Auch die Architekturkulisse ist von einem Menschengewusel belebt, das seinesgleichen sucht. Menzel hat den Leuten ja gerne auch an anderer Stelle in die Wohnungen hineingeschaut.²⁶ Dabei ist die Existenzform des aufgeführten Personals durchweg mehr oder weniger prekär: Am deutlichsten zeigt sich dies in dem Vogelfischer, der sich auf einem ausgesprochen instabilen Podest aus Gemüseboxen abstützt und in die Zeltkonstruktion abzustürzen droht.²⁷ Ins Skurrile gewendet ist diese generelle Disposition bei der Touristengruppe vorne links. Den übermäßig vornehm Gekleideten, die vor allem

24 Adolph Menzel, *Ein Betrachter vor Menzels Flötenkonzert*, ca. 1850–1855, Pastellkreide auf Papier, 23,9 x 16,5 cm. Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett.

25 Conse, *Exposition d'Adolphe Menzel à Paris*, 518: »le besoin de s'approcher pour lire les détails de cette scène enfiévrée de mouvement et une sorte d'impulsion instinctive à s'éloigner, pour achever par la distance ce que l'exécution de chaque figure a de trop grossoyé«.

26 Adolph Menzel, *Hausecke bei Mondschein*, zwischen 1863 und 1883, Gouache, 27,8 x 21 cm. Berlin, SMPK.

27 Vgl. zu diesem Aspekt insbesondere Werner Busch, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015, 243ff. Das eigentümliche Verhalten des Vogelhändlers wird von Menzel selber beschrieben. Vgl. Pelizzari, *Menzel in Verona*, 36.

in der Person des Mannes dem typischen wohlhabenden Engländer entsprechen,²⁸ hat sich eine Schar von italienischen Lausbuben genähert, mehrere von ihnen führen Turnübungen vor, wohl um von den reichen Gästen einen Obolus zu ergattern. Der andere scheint bei einer ähnlichen Aktivität gestürzt und dabei der jungen, affektiert zurückweichenden Frau derartig nahegekommen zu sein, dass er von dem Herrn abwehrend mit dem Regenschirm traktiert wird. Einen weiteren Kleinen, der jetzt hilflos auf dem Rücken liegt, hat er offenbar bei seinem Sturz mitgerissen. Das Ganze findet in derart klaustrophobischer Enge statt, dass man sich als Betrachter über solche Unglücksfälle gar nicht weiter zu wundern braucht. Im Umfeld zeigen sich weitere Gefallene, ohne dass diese Szenen im Einzelnen vom Betrachter zu erschließen wären. Bestürzt wendet sich eine alte Frau mit das Gesicht verhüllender Hand in einem Gestus der Hilflosigkeit ab. Insgesamt drängt sich der Eindruck größter Konfusion auf, niemand ist Herr der Situation, alle wirken wie deren Opfer. Sie reagieren eher, als dass sie agieren.

Ähnliches gilt für die Bauarbeiter im Hintergrund rechts: Einer von ihnen, er steht oberhalb der Leiter, hält ein riesiges Brett, das ungefähr das Dreifache seiner eigenen Körpergröße lang sein dürfte, nur mit Mühe und könnte jeden Augenblick mit ihm in die Tiefe stürzen. In diesem Stile geht es weiter: Eine Frau blickt im Häuserhintergrund von ihrem Balkon herunter, aber nicht eigeninitiativ, sondern weil sie auf irgendetwas am Boden antwortet. Der Junge neben dem nach oben in den Himmel Schauenden hat die Hände erschrocken erhoben, ohne dass klar würde, warum, auch wenn er rein perspektivisch am ehesten auf den wackelig sich abstützenden Vogelfischer zu blicken scheint. Und erzählerisch entscheidend: all dies in radikaler Parataxe, ohne jeden Mittelpunkt, auf den es bezogen wäre und ohne jeden durchgehenden Handlungszusammenhang.

Der einzige denkbare Mittelpunkt ist der nach oben schauende Mann genau im Zentrum, aber er ist kein erzählerisch eingebundener, sondern schlicht ein geometrischer. Wie in einer narrativen Persiflage entzieht er sich seiner Zentralfunktion, indem er die Handlungsstränge nicht etwa irgendwie bündelt, sondern indem er ihnen entflieht. Er steht da, genau auf der Mittelachse, mit seinem Korb und blickt mit aufgerissenem Mund geradezu flehend nach oben. Dass es ein Wasserträger ist, der seine Ware ausruft, mag zwar sein. Aber die Anmutung ist doch erheblich weniger prosaisch, der Mann wirkt eher wie einer, der sich aus dem Chaos der Umgebung hinwegwünscht.

Dieses Chaos entsteht aus mangelnder kompositorischer Hierarchie, die dem Einzelereignis einen Platz in der Bilderzählung zuweisen würde. Die Kritik hat darauf skeptisch, teilweise auch nur zähneknirschend positiv reagiert, immerhin war Menzel inzwischen zum größten Stern am Berliner Kunsthimmel aufgestiegen.²⁹ Das gilt zum Beispiel für Louis Gonse, der Menzel ja aus der französischen Distanz betrachtet und bemängelt: »Au lieu d'un tableau clairement ordonné, où le regard pénètre aisément, c'est

28 Der Regenschirm in seiner Hand steht wohl eher für schlechtes englisches Wetter, ist in jedem Fall im sonnigen Italien fehl am Platz.

29 Vgl. Pelizzari, Menzel in Verona, 46. Noch die heutige kunsthistorische Einschätzung folgt diesem Paradigma. Vgl. etwa Jens Christian Jensen, *Adolph Menzel*, Köln 1982, 66.

un pêle-mêle de petites figures fouettées, hachées sous les coups d'un pinceau [...].³⁰ Die klare Ordnung, die den Blick mühelos eindringen lässt, bleibt auch für den Chefredakteur der legendären *Gazette des Beaux-Arts* und Beförderer des Japonismus entscheidendes Kriterium für ein gelungenes Kunstwerk. »Adolf Menzel hat ein neues Bild ausgestellt, ›Piazza d'Erbe zu Verona mit Staffage«. Der Zusatz ist nötig, denn die Staffage ist die Hauptsache«,³¹ heißt es ein wenig süffisant bei Ludwig Pietsch, der in lauter Episoden keine Hauptsache finden kann und im Übrigen den Begriff der Staffage selbst hinzufügt, da das Bild keineswegs unter diesem Titel figurierte. Alfred Lichtwark, den man wohl nicht zu den Klassizisten zählen wird, der aber in Menzel zumindest in diesem Bild keine Modernisierungsperspektive erblicken will, vermisst die überzeugende Gesamtwirkung: »Das Bild verlangt Detail für Detail besehen zu werden – man muss sich hindurchlesen.«³² Auf Emilie Fontane, die Frau des berühmten Menzel-Freundes, wirkt das Bild »erst wie ein Sammelsurium u. macht ... als Ganzes gar keinen Eindruck.«³³ Die Details dagegen faszinieren sie, und sie entdeckt fortlaufend neue, die sich aus dem sogenannten Sammelsurium herauschälen. Die Details aber wiederum entsprechen den Vorzeichnungen, und diese werden auch von der skeptischen Kritik enthusiastisch gelobt, weil sich in ihnen das offenbar nicht gelöste Problem der Stiftung von Zusammenhang nicht stellt.³⁴ Überhaupt wird gerne betont, dass Menzel als Zeichner eigentlich noch besser denn als Maler sei.

So wie Emilie Fontane am liebsten stundenlang über die Ausstellungstage verteilt den Reichtum des Bildes erkunden möchte, so hat auch der Maler sich gleichsam von Bilddetail zu Bilddetail weiter vorgearbeitet. Er gestaltet hier wie ein Berichterstatter, der erst einmal nicht für die Sinnggebung zuständig ist, sondern das Vorgefallene zu registrieren hat. Nicht umsonst hat ihn ein englischer Kritiker – durchaus wohlwollend – als einen »journalist of current events« bezeichnet und den *Marktplatz von Verona* mit »serio-comic scenes of modern civilisation« verglichen.³⁵ Das dürfte erstens der Grund für die lange Bearbeitungszeit sein, die der Maler dem ja nicht einmal so übermäßig großen Bild gewidmet hat. Es sollte im Übrigen sein letztes ausgewachsenes Ölgemälde werden, was vielleicht nicht nur mit seinem fortgeschrittenen Alter, sondern auch mit der Kritik zu tun gehabt haben könnte. Zweitens aber zeigt sich hier auch eine gewisse Tragik in Menzels Leben, der das große Ganze nie in den Blick bekam, weil er immer wieder an den Einzelheiten hängen blieb – psycho-physiologisch gesehen mag das sogar auf seine Kleinwüchsigkeit zurückzuführen sein. Dass er auf seinen Italienreisen nie über Verona

30 Conse, Exposition d'Adolphe Menzel à Paris, 519: »Statt eines klar geordneten Bildes, in das der Blick leicht hineinfindet, ist dies hier ein Durcheinander von kleinen aufgepeitschten Figuren, die von Pinselhieben zerhackt werden«.

31 P., Ein neues Bild von Adolph Menzel, in: *Kunstchronik* 19 (1883/84), 601. Die Identifikation des Autors bei Christiane Zangs, *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Aachen 1992, 258.

32 Zit. nach: Pelizzari, Menzel in Verona, 88.

33 Emilie Fontane, Brief vom 11.6.1884, zit. nach: Pelizzari, Menzel in Verona, 28. Vgl. auch Hans-Heinrich Reuter, *Fontane*, Bd. 1, München 1968, 252.

34 Vgl. Fontane, Brief vom 11.6.1884.

35 Zit. nach: Zangs, *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, 262.

hinauskam, hängt natürlich mit dem Widerspruch des Realisten gegen akademische Antikengläubigkeit zusammen,³⁶ aber auch seine eigene Begründung dafür entbehrt nicht einer tieferen Wahrheit: »Ich finde unterwegs so viel, was mich aufhält, daß ich nie hinunterkomme.«³⁷ Das konnte abstruse Formen annehmen, z. B. dort, wo er vor einer Essenseinladung schon in der Nähe des Hauses gesichtet wurde, aber lange nachher immer noch nicht an der Tafel eingetroffen war. Grund dafür war, dass er just an dem Ort, wo man ihn erblickt hatte, noch damit beschäftigt war, seinen verstaubten Stiefel mit dem Zeichenstift zu studieren.³⁸

Bei meiner Aufzählung der Aktivitäten auf dem *Marktplatz von Verona* habe ich mit Bedacht die passive Form gewählt. Das Menzel'sche Personal ist durchwegs eher ein getriebenes als ein handelndes, eher ist es eines, das vom Geschehen determiniert wird, als dass es dieses selber bestimmt. Es erleidet eine Situation, es dominiert sie nicht. Ich erinnere an den Begriff, den Louis Gonse wählte, »petites figures fouettées«. Die Umstände bestimmen den Teilnehmer an der Szene, nicht dieser die Umstände. Ein Blick auf weitere Genrebilder Menzels mag hier zusätzliche Klärung bringen.

Im *Ballsouper* (Abb. 8) von 1878 muss der Offizier sich die Kopfbedeckung zwischen die Knie klemmen, um Essen fassen zu können. Ein wenig im Stehen zusammengekauert strahlt er dabei eine völlig unmilitärische Bescheidenheit aus. In der *Abreise Wilhelms zur Armee am 31. Juli 1870* (Abb. 9) von 1871 hat die Frau des zukünftigen Kaisers genau im Moment der Bildaufnahme – wenn man das bei einem Gemälde überhaupt sagen kann – fast das ganze Gesicht mit einem Taschentuch bedeckt. Der Kontingenz dieser Disposition entspricht die Tatsache, dass zwar die meisten der vielen Zuschauer dem vorbeifahrenden Herrscherpaar zugewandt, einige aber durchaus mit ganz anderen Dingen beschäftigt sind. Der Gestürzte im vor kurzem wiederentdeckten *Eisvergnügen* aus den mittleren 1850er Jahren ist eine geradezu emblematische Figur (Abb. 10). In ihr gipfelt der Opferstatus, dem im Menzel'schen Genrebild und auch im historischen Genre in der einen oder anderen Form sogar die Bildhelden anheimgefallen sind. Gestürzt ist in der *Kissinger Kaffeezeit* (Abb. 11) von 1886 zwar noch niemand, aber das Kind mit dem Stuhl, den es an einen Tisch herüberträgt, an dem offenbar zu wenige vorhanden sind, wird unter Garantie über die vor ihm kreuzende Hundeleine stolpern. Der fruchtbare Moment ist in dieser Apotheose der Augenblicklichkeit geradezu in einen Slapstick verkehrt. Gegenüber dem Historienbild, in dem der Bildheld die Determinante der Narration ist, wird er in Menzels Genrebild zum Rädchen im Getriebe.

36 Vgl. Werner Busch, Zur Topik der Italienverweigerung, in: Hildegard Wiegel (Hg.), *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München 2004, 203–212.

37 Zit. nach: Pelizzari, Menzel in Verona, 30.

38 Vgl. Paul Meyerheim, Adolph von Menzel. Erinnerungen, in: Gisold Lammel (Hg.), *Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel*, Leipzig 1992, 157–235, hier 184.



Abb. 8: Adolph Menzel, Ballsouper, 1878, Öl auf Leinwand, 71 x 90 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb. 9: Adolph Menzel, Abreise Wilhelms zur Armee am 31. Juli 1870, 1871, Öl auf Leinwand, 65 x 78 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie.



Abb. 10: Adolph Menzel, *Eisvergnügen*, 1855/56, Pastell auf Papier, 36,8 x 52,8 cm. Berlin SMPK, Kupferstichkabinett.



Abb. 11: Adolph Menzel, *Kissinger Kaffezeit*, 1886, Deckfarben auf Papier, 11 x 18 cm. Privatbesitz.

Ich erinnere im Übrigen noch einmal an die *Hochkirchschlacht*, in der selbst der König relativiert erscheint, worauf Karl Frenzel zeitgenössisch hinweist, der meint, dass »Plötzlichkeit und Schrecken des Überfalls aus jedem Gesicht, selbst aus dem Friedrich's fast allzu deutlich spricht«. ³⁹ Mit Plötzlichkeit ist auch hier wieder eine zeitliche Bestimmung eingebracht, die der Handlung eine stroboskopartig beleuchtete Phänomenalität verleiht. Der Zusammenhang mit der Photographie ist hier, wie gesagt, häufig benannt worden. Wenn man sie denn mit immer zweifelhaften verallgemeinernden Kategorien beschreiben will, sind die Menzel'schen Genrebilder strukturell eher zentrifugal denn zentripetal organisiert. Das gilt nicht nur im räumlichen, sondern auch im temporalen Sinn.

VI.

Zeitgenössisch ist die zentrumslose Parataxe und die Gefährdung des Individuums im gnadenlosen Getriebe der dinglichen Welt von den sensiblen Zeitgenossen registriert und als ein Phänomen der bürgerlichen Moderne bezeichnet worden. Michael Fried, der den *Marktplatz von Verona* als eine Allegorie der städtischen Moderne deutet und auf Menzels Heimat, das damals stark wachsende Berlin bezieht, liest das Bild durch die Brille des Stadttheoretikers Georg Simmel. ⁴⁰ Dieser sollte in seiner allerdings erst zwei Jahrzehnte nach dem Gemälde erscheinenden Abhandlung über *Die Großstädte und das Geistesleben* die Verdichtung städtischer Existenzweisen als Ausgangspunkt für spezifisch urbane Dispositionen der Bewohner postulieren. ⁴¹ Ob allerdings Blasiertheit und Rationalität – zwei der von Simmel beschriebenen Merkmale des typischen Städters – sinnvoll auf Menzels Bild bezogen werden können, ist jedoch fraglich. ⁴² Sinnvoller scheint mir die Referenz auf einen auch zeitlich näherliegenden Autor, der als einer der wichtigsten Ästhetiker der nachhegelianischen Zeit in Deutschland zu gelten hat und schon an verschiedenen Stellen mit Menzel in Zusammenhang gebracht wurde. Friedrich Theodor Vischer, der in seinem fast gleichzeitig mit Menzels *Marktplatz von Verona* verfassten ›Roman‹ *Auch einer* die dann sprichwörtlich gewordene Tücke des Objekts thematisiert, nimmt hier endgültig Abschied von seinem anfänglichen Idealismus, der noch ganz in der Tradition der Hegel'schen Geistesphilosophie stand. Opfer dieser Tücke wird ein gewisser Albert Einhart, der wohl ausweislich der identischen Anfangsbuchstaben eher als Allgemeinmensch denn als Individuum zu gelten hat. Dieser ausgesprochen skurrile Typ scheitert permanent an den Widrigkeiten des Alltagslebens und seine idealen Visionen sieht er immer wieder durch die unbotmäßige Wirklichkeit durchkreuzt. Das beginnt im Kleinen dort, wo A. E. eine Hochzeitsrede halten soll, die großspurige Rede aber an

39 Frenzel, *Die allgemeine deutsche Bildversammlung*, 17.

40 Michael Fried, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven 2002, 213ff.

41 Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden 1903.

42 Die These von der Stadtallegorie bleibt davon unberührt. Motivisch fast schon wie in späteren italienischen futuristischen Stadtevokationen wird auf dem *Marktplatz von Verona* eifrig gebaut, nicht nur an den Häusern im Hintergrund, sondern auch ganz prominent im Vordergrund, wo mehrere Arbeiter begonnen haben, den Platz zu pflastern.

einem Anzugsknopf scheitert, der sich an einer Platte mit Speisen verhakt, die sich dann über dem Hochzeitskleid der Braut ergießt.⁴³ Und es reicht bis hin zur vaterländischen Gesinnung. Die Begeisterung des Unglücksrabens über den deutsch-französischen Krieg wird von der normativen Kraft des Gegenständlichen dadurch unterwandert, dass er im entscheidenden Moment vom Pferd fällt und sich verletzt.⁴⁴ Das hindert ihn andererseits nicht daran, im Tag von Sedan einen Fluchtpunkt des Weltgeistes zu erblicken.⁴⁵

In Vischer's crowded universe, every attempt at representation (Darstellung) only leads to another displacement (Verstellung), another form of occupying an empty place, restricting and confining, hampering and obstructing. Things lack openings. Space is *verstellt* in the double sense of the German verb *verstellen* as displacing and obstructing.⁴⁶

Der Protagonist wirkt wie eine Illustration von Hans Blumenbergs Begriff einer spezifisch neuzeitlichen Wirklichkeit, die er als »das dem Subjekt nicht Gefügige«, als die »Erfahrung von Widerstand« beschreibt.⁴⁷ A. E. wird dabei zum Objekt einer Komik, die schon in Vischers früher, stark von Hegel beeinflusster, aber entschieden psychologischer Ästhetik eine bedeutsame Rolle spielt, da in ihr der Riss zwischen Ideal und Realität zum Ausdruck kommt.

Vischers radikal zentrumsloser Roman, der unter vollständiger Missachtung traditioneller Gattungsgrenzen humoristische, groteske, pathetische und lyrische Elemente mischt, wendet sich gegen idealnaturalistische Entwürfe wie die eines Gustav Freytags, die ich hier mit Ungewitters braver Bittschriftversion in Zusammenhang bringen würde. Im Folgenden eine überaus charakteristische Ausführung von Gustav Freytag, der für seine im Detail realistische, in der Struktur aber klassizistische Darstellungsweise bekannt ist:

Wir fordern vom Roman, daß er eine Begebenheit erzähle, welche, in allen ihren Theilen verständlich, durch den innern Zusammenhang ihrer Theile als eine geschlossene Einheit erscheint [...]. Diese innere Einheit, der Zusammenhang der Begebenheit in dem Roman muß sich entwickeln aus den dargestellten Persönlichkeiten und dem logischen Zwange der ihm zu Grunde liegenden Verhältnisse. Dadurch entsteht dem Leser das behagliche Gefühl der Sicherheit und Freiheit, er wird in eine kleine freie Welt versetzt, in welcher er den vernünftigen Zusammenhang der Ereignisse vollständig übersieht [...]. Wenn nun aber dieser innere Zusammenhang dadurch gestört wird, daß der ganze ungeheure Verlauf des wirklichen Lebens, die ungelösten Gegensätze,

43 Vgl. Friedrich Theodor Vischer, *Auch einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart/Leipzig 1879, 22. Vgl. hierzu und zum Folgenden auch Matias Martinez, Tücke des Objekts als negative Theodizee. Friedrich Theodor Vischer, »Auch Einer« (1878), in: ders. (Hg.), *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996, 109–150.

44 Vgl. Vischer, *Auch einer*, 294.

45 Vgl. ebd., 298.

46 Jörg Kreienbrock, Malicious Objects. Friedrich Theodor Vischer and the (Non)Functionality of Things, in: ders. (Hg.), *Malicious Objects, Anger Management, and the Question of Modern Literature*, New York 2012, 122–171, hier 135.

47 Zit. nach: Martinez, Tücke des Objekts als negative Theodizee, 116. Dazu auch Michael Makropoulos, *Modernität und Kontingenz*, München 1997, 24.

die Spiele des Zufalls, welche das Detail der wirklichen Ereignisse und der Geschichte bei fragmentarischer Behandlung darbietet, mit hereingetragen werden in den Bau des Romans, so geht dadurch dem Leser das Gefühl des Vernünftigen und Zweckmäßigen in den Begebenheiten in peinlicher Weise verloren.⁴⁸

Der Verlauf des wirklichen Lebens, die Spiele des Zufalls, das Detail der wirklichen Ereignisse, die fragmentarische Behandlung, all das, was für Freytag die ästhetische Erfüllung behindert, lässt sich in Menzels Bildern wiederfinden und im *Marktplatz von Verona* besonders. Wie im Fall des Gemäldes kann von einem behaglichen Zusammenhang der Erzählung auch im Fall von Vischers skurrilem Roman keine Rede sein. Ein wenig wehmütig konstatiert er die radikale Entmythologisierung der Gegenwart und sieht diese in der Zusammenhanglosigkeit seiner Erzählung gespiegelt. Komik und Burleske bleiben ihm als Modi der realistischen Darstellung, der Zufall gewinnt die Überhand über sinnhafte Teleologie: so wie bei Menzel.

Philip Ajouri hat Vischers Theorie und Erzählweise in den Horizont einer Revolution gestellt, die Charles Darwin mit seinem Evolutionsbegriff in der Mitte des 19. Jahrhunderts herbeiführte.⁴⁹ Darwin war der erste, der die Naturentwicklung als nicht-intentionalen, nicht-zweckgerichteten Verlauf konzipierte, und er fügte damit der teleologisch ausgerichteten idealistischen Metaphysik, in der die Natur als Abklatsch des Geistes erschien, einen schweren Schlag zu. Der Ziellosigkeit dieses bei Darwin entmythologisierten Naturbegriffs, in dem Kausalität erhalten bleibt, aber nicht im Sinne der Finalursache auf einen vorherbestimmten Zweck zusteuert, entspricht das permanente Hin und Her der Vischer'schen Erzählung, in dem Zwecksetzung grundsätzlich unerfüllt bleibt und durch unerfüllte Momentaneität ersetzt scheint. Ähnlich Menzel: Wo im idealistisch-klassizistischen Bild, das ich hier am Beispiel von Poussins *Mannalese* und Lebruns *Horatius Cocles* eingeführt habe, die Erzählung sich in einem transzendent abgesicherten Ziel erfüllt, ist das Personal des *Marktplatz von Verona* radikal in seiner Augenblicklichkeit gefangen. Der bei Gustav Freytag zu beobachtende Versuch, die bürgerliche Gegenwart des Genres wenigstens erzählungsstrukturell an die Kohärenz der erhabenen Historie zurückzubinden, wird bei den Modernen, für die hier Menzel und Vischer stehen, skeptisch zurückgewiesen. Vischer sollte einen Ausweg vorschlagen, der im Angesicht der Entzauberung der Wirklichkeit deren Wiederverzauberung als radikal subjektive Leistung des Künstlers im Wege der Projektion beinhaltet.⁵⁰ Kunsthistorisch steht dafür der Symbolismus der Jahrhundertwende ein, der die naturalistische Wirklichkeitsfixierung ›überwand‹. Für Menzel aber blieb die Verklärung des Details, die in einigen der ganz späten Zeichnungen zu berückender Schönheit gesteigert scheint.

48 Gustav Freytag, Isegrimm. Roman von Willibald Alexis, in: *Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 13 (1/1854), 321–328, hier 323f.

49 Philip Ajouri, *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*, Berlin u.a. 2007.

50 Vgl. hierzu Kreienbrock, *Malicious Objects*, 156ff. und Ajouri, *Erzählen nach Darwin*, 218ff. Dazu auch Hubertus Kohle, *Mythos als Verfahren. Arnold Böcklins Imaginationen*, in: Roger Paulin (Hg.), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, 165–181.

Literatur

- AJOURI, Philip, *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus: Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*, Berlin u.a. 2007.
- BUSCH, Werner, *Adolph Menzel. Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, München 2015.
- BUSCH, Werner, Zur Topik der Italienverweigerung, in: Hildegard Wiegel (Hg.), *Italiensehnsucht. Kunsthistorische Aspekte eines Topos*, München 2004, 203–212.
- EGGERT, Hartmut, *Studien zur Wirkungsgeschichte des deutschen historischen Romans 1850–1875*, Frankfurt a.M. 1971.
- FRENZEL, Karl, Die allgemeine deutsche Bilderversammlung in München, in: *Unterhaltungen am häuslichen Herd* 4 (1858/59), 22–26.
- FREYTAG, Gustav, Isegrimm. Roman von Willibald Alexis, in: *Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst* 13 (1/1854), 321–328.
- FRIED, Michael, *Menzel's Realism: Art and Embodiment in Nineteenth-Century Berlin*, New Haven 2002.
- GONSE, Louis, Exposition d'Adolphe Menzel à Paris, in: *Gazette des Beaux-Arts* 31 (1885).
- GUBITZ, Anton, *Ansichten und Bemerkungen über Kunstwerke der Gegenwart*, Berlin 1850.
- HOTH, Heinrich Gustav, *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Eine öffentliche Vorlesung an der Königlichen Friedrich Wilhelms Universität zu Berlin*, Bd. 1, Berlin 1842.
- IMDAHL, Max, Caritas und Gnade. Zur ikonischen Zeitstruktur in Poussins ›Mannalese‹, in: Fritz Nies/Karlheinz Stierle (Hg.), *Französische Klassik*, München 1985, 137–166.
- JENSEN, Jens Christian, *Adolph Menzel*, Köln 1982.
- JOLLET, Etienne, Towards a Study of Narration in Painting, in: Peter Cooke/Nina Lübbren (Hg.), *Painting and Narrative in France, from Poussin to Gauguin*, London 2018, 211–224.
- KANTOROWICZ, Ernst H., *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1990.
- KISSER, Thomas (Hg.), *Bild und Zeit: Temporalität in Kunst und Kunsttheorie seit 1800*, Paderborn 2011.
- KOHLÉ, Hubertus, Mythos als Verfahren. Arnold Böcklins Imaginationen, in: Roger Paulin (Hg.), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg 2011, 165–181.
- KOHLÉ, Hubertus, Zeitstrukturen in der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts. Adolf Menzel und seine Kollegen, in: Andrea von Hülsen-Esch/Hans Körner/Guido Reuter (Hg.), *Bilderzählungen – Zeitlichkeit im Bild*, Köln u.a. 2003, 139–148.
- KOHLÉ, Hubertus, *Adolph Menzels Friedrich-Bilder. Theorie und Praxis der Geschichtsmalerei im Berlin der 1850er Jahre*, München 2001.
- KREIENBROCK, Jörg, Malicious Objects: Friedrich Theodor Vischer and the (Non)Functionality of Things, in: ders. (Hg.), *Malicious Objects, Anger Management, and the Question of Modern Literature*, New York 2012, 122–171.
- KUHN, Alfred, *Peter Cornelius und die geistigen Strömungen seiner Zeit*, Berlin 1921.
- LANGEWIESCHE, Dieter, *Liberalismus in Deutschland*, Frankfurt a.M. 1988.
- LUGOWSKI, Clemens, *Die Form der Individualität im Roman. Studien zur inneren Struktur der frühen deutschen Prosaerzählung*, Frankfurt a.M. 1976.
- MAKROPOULOS, Michael, *Modernität und Kontingenz*, München 1997.

- MARTINEZ, Matias, Tücke des Objekts als negative Theodizee. Friedrich Theodor Vischer, »Auch Einer« (1878), in: ders. (Hg.), *Doppelte Welten: Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996.
- MEYERHEIM, Paul, Adolph von Menzel. Erinnerungen, in: Gisold Lammel (Hg.), *Exzellenz lassen bitten. Erinnerungen an Adolph Menzel*, Leipzig 1992, 157–235.
- MÜHLBACH, Luise, *Friedrich der Große und sein Hof*, Berlin 1857.
- O. A., in: *Deutscher Volkskalender* 18 (1852), hg. von F. W. Gubitz, o. S.
- OPPERMANN, Andreas, Nach der historischen Kunstaussstellung, in: *Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft* 4 (1859), 59–75.
- P., Ein neues Bild von Adolph Menzel, in: *Kunstchronik* 19 (1883/84), 601.
- P., G., Die nationale Bedeutung Friedrichs des Großen, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift* 4 (1841), 169–244.
- PELIZZARI, Luciano, *Menzel in Verona: die Italienreisen des großen deutschen Malers des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 2008.
- REUTER, Hans-Heinrich, *Fontane*, Bd. 1, München 1968.
- SCHASLER, Max, Die Kunstaussstellung der Berliner Akademie, in: *Die Dioskuren: deutsche Kunstzeitung. Hauptorgan der deutschen Kunstvereine* 1 (1856), 115–118.
- SCHNAASE, Karl, Auswahl von Neuigkeiten des deutschen Kunsthandels, in: *Deutsches Kunstblatt* 7 (1856), 121–122.
- SIMMEL, Georg, *Die Großstädte und das Geistesleben*, Dresden 1903.
- SINGER, Hans Wolfgang, *Julius Schnorr von Carolsfeld*, Bielefeld 1911.
- STRAUB, Eberhard, *Repraesentatio maiestatis oder churbaierische Freudenfeste. Die höfischen Feste in der Münchner Residenz vom 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München 1969.
- THEISSING, Heinrich, *Die Zeit im Bild*, Darmstadt 1987.
- VISCHER, Friedrich Theodor, *Auch einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart/Leipzig 1879.
- ZANGS, Christiane, *Die künstlerische Entwicklung und das Werk Menzels im Spiegel der zeitgenössischen Kritik*, Aachen 1992.

Abbildungsnachweis

Wenn nicht anders angegeben: Archiv des Instituts für Kunstgeschichte der LMU München.

Abb. 3: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/37/Le_Brun%2C_Charles_-_Horatius_Cocles_defending_the_Bridge_-_Google_Art_Project.jpg (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].

Abb. 4: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/da/1849_Menzel_Die_Bittschrift_anagoria.JPG (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].

Abb. 6: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Friedrich_II._und_die_Seinen_in_der_Schlacht_bei_Hochkirch_%28Menzel%29.jpg (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].

Abb. 7: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4a/Adolph_Menzel_-_Piazza_d%E2%80%99Erbe_in_Verona_-_Google_Art_Project.jpg (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].

Abb. 8: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Adolph_Menzel_-_Das_Ballsouper_-_Google_Art_Project.jpg (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].

Abb. 9: https://de.wikipedia.org/wiki/Abreise_K%C3%B6nig_Wilhelms_I._zur_Armee_am_31._Juli_1870#/media/Datei:Adolph_von_Menzel_-_William_I_Departs_for_the_Front,_July_31,_1870_-_WGA15056.jpg (public domain) [letzter Zugriff: 17.02.2023].

Öffentliche Privatheit

Manets Eintritt in das öffentliche Leben und seine Aufhebung der Genremalerei

Michael F. Zimmermann

Für Barbara Wittmann

Abstract *Unter dem Titel La musique aux Tuileries wurde im März 1863 ein Gemälde Édouard Manets im Pariser Geschäftszentrum ausgestellt. Dem Publikum waren die damals im Garten vor dem Pariser Stadtschloss Napoleons III. ausgerichteten Konzerte, wenn nicht aus persönlicher Erfahrung, so doch aus der illustrierten Presse bekannt. Umso mehr verblüfft, dass in Manets Gemälde überhaupt kein Orchester zu sehen ist. Die Betrachtenden mussten verstehen, dass sie selbst den Platz der Musizierenden einzunehmen hatten, um zu begreifen, warum die von hinten heranwogende Menge in den Vordergrund drängt und dort zu Porträts individualisierte Figuren auf sie blicken, darunter am linken Bildrand Manet selbst. Doch nicht nur durch die Erzählperspektive brach dieser mit akzeptierten Bildstereotypen. Zwei der prominentesten Zeitgenossen sind gar als ihre eigenen Karikaturen zu erkennen, nämlich Charles Baudelaire und Jacques Offenbach. Der Künstler zitiert geläufige Rezeptionserwartungen, jedoch so, dass die damit verbundenen Sinnschichten einander widersprechen. Der schwierigen Suche nach Selbstverortung in der Kunst entspricht Manets Bemühen um Selbstfindung inmitten der Arrivierten. Leitfigur war dabei neben Baudelaire auch Offenbach, der in seiner seit 1858 immer wieder gespielten Oper Orpheus in der Unterwelt die »öffentliche Meinung« auftreten ließ. Als Manet vier Jahre später seinen eigenen Weg in die Öffentlichkeit inszenierte, bat er den populären Komponisten auf seine Bühne...*



Abb. 1: Édouard Manet, Musik im Park des Tuilerienschlosses (*La Musique aux Tuileries*), 1862, Öl auf Leinwand, 76 x 119 cm. London, National Gallery.

I. Wo spielt die Musik? Welche Genre-Erwartungen ruft Manet auf den Plan?

La musique aux Tuileries (*Musik in den Tuileries*) ist der Titel eines Werks, das Édouard Manet neben vierzehn Gemälden im März 1863 in der Pariser Galerie Martinet ausgestellt hat (Abb. 1).¹ Die Betrachtenden blickten auf eine Menge elegant gekleideter Passant*innen. Ort und Anlass ihres zufälligen Zusammentreffens waren den meisten Galeriebesucher*innen vermutlich vertraut: Die Tuileries sind der Park im Herzen von Paris zwischen dem Palais du Louvre und der Place de la Concorde. Der Louvre, der sich heute U-förmig nach Westen auf die Champs-Élysées hin öffnet, wurde damals noch durch einen Querriegel zwischen den beiden Pavillons de Marsan und de Flore zum öffentlichen Garten hin abgeschlossen.² Und dieser Querriegel, das im frühen 17. Jahrhundert errichtete Palais des Tuileries, war anders als dahintergelegene Trakte damals kein Museum, sondern seit 1852 die Stadtresidenz des Kaisers Napoléon III. Nach dessen Sturz im preußisch-französischen Krieg im September 1870, während der Aufstände der Pariser Commune im Frühjahr 1871, brannte der Trakt aus, doch erst 1881 entschloss man sich aus politischen Gründen dazu, die verbleibende Ruine abzureißen.³

1 Neben der Herausgeberin und dem Herausgeber bin ich Frau Franziska Kleine für ein gründliches Lektorat und höchst anregende Gespräche dankbar. – Der Text resultiert aus einem intensiven Dialog, auch wenn Fehler oder manche Akzentuierungen allein dem Autor anzulasten sind. Vgl. Carol Armstrong, *Manet Manette*, New Haven/London 2002, 99–133.

2 Vgl. Guillaume Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, Arles 2010, 172–197.

3 Vgl. Fonkenell, *Le Palais des Tuileries*, 198–211.

Im Garten vor diesem Schloss also sammelte sich das elegante *Tout-Paris*, und zwar, wie der Titel des Gemäldes erklärt, aus Anlass einer musikalischen Darbietung.



Abb. 2: Édouard Manet, *La musique aux Tuileries*, Ausschnitt.



Abb. 3: Édouard Manet, *Charles Baudelaire*, 1862, Radierung, 11,4 x 7,4 cm, erster Zustand. Budapest, Museum of Fine Arts



Abb. 4: Édouard Manet, *La musique aux Tuileries*, Ausschnitt.



Abb. 5: Paul Nadar, *Jacques Offenbach*, Karikatur nach einer Zeichnung von Édouard Riou, in: *Journal amusant*, 18.12.1858, Titelseite, Paris, Bibliothèque Nationale de France.

Doch wo spielt hier die Musik? Es bedarf einiger Reflexion über die dargestellte Situation, um darin Orientierung zu finden: Die vorn stehenden und sitzenden Leute lassen uns mit Blicken in unsere Richtung vor dem Gemälde innehalten. Sobald diese Ansammlung unsere Neugier für einen Augenblick geweckt hat, erkennen wir, dass die hier Versammelten umgekehrt auf »uns« neugierig sind. Und nun finden wir uns auch schon in einer Rolle wieder, die uns die Darstellung zuweist, nämlich in der jener Musizierenden, die dem für die Passant*innen aufspielenden Orchester angehören. Wir sind da, wo die Musik spielt, und irgendwo in unserem Rücken oder neben uns liegt der Palast des regierenden Kaisers. Die im Titel des Gemäldes genannte, institutionalisierte »Musik«, ist also gar nicht zu sehen, sondern nur ihre Wirkung auf das Publikum.⁴

Haben wir diese ungewöhnliche, nur implizite Darstellung dessen, worum es eigentlich geht, einmal akzeptiert, stellen sich weitere Fragen. Wer ist überhaupt dieses Publikum? Eine anonyme Menge, oder doch bestimmte Persönlichkeiten? Nach einiger Zeit erkennen wir neben ganz flüchtig, nur mit ein paar Pinselstrichen evozierten Spaziergänger*innen nach allen Regeln der Kunst porträtierte Gestalten, und neben diesen wiederum Berühmtheiten, die geradezu karikiert wurden.⁵ Zwei Bäume rahmen einen mittleren Teil der Szene, vor deren Stämmen die Eingeweihten jeweils vielleicht die prominentesten der individuell charakterisierten Persönlichkeiten identifizieren können: zur Linken den ebenso bewunderten wie umstrittenen Dichter Charles Baudelaire, der in seinen Schriften die Karikatur aufgewertet hatte und hier konsequent nur als flüchtige Silhouette, zudem im Schatten nur angedeutet, erscheint (Abb. 2, 3), und rechts den Komponisten Jacques Offenbach, dessen satirische Operetten von einem Massenpublikum besucht wurden (Abb. 4, 5).⁶ Über Baudelaires Auftritt in diesem Gemälde wurde viel rasoniert – man hat ihn regelrecht zum Adressaten der Leinwand gemacht –, über den Offenbachs weniger.⁷ Der Künstler selbst, der am äußersten linken Bildrand hinzutritt, spannt insgesamt also einen Bogen von Namenlosen, die nur mit ein paar Pinselzügen angedeutet sind, über Porträts bis hin zu Skandalfiguren, die

4 Vgl. Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, München 1912, 64; Théodore Duret, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre. Avec un catalogue des peintures et des pastels*, Paris 1926, 22; Adolphe Tabarant, *Manet. Histoire catalogographique*, Paris 1931, 52–53.

5 Zur Identifikation des Bildpersonals: Meier-Graefe, *Edouard Manet*, 107 (noch Irrtümer); Tabarant, *Manet*, 53; Sandblad, Nils Gösta, *La Musique aux Tuileries. With an Excursus on Manet's portraits of Baudelaire*, in: ders., *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954, 17–68 (auf Grundlage Tabarents); Denis Rouart/Daniel Wildenstein, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, Bd. 1, *Peinture*, Lausanne/Paris 1975, 62; Françoise Cachin, *La Musique aux Tuileries*, in: *Manet. 1832–1883* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. Von Françoise Cachin und Charles S. Moffett mit Michel Melot, Paris 1983, 122–126.

6 Vgl. Bettina Full, *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg 2005, 87–111, 128–146, 166–189.

7 Vgl. Sandblad, *Manet. Three Studies*, 50–57, 64–66; Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000)*, Paris 2013, 501–503. Zur Karikatur Offenbachs aus dem Jahre 1858 (Abb. 5) vgl.: Claudia Schwaighofer, a.v. »Riou, Édouard«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker* (AKL), Bd. 99, Berlin 2018, 22. Zu Riou's späterer Karriere als Presse-Illustrator: Guy Gauthier, *Edouard Riou, dessinateur. Entre le Tour du Monde et Jules Verne. 1860–1900*, Paris 2008.

bereits von Karikaturen bekannt waren, und als solche nun wie plötzlich im anonymen Gewoge aufscheinen (Abb. 3, 5).

Um zu erschließen, was hier zu bedeutungsvoller Gegenwart zusammenfindet, benötigt man einige Zeit. Schon durch die Uneinheitlichkeit des Pinselduktus verunmögliche Manet es dem Publikum, gegenüber seiner Leinwand souverän zu bleiben. Obwohl die Bildgestalten sich weitestgehend eine neben der anderen in der vordersten Bildebene aneinanderreihen und dadurch wie auf einem Fries klar lesbar sind, ist es kaum möglich, das Geschehen distanziert zu erfassen und sich davon ein klares Bild zu machen, welches sich der Erinnerung einprägt. Denn der Maler hat die Szene keineswegs durchweg in einer Fleckenmalerei gestaltet, die den Impressionismus vorwegnimmt, wie man gelegentlich in didaktischen Überblickswerken liest. Mal widmet er den Figuren nur bei-läufig seine Aufmerksamkeit, mal hält er sie als ganzfigurige Porträts fest. So sind die Betrachtenden gezwungen, vor der Leinwand nicht nur das Dargestellte, sondern das Blicken selbst in seiner Zeitlichkeit nachzuvollziehen. Thema ist also nicht nur eine stadtbekanntes Szene vor den Tuileries, sondern zugleich auch die Temporalität der schweifenden, mal konzentrierten, mal ganz flüchtigen Aufmerksamkeit.⁸ In *Musik in den Tuileries* werden eher ein Blick-Ereignis und -Verlauf als das Resultat des blickenden Erschließens festgehalten.

Doch damit nicht genug: Wollte man Manets Werk vor dem Hintergrund dessen, was man über die Kunstwelt wusste, einordnen, so stellten sich weitere Fragen. Wurde in dieser Darstellung lediglich eine zufällig zusammengeworfene Menge eingefangen, und dabei zwar flüchtig, aber an einem als für das Erleben in und von Paris typisch geltenden Ort charakterisiert? Längst waren zeitgenössische, graphische Illustrationen bekannt, die weithin frequentierte Orte aus dem Stadtleben festhielten (Abb. 6).⁹ Die mit dem Impressionismus assoziierte Spontanität der Malweise ebenso wie die Augenblickshaftigkeit seiner Szenarios wurde schon in solchen Bildern evoziert.¹⁰ Für die Wiedergabe vergleichbar instantaner, flüchtiger Szenen der Menge hatte schon die seit zwei Jahrzehnten blühende Presseillustration Verfahren entwickelt. In Ateliers, die arbeitsteilig wie Fabriken organisiert waren, fertigte man nach Skizzen Holzschnitte an, die hernach durch Galvanisierung auf eine Stahlplatte übertragen wurden. Diese konnte man um eine Druckwalze biegen und sie gemeinsam mit dem Text – ein entscheidender Vorteil – in hoher Auflage drucken. *L'illustration*, im März 1843 nach dem Vorbild der seit dem Vorjahr erscheinenden *The Illustrated London News* gegründet, avancierte rasch zur führenden illustrierten Wochenzeitschrift in Frankreich.¹¹ Bisweilen versuchten die Illustratoren, in dem neuen Medium die rasch mit Fettkreide angefertigten Zeichnungen, die seit weniger als fünfzig Jahren als Lithographien schnell und in großer Auflage reproduziert

8 Vgl. Jonathan Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/MA/London, 81–148.

9 Sandblad, Manet. *Three Studies*, 49–50 u. Abb. nach 49.

10 Zu *Musique aux Tuileries* im Verhältnis zu früheren Darstellungen von Menschenmengen, z.B. bei Delacroix: Hans Körner, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996, 38–55.

11 Vgl. Karl Schottenloher, *Flugblatt und Zeitung. Ein Wegweiser durch das gedruckte Tagesschrifttum*, Berlin 1922, 440–451. Zur Technik: R. Margaret Slythe, *The Art of Illustration. 1750–1900*, London 1970, 78–131; Anthony Dyson, *Pictures to Print. The Nineteenth-Century Engraving Trade*, London 1984, 113–144.

wurden, nachzuahmen. Durch solche Instantaneität suggerierenden Presseillustrationen fand das Tagesgeschehen überhaupt erst Eingang in ein kollektives Bildbewusstsein. Obwohl politische Aktualität meist nur in Form von dynastischen Zeremonien oder Erfolgen vorkam, konstituierte eine ebenso national wie übernational informierte Öffentlichkeit sich nun auch aufgrund visueller Medien.¹² Sucht man in den umfangreichen Bänden der reich bebilderten *L'Illustration* Darstellungen musikalischer Darbietungen, so kann man nicht nur den Stich eines Publikums, das einer offenbar irgendwo im Hintergrund Militärmusik spielenden Kapelle zuhört, mit Manets Gemälde in Zusammenhang bringen (Abb. 6). Tatsächlich wurden an verschiedenen Stellen des Parks, etwa anlässlich öffentlicher Feste des Kaiserhauses, aufwändige Programme auch anderer Musik aufgeführt – und dabei auch anspruchsvolle Bühnen errichtet. Im Jahre 1856 führte ein Illustrator das bei einer solchen Gratis-Präsentation anwesende, kleinbürgerlich saturierte Publikum vor, und wusste es durch pausbäckige Gestalten im Vordergrund diskret zu karikieren (Abb. 7).¹³

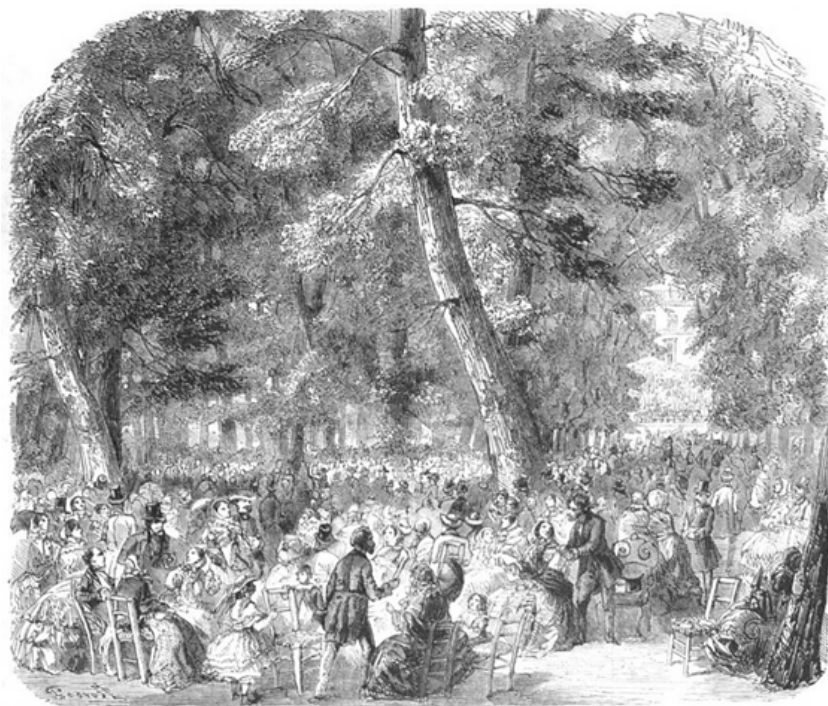


Abb. 6: Eugène Provost, *Militärkonzert im Garten des Tuilerienpalasts (Concerts militaires dans le Jardin du Palais des Tuileries)*, Holzstich, in: *L'Illustration* XXXII, Nr. 803, 17.07.1858, 36, »*Courrier de Paris*«.

12 Vgl. Joseph Pennell, *Die moderne Illustration [Modern Illustration]*, London 1895], Leipzig 1895, 79–95; Thomas Smits, *The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News, 1842–1870*, London/New York 2020, 21–66.

13 Die Szenen aus *L'Illustration* finden sich online im *Répertoire International de la Presse Musicale* (ripm), URL: <https://illustration.ripm.org/illustrations?indextag=67> ([etzter Zugriff: Oktober 2022]).

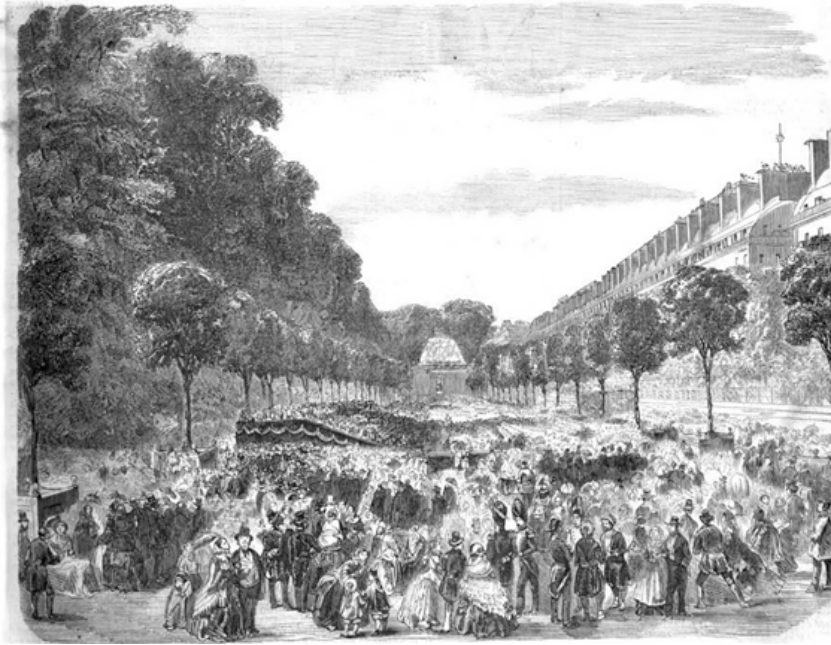


Abb. 7: Anon., Fest am 15. August 1856. Konzert in der großen Galerie, gen. des Meleager, in den Tuileries (Fête du 15 août 1856. Concert dans la grande allée dite de Méléagre, aux Tuileries), Holzstich, in: *L'Illustration* XXVIII, Nr. 704, 23.08.1856, 113 (Titelseite), »Histoire de la Semaine«.

Daneben hatten sich Mitte der 50er Jahre schon seit einigen Jahrzehnten so genannte »Concerts aux Tuileries« als eine Institution etabliert, die sich zweimal wöchentlich offenbar auch an eine anspruchsvollere Sparte der Öffentlichkeit wandte.¹⁴ Anders als die bisher einzig bekannte Illustration zu derartigen Aufführungen nahelegt (Abb. 6), handelte es sich nicht um Militärmusik. So wurden, um ein Beispiel zu geben, am 25. März 1862, teils Auszüge aus Opern von Verdi, Rossini, Aubert, Gounot sowie aus Fromental Halévys Oper *La Juive* u. a. gespielt, wobei auch Arien und Duette vorgetragen wurden.¹⁵ Es verwundert vor diesem Hintergrund kaum, dass sich dabei auch ein Komponist wie der Halévy eng verbundene Offenbach einfand – aber davon später mehr. Festzuhalten ist an dieser Stelle, dass das Szenario derartiger musikalischer Darbietungen nicht nur zum Alltag des gehobenen Publikums gehörte, sondern auch durch ein visuelles Leitmedium, das z. B. in Caféhäusern durchgeblättert wurde, bekannt gemacht worden war.

Bietet Manet also einen Einblick in das »typische« Pariser Leben, wie ihn das Publikum aus Zeitschriften wie *L'Illustration* kannte, zumal die Presseillustration Szenen aus dem »modernen Leben« im Stadtraum als eine neue Art großstädtischer Genremalerei etabliert hatte? Dafür spräche, dass er die Musik im Park als wiederkehrende Episode aus dem Stadt-Interieur auch im Detail mit genrehaften Beobachtungen von sitzenden

14 Vgl. Duret, *Histoire d'Édouard Manet*, 18.

15 Vgl. das Programmheft *Palais des Tuileries, Concert du Mardi 25 Mars 1862*, vgl.: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530243116.r=Palais%20des%20Tuileries%20Concert?rk=193134;0>. [letzter Zugriff: Oktober 2022]

Damen, grüßenden Herren und (ganz flüchtig dargestellten) spielenden Kindern ange-reichert hat. Dadurch hat er den Charakter des Geschehens als Episode der Alltagser-fahrung unterstrichen. Die Leser*innen der führenden Illustrierten und anderer Publi-kationen erwarteten dies von derartigen Bildern. Zwar kommt Manet dieser Erwartung entgegen, allerdings nur, um sie mit anderen auf eine widersprüchliche Weise zu kombi-nieren – etwa nach Art einer paradoxen Montage. Denn in einem Genrebild hätten Por-träts ebenso wenig zu suchen wie Karikaturen berühmter Zeitgenossen.¹⁶

Indirekt findet auch das soziale Ereignis des Malens, von dem Manets Jugendfreund Antonin Proust berichtet, inmitten des beliebten Parks Eingang in Manets Gemälde (Abb. 1). Tatsächlich konnte dieser die Bildmotive vor Ort studieren. Proust berichtet lang nach dem Tod des Künstlers von den täglichen Tuileries-Besuchen des elegant gekleideten Malers, der dort am frühen Nachmittag malend die Aufmerksamkeit »eines kleinen Hofes« von Neugierigen auf sich zog.¹⁷ Motiviert waren seine Besuche durch die Absicht, dort das Publikum von Konzerten malerisch festzuhalten, die auch ihm aus den Bildmedien bekannt waren. Im Hause Manet hatte man sich das damals sehr teure Abonnement von *L'illustration* geleistet.¹⁸ Zwischen der Unmittelbarkeit des Erlebens und der Vermittlung – eben durch Medien – besteht kein Widerspruch: Auch damals lebte man, um einen Begriff Régis Michels aufzugreifen, bereits im *Im-medium*.¹⁹ Vermutlich gehörten ja einige der Berühmtheiten, die in Manets Gemälde auftreten, zu der »petite cour«, die Proust erwähnt – ein weiterer Aspekt des *Immediums*: Denn berühmt waren diese Leute natürlich durch ihre mediale Präsenz. Wenig später sollten Gemälde, in denen Anhänger einer künstlerischen Tendenz nicht, wie in *La musique aux Tuileries*, wie zufällig zusammenkamen, sondern programmatisch in einem Gruppenporträt ver-sammelt wurden, als öffentliche Manifeste ausgestellt werden. Auf dem Salon des Jahres 1864 stellte Henri Fantin-Latour seine *Hommage à Delacroix* (Paris, Musée d'Orsay) aus, ein Gruppenporträt, in dem neben anderen Bewunderern des kürzlich verstorbenen Meisters auch Baudelaire und Manet zu sehen sind. Dieser nahm, wie Bridget Alsdorf gezeigt hat, im Vorjahr diese Art der öffentlichen Präsentation privaten Umgangs unter Gleichgesinnten vorweg.²⁰

Genredarstellungen, die dank der Presseillustrationen auf das städtische Erleben ausgriffen, Gruppenporträts – hat Manet sich also in der Typologie seiner Darstellung

16 Zur Karikatur: Wolfgang Brassat/Thomas Knieper, Die Karikatur, in: Wolfgang Brassat (Hg.), *Hand-buch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin/Boston 2017, 773–796. Anregungen verdankt der Autor auch dem Gespräch mit Wolfgang Brassat. Auf frühere Gattungshybride kann an dieser Stelle nur verwiesen werden. Vgl. David Nelting/Valeska von Rosen (Hg.), *Gattungsmischungen – Hybridisie-rungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, Heidelberg 2022, 7–17, 203–239.

17 Vgl. Antonin Proust, *Édouard Manet. Souvenirs* [1897], Caen 1988, 29.

18 Vgl. Tabarant, Manet, 162.

19 Mit Régis Michel im Gespräch entwickelt.

20 Vgl. Bridget Alsdorf, *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*, Princeton/Oxford 2013, 56–61.

geirrt?²¹ Ganz offensichtlich hat er verschiedene Bildgattungen miteinander kombiniert, und dabei die Erwartungen an jede durch die nächst andere durchkreuzt: Ist es ein Genrebild, das gemäß einer nur allzu geläufigen Bestimmung des Begriffs, der übrigens erst im 18. Jahrhundert aufkam, zeigen würde, was an einem bestimmten Ort und in einem mehr oder weniger klar umrissenen Milieu typisch ist, was also dem Empfinden der Zeitgenossen nach immer wieder geschieht?²² Oder ein Gruppenbildnis, das die Frage nach dem »who is who« ebenso wie diejenige danach aufbringt, warum sich die Porträtierten überhaupt in einer Situation zusammenfinden?²³ Die mit diesen Gattungen verbundenen Erwartungen treten in ein mehrdeutiges Verhältnis zueinander.²⁴ Die Ambiguität ist letztlich nicht aufzulösen.²⁵

Zwar verhindert Manet durch das Patchwork von verschiedenen Codes, dass das Gemälde im Rahmen der Normen einer einzigen Gattung entschlüsselt werden kann, doch ergibt das dissonante Zusammenspiel der diversen Genreerwartungen auf einer zweiten Ebene doch Sinn. Als allegorische Lektüre bietet sich ein Narrativ an, durch das sich die Kreise dann doch schließen würden.²⁶ Man kann die Schwierigkeiten der oder des Betrachtenden, sich hier in der Menge zurechtzufinden, auf die biographischen Herausforderungen übertragen, zu sich selbst – und damit zu einer Rolle in der Gesellschaft – zu finden: Wie jede*r andere stand schließlich auch der am linken Rand zu sehende Künstler vor der Aufgabe, etwas aus sich zu machen, von irgendwem zu jemandem zu werden, und zwar nicht nur im soziokulturellen Feld der Kunst, um das es hier zunächst einmal geht. Seitdem die Französische Revolution den Ständestaat mindestens aufgeweicht und sich die Gesellschaft in unterschiedliche Klassen geschichtet sowie darüber hinaus in ideologisch verschieden ausgerichtete Lager gespalten hatte, war die Selbstverortung für alle, die zunächst einmal neu in die Gesellschaft hineinwachsen, bevor sie darin ihren Platz suchten, eine besondere Herausforderung. Den Leser*innen naturalistischer Romane war dies zur Selbstverständlichkeit geworden. Beispielphaft seien

21 Vgl. mit Blick auf Manets *Jeune dame en 1866/Junge Dame im Jahre 1866*, New York, Metropolitan Museum of Art: Arden Reed, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge 2003, 92–174.

22 Zum späten Aufkommen des Begriffs bei Diderot u.a.: Barbara Gaehtgens (Hg.), *Genremalerei*, Berlin 2002, 11. Vgl. auch: Norbert Schneider, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit*, Berlin 2004.

23 Zum Gruppenbildnis und seinen soziologischen Voraussetzungen klassisch: Alois Riegl, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931, 1–6.

24 Zur Gattungspoetik überwiegend in den Literaturwissenschaften: Rüdiger Zymner (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010, bes. 7–46 (vgl. jedoch dort 274–277: Ulrich Pfisterer, *Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung*). Hier wird unter Gattung im weiteren Sinne eine übergeordnete, stillschweigende Übereinkunft (und nur in diesem Sinne als Konvention) verstanden, die für bestimmte Sprechakte und die Situationen, in denen sie vorkommen, den fiktionalen Rahmen abgibt. Dazu: Michail Bachtin, *Sprechgattungen*, Berlin 2017 (dort auch: Renate Lachmann/Sylvia Sasse, *Dialogische Obertöne – Nachwort*, 173–207).

25 Vgl. Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien 2010, 13–49.

26 Vgl. Craig Owens, *The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism*, in: *October* 12 (1980), 67–86; Ulla Haselstein in Zusammenarbeit mit Friedrich Teja Bach/Bettine Menke/Daniel Selden (Hg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin 2016.

nur Stendhals *Le rouge et le noir. Chronique du XIXe siècle* (1830, dt. *Rot und Schwarz. Chronik aus dem 20. Jahrhundert*)²⁷ und Gustave Flauberts *Éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme* (1869, dt. zuletzt als *Lehrjahre der Männlichkeit. Geschichte einer Jugend*)²⁸ genannt. Beide erzählen, wie man heute sagen würde, das Coming-of-Age junger Männer. Stendhals Held Julien Sorel träumt als einnehmender, aber körperlich schwächerer Sohn eines Sägemühlenbesitzers noch in den späten 1830er Jahren davon, wie er ein bonapartistischer Offizier werden könnte. Sein Aufstieg aus der Provinz führt ihn jedoch zuerst in ein ganz anderes, nämlich kirchliches Milieu, in dem er sich verstellt, und schließlich in Pariser Adelszirkel. In jedem dieser Gesellschaftskreise verrät er nicht nur seine anfänglichen Überzeugungen, sondern auch zwei Frauen. Sorel scheitert schließlich, als diese seine Lebenslügen aufdecken. Wie sehr ein solcher Roman nachwirkte, zeigt sich in Flauberts Hauptfigur Frédéric Moreau, der, hin- und hergerissen zwischen Gefühl und Kalkül, erneut die unterschiedlichen Pariser Milieus durchquert und sich dabei selbst verliert. Moreau erlaubt es dem Erzähler nicht nur, die zerrissene Gesellschaft umfassend darzustellen, sondern auch den Kulturbetrieb: Der Held scheitert an dem angestrebten Künstlertum – während sein Autor durch diesen letzten seiner zu Lebzeiten veröffentlichten Romane wiederum dazu findet.²⁹

Manet selbst, dreißigjährig, erscheint nur ein einziges Mal in der Bildfiktion der Werke, die er öffentlich ausstellte, indem er sich vom Rand aus zu den Zuhörer*innen der *Musique aux Tuileries* gesellt (Abb. 2). Da er dem Publikum der Werkschau bei Martinet als hoffnungsvolles Talent bekannt war, sah es in seinem Selbstporträt sicherlich nicht nur einen von vielen Zuhörern, sondern verstand ihn natürlich auch als Urheber, dem diese Fiktion überhaupt geschuldet war. Als solcher führt er das Bildpersonal wie ein Impresario der Szene vor. Doch im Bild selbst zeigt er sich verhalten bei dem Versuch, aus der anonymen Masse hervorzutreten und dabei Zugang zu jenen Prominenten zu finden, die er als Maler wie zufällig an diesem Ort versammelt. Aber geht es nur um seine eigenen Ambitionen, mit denen er hier zugleich (als Bildgestalt) zum Publikum hinstößt und mit denen er es (als Erfinder der Szene) konfrontiert? Oder hat er diese, wie eine allegorische Lektüre nahelegen würde, nicht zugleich zu jenen Ambitionen verallgemeinert, die jede*r, die oder der nach Status strebte, in der zeitgenössischen Gesellschaft, insbesondere unter den besonderen historischen Bedingungen des Second Empire, entwickeln musste? Im Bildgeschehen, in der Diegese (um einen in der Narratologie geläufigen Ausdruck heranzuziehen), ist er ja nur einer der vielen, die hier entweder inmitten der Menge zu erkennen sind oder aber anonym bleiben.³⁰ Die Szene lässt sich aber auch als Allegorie lesen, indem man die fiktionale, im Gemälde vorgeführte Situation auf die damals aktuellen Herausforderungen an die Sozialisation bezieht. In dieser Lesart entspreche die Emergenz nur einiger Individuen aus der Masse nicht allein der schwebenden Aufmerksamkeit des eingebundenen Blicks von Passant*innen. Mit gemeint wäre

27 Hingewiesen sei auf die Übersetzung von Elisabeth Edl, München 2004.

28 Zu Recht gepriesen die Übersetzung von Elisabeth Edl, München 2020.

29 Vgl. Gisèle Séginger, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg 2000, 196–244; Barbara Vinken, *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a.M. 2009, 226–349.

30 Vgl. Gérard Genette, *Discours du récit*, in: ders., *Figures*, Bd. 3, Paris 1972, 67–268, hier 183–224.

auch die Selbstfindung in einer von Antagonismen durchzogenen, pluralistischen Gesellschaft, mit der im Publikum – in und vor der Leinwand – jede*r beauftragt war.

Angeboten wird eine solche Lesart nicht als des Rätsels Lösung: Denn die Allegorie stellt den Prozess der visuellen Erschließung nicht in einem ausgedeuteten Bild ab. Vielmehr überschreibt sie die suchende Betrachtung in ihrer Zeitlichkeit lediglich mit der gleichermaßen unabschließbaren Suche nach Identität unter dem Diktat des *principium individuationis*. So wenig wie die Beteiligten selbst sich ein Bild von der Menge, in der sie sich wiederfinden, machen können, kommt auch deren Selbstfindung zu einem Ende. Und ebenso wenig kann man einen Schlusstrich unter den Sinn machen, der in der Deutung nach vorn drängt.³¹ Die Schwierigkeiten, sich im visuellen Feld, das zugleich ein soziales vorführt, zurechtzufinden, werden durch eine allegorische Lesart als Schwierigkeiten der Subjektivierung im sozialen Feld lediglich auf einer zweiten Ebene, nämlich der der Narration, verdoppelt. Jeder Versuch, die sozialen Bezüge in dieser Darstellung nachzuvollziehen, bleibt unabgeschlossen. Eine Warte, von der aus wir den Inkohärenzen zwischen den hier miteinander montierten Genreerwartungen beikommen können, haben wir also auch auf der allegorischen Ebene nicht erreicht.³² Nicht nur aufgrund der Pinselführung, sondern auch in thematischer Hinsicht bleibt *La musique aux Tuileries* eine Skizze, wie unten weiter auszuführen sein wird. Den Zeitgenossen war diese Skizze allzu bunt. Ein Kritiker namens Hippolyte Babou schrieb 1867 mit milder Ironie von der »Manie, in Flecken zu sehen« (»manie de voir par taches«), die er dabei inkorrekt von der »tache Baudelaire« auf diejenige von Gautier und Manet selbst ausdehnte. Paul de Saint-Victor hatte schon 1863 drastischer geschimpft, das Gemälde »kratzt die Augen aus, wie die Musik auf den Kirmessen die Ohren bluten lässt« (»écorche les yeux comme la musique des foires fait saigner l'oreille«).³³ Die Schwierigkeiten, zu einem abschließenden Verständnis zu gelangen, bezeugen auch die durchaus zahlreichen Kritiken von Werken wie dem *Frühstück im Grünen* (Abb. 13) und später der *Olympia* (Abb. 14). 1863 wurde Manet von den Feuilletons also durchaus beachtet, gerade weil man es liebte, das Befremden über seine Werke in Worte zu fassen.³⁴

Ohne Zweifel trug Manets Strategie, die oder den Betrachtende*n als Teil des Geschehens auf dieses blicken zu lassen, erheblich zur Verwirrung bei, gerade weil diese

31 Aufschlussreich die von Nietzsche ausgehende Diskussion über das *principium individuationis*, vgl. einführend: Ingo Christians, Selbst, sowie Christian Schüle, Apollinisch-dionysisch, beide in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche Handbuch*, Stuttgart 2000, 187–190, 321–324. Vgl. auch: Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts* [2000], Tübingen 2010, 131–142.

32 Zum methodischen Hintergrund dieser Argumentation: Anselm Haverkamp/Bettine Menke, Allegorie, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* [2000], Stuttgart 2010, Bd. 1, 49–104; Bettine Menke, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, Weimar 2001, 207–310; dies., *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010, 53–58, 169–176.

33 Hippolyte Babou, Les dissidents de l'exposition. Mr Édouard Manet, in: *Revue libérale* 2 (1867), 284–289, zit. 289; Paul de Saint-Victor, Beaux-Arts, in: *La Presse*, 27.04.1863; zit. nach. Cachin, *La Musique aux Tuileries*, 126.

34 Vgl. George H. Hamilton, *Manet and His Critics* [1954], New Haven/London 1986, 38–51. Zahlreiche Kritiken zu Gemälden aus dem Jahre 1863 in: Tabarant, *Manet*, 92–110. *Musique aux Tuileries* dort, 52–53, auf 1860 datiert.

von vielen Kritiker*innen nicht durchschaut wurde. Regelmäßig ergeben Manets Bildszenen erst Sinn, wenn man sich als implizite Bildgestalt auf das Szenario einlässt, und dieses so aus einer Perspektive der Teilhabe statt der Distanz liest. Dies verlangt, dass man beständig zwischen Distanz und Eingebundenheit wechselt, eine Haltung, die bis heute den Sehgewohnheiten widerspricht.³⁵ Manet brachte diese Strategie seither den Vorwurf narrativer Inkohärenz ein.³⁶ Die Uneinheitlichkeit von Stil und Pinselührung, und damit auch des malerischen Jargons, des visuellen Idioms desjenigen, der hier sozusagen – gar nicht notwendig nur mit eigener Stimme – »spricht«, trug zur Verwirrung bei. Die zeitgenössischen Betrachter*innen der *Musique aux Tuileries* kamen zudem kaum umhin, auch die Situation, in der sie dem Gemälde damals begegneten, in Bezug zu derjenigen zu setzen, mit der Manet sie konfrontierte.

Der 1814 geborene Historienmaler Louis Martinet hatte nach einer Karriere in der staatlichen Kunstverwaltung seit 1859 mit einer Galerie zusammengearbeitet, deren Leiter er zwei Jahre später wurde. Deren luxuriösen Säle lagen an einem der »Grands Boulevards« der Rive droite, nämlich am Boulevard des Italiens, 26. Fußläufig waren der Bahnhof St. Lazare, die Pariser Passagen, die frühesten Kaufhäuser und die Börse zu erreichen. Die Schauräume konnten gegen Eintritt besichtigt werden. Im Gegenzug verkaufte Martinet die Werke der Künstler, die er ausstellte, ohne Kommission. Seit 1861 gab er auch eine Zeitschrift *Courrier Artistique* heraus. 1862 gründete er mit dem – übrigens in Manets Gemälde wohl mit dargestellten – Schriftsteller Théophile Gautier die *Société Nationale des Beaux-Arts*, die sich bis 1865 dafür einsetzte, dass Künstler die Vermarktung ihrer Werke mit organisierten und auch am Gewinn für die Reproduktion eigener Arbeiten beteiligt wurden.³⁷ In seinen eleganten Sälen wurde das Gemälde Manets im Frühjahr 1863 auf einer ersten, monographischen Präsentation einer Werkauswahl des Malers gezeigt.³⁸ Ohne Zweifel zeigte sich in der jungen, engagierten Galerie am modernen Boulevard das gleiche Publikum wie auf den Konzerten in den Tuileries.

Dass die Betrachtenden in Manets Gemälde potenziell sich selbst gegenüberstanden, trug also zum Befremden über diese Präsentation des an sich doch Bekannten bei. Wer zudem mehr über den Künstler wusste, konnte nicht umhin, auch dessen Vertraute in dem Gemälde auszumachen, darunter seinen anderthalb Jahre jüngeren Bruder Eugène, der links vor einem weiteren Baum den Hut lüpfte, um im Vorbeigehen eine Dame zu

35 Vgl. dazu: Dominik Brabant, Grenzerkundungen eines Genremalers: Überlegungen zu Adriaen Brouwers transgressiver Kunst, in: Barbara Kuhn/Ursula Winter (Hg.), *Grenzen: Annäherung an einen transdisziplinären Gegenstand*, Würzburg 2019, 315–345. Ein Buchprojekt Brabants ist dem Thema *Empathie und Distanzierung. Die Genremalerei und die Entstehung des sozialanalytischen Sehens* gewidmet.

36 Vgl. Hamilton, *Manet and His Critics*, 1986; anhand eines Beispiels ausgeführt: Michael F. Zimmermann, *Manets ›Atelierfrühstück‹: Malerei aus der Mitte des Lebens*, in: Kristin Marek/Martin Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*, Bd. 3, *Moderne*, München 2015, 77–112.

37 Vgl. Jérôme Poggi, *Les galeries du boulevard des Italiens à Paris, antichambre de la modernité*, in: 48/14. *La revue du Musée d'Orsay* 27 (2008), 22–33, 92. Siehe auch dessen Notiz: Louis Martinet (1814–1895), in: *Société d'histoire du Vésinet* (Oktober 2003), online: <http://histoire-vesinet.org/martinet-bio.htm>. [letzter Zugriff: Oktober 2022]

38 Vgl. Armstrong, *Manet Manette*, 2002, 113–114.

grüßen, aber auch, am linken Rand in grauer, mit einem Streifen versehener Hose gekleidet und uns durch sein Monokel anblickend, den Ateliergenossen Charles Monginot. In dieser Ansammlung von Personen, die unter der Hand zugleich eine Versammlung von für den Künstler interessanten Persönlichkeiten ist, wird also neben dem öffentlichen zugleich auch privates Erleben nachvollziehbar gemacht. Warum aber wurden die Betrachtenden im Jahre 1863 an die Schnittstelle zwischen beiden Bereichen geführt, warum wird so etwas wie öffentliche Privatheit hier in so rätselhafter Weise inszeniert?

Einer Antwort kommen wir näher, wenn wir uns Jacques Offenbach zuwenden, in dessen Paris sich der Maler hier wiederfindet (Abb. 4, 5). Offenbach bringt, um es vorwegzunehmen, eine deutlich politische Ebene in das Bedeutungsgeflecht der Szene ein. Öffentliche, politische Meinungsbildung wurde unter dem Second Empire durch die Zensur geknebelt. Wenn Manet Figuren aus dem Kulturbetrieb vor den Tuileries versammelte, so verwies er damit auch auf die Abdrängung der Öffentlichkeit in die zugleich geförderte und wenigstens dem Anschein nach liberale Welt der Unterhaltung. Diese Strategie verfolgte das Second Empire, während es dem Zeremoniell um Kaiser und Staat einen unvergleichlich spektakulären Charakter gab.³⁹ Darauf, dass Offenbach in Manets Gemälde auftaucht, konnte man sich bislang kaum einen Reim machen. Der Komponist bediente in seinen Operetten zwar den Unterhaltungsbetrieb, machte aber gleichzeitig das pompöse Hofzeremoniell zum Gegenstand indirekter Satire – doch ohne dabei offen in Opposition zu Napoleon III. zu gehen, wie gelegentlich übertreibend nahegelegt wird. Die Debatte um eine geknebelte politische wie eine gleichzeitig boomende kulturelle Öffentlichkeit bringt auch Manet in *La musique aux Tuileries* ins Spiel, wenn er dem Komponisten dort einen Auftritt gönnt, so die These, die hier plausibel gemacht werden soll. Indirekt wirft das Bildpersonal, das ja offensichtlich für das *Tout-Paris* stehen soll, die Frage auf, was oder wer die Öffentlichkeit im Second Empire überhaupt noch ausmachte. In seiner Szene aus den Tuileries wie auch in anderen Werken, die bei Martinet sowie gleichzeitig im *Salon des refusés* zu sehen waren, etwa dem berühmten *Frühstück im Grünen* (Abb. 13), rückt Manet von gängigen Stereotypen ab, an denen man gesellschaftliches Verhalten maß. Manets Gesellschaftsbilder können als kritische Antwort darauf verstanden werden, dass die öffentliche Selbstwahrnehmung der Gesellschaft – und des *Tout-Paris* – aus den Fugen geraten war. Es wird zu zeigen sein, dass Offenbach dafür ein besonders geeigneter Kronzeuge war.

II. Zwei Anwesende, Baudelaire und Manet, und drei Abwesende, Constantin Guys, Gustave Courbet und Diego Velázquez

Als Kronzeuge für die Deutung wurde in der kunsthistorischen Literatur stets Charles Baudelaire aufgerufen. Er avancierte in der Rezeption zur Hauptfigur des Gemäldes, ja

39 Vgl. Xavier Mauduit, *La fête impériale et la comédie du pouvoir. Une histoire politique du Second Empire*, in: *Spectaculaire Second Empire* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Guy Cogeval et al., Paris 2016, 36–51; Laure Cabanne, *Les triomphes de l'aigle. Les grandes fêtes et cérémonies et leur décor*, in: ebd., 64–72. Zum kulturgeschichtlichen Rahmen: Jean-Claude Yon, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris 2010, 113–224.

er wurde als eigentlicher Adressat seines Malerfreundes gewertet. Erst Ende November und Anfang 1863 erschien im *Figaro* in drei Folgen dessen bis heute berühmter Text *Le peintre de la vie moderne*.⁴⁰ Doch hatte der Dichter und Kunstkritiker bereits seit 1859 daran gearbeitet, und seit dieser Zeit war er auch mit Manet befreundet. Man darf davon ausgehen, dass der Künstler mit den Ideen des Dichters und Kritikers vertraut war.⁴¹ Das Publikum bei Martinet konnte allerdings noch nichts davon wissen.

Hinter dem Helden von Baudelaires Text, »Monsieur G.«, verbirgt sich der Aquarellist Constantin Guys, der verschiedene, schnelles Arbeiten ermöglichende Techniken miteinander kombinierte, und zwar so, dass seine Vorlagen mit den damals geläufigen graphischen Verfahren auch als Presseillustrationen gedruckt werden konnten. Guys belieferte verschiedene illustrierte Zeitschriften, darunter auch die weltweit gelesenen Londoner Blätter. Es gelang ihm, darin das charakteristische Verhalten einzelner Gruppen oder auch der Menge in verschiedenen, öffentlichen Situationen festzuhalten, statt es nur durch die Anhäufung einzeln charakterisierter Figuren zu evozieren. Wenn er sich einmal einzelnen Gestalten widmete, so präsentierten sich diese als schnell erfasste Sozialporträts (Abb. 8).



Abb. 8: Constantin Guys, *Begegnung im Park*, um 1860, Feder und braune Tinte, mit grauer, blauer und schwarzer Farbe aquarelliert, 21,7 x 30 cm. New York, Metropolitan Museum of Art.

40 Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (zuerst in: *Figaro*, 26./29.11., 3.12.1863), in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Bd. 2, Paris 1976, 683–724.

41 Julien Zanetta, *Baudelaire, la mémoire et les arts*, Paris 2019, 191–254; Wolfgang Drost, *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*, Heidelberg 2019, 256–260.

Vor allem aber brillierte er bei der Charakterisierung der Masse, ihrer Bewegungen und ihres unverwechselbaren Auftretens. Richtet man die Aufmerksamkeit auf einzelne Figuren darin, so kann man seine Darstellung leicht für etwas unbeholfen, ja naiv halten.⁴² Baudelaire hatte zuvor von Edgar Allan Poe dessen 1840 erschienene Erzählung *The Man of the Crowd* übersetzt und in Frankreich berühmt gemacht. Sie handelt von einem Flaneur, der es liebt, sich in der Menge zu verlieren, und sich dieser dabei in seinem Verhalten anzupassen. Nachdem er von einer längeren Krankheit genesen ist, hat er sich dem Stadtraum, der ihm zuvor wohlvertraut war, ausreichend entfremdet, um verschiedene Ambientes in seiner bereits ferner gerückten Erinnerung nur umso besser erfassen zu können.⁴³ Für Baudelaire war sein »Monsieur G.« stets in der Lage eines solchen Konvaleszenten, ja er schrieb ihm sogar die Neugier eines Kindes zu. Allerdings verfügt dieser Illustrator augenscheinlich nicht über die Fähigkeiten, die man von einem akademisch ausgebildeten Künstler erwartete. Dies ist sicher ein Grund dafür, dass der Dichter ihn nicht mit seinem vollen Namen nennt.

Sein Text ist das berühmteste Manifest der »modernité«, des ästhetischen Sinns der Gegenwart, wie er sich nur in glücklichen Momenten zeigen kann, in denen Abstand und Nähe einander die Waage halten.⁴⁴ So war es naheliegend, dass man von Nils Gösta Sandblad bis zu dem Soziologen Pierre Bourdieu Manets Gemälde stets als malerische Umsetzung oder mindestens als Kommentar jener Haltung verstanden hat, die der Dichter und Zeitanalytiker auf seinen »Monsieur G.« projizierte.⁴⁵ Ja, man empörte sich geradezu darüber, dass Baudelaire seinen Künstlerfreund damals nicht mindestens als einen weiteren, vielleicht sogar als den eigentlichen »peintre de la vie moderne« akklamierte. In der Literatur zu Baudelaire und Manet wird bis heute über deren Verhältnis zueinander gestritten.⁴⁶ Im anonymen Gewoge der Menge, die in *La musique aux Tuileries* von hinten herandrängt, zitierte er jedoch nicht nur Guys, sondern vorwegnehmend auch, was Baudelaire über diesen schreiben sollte.

Neben Baudelaire und Baudelaires »C.G.« machen auch andere Figuren sich bei Manets öffentlichem Auftritt geltend. Bereits ein anderer Künstler hatte sein Verhältnis zur Öffentlichkeit seiner Zeit in einem Gemälde zusammengefasst, in dem er Baudelaire dargestellt und ihn dabei sicherlich noch mehr als Manet als Gewährsmann für seine eigenen Ideen ins Spiel gebracht hatte. In dem gigantischen Gemälde *L'atelier du peintre. Allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique/Das Atelier des Künstlers. Reale Allegorie oder eine Periode von sieben Jahren meines künstlerischen Lebens* (359 x 598 cm, Paris, Musée d'Orsay) führt Gustave Courbet Zeitgenossen und enigmatische Gestalten, die auf historische Schlüsselfiguren anspielen, zusammen, jedoch nicht an einem öffentlichen Ort, sondern in seinem Atelier, wo er in aller Ruhe an einem

42 Vgl. Claude Pichois, Baudelaire et Constantin Guys, in: *Constantin Guys. Fleurs du mal* (Ausst.-Kat. Musée de la Vie Romantique, Paris), hg. von Daniel Marchesseau, Paris 2002, 17–28.

43 Vgl. Zanetta, Baudelaire, 236–237.

44 Vgl. Karin Westerwelle, *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*, München 2020, 347–407 (ausführliche Diskussion von Baudelaires Text).

45 Vgl. Sandblad, Manet. Three Studies, 50–57; Bourdieu, Manet, 501–503.

46 Vgl. Drost, Der Dichter, 267–277, unterstreicht Baudelaires kritisches Verhältnis zu dem Maler; Westerwelle, Baudelaire und Paris, 409–445, sieht Dichter und Maler doch in großer Nähe zueinander.

Landschaftsgemälde arbeitet.⁴⁷ Den Abschluss der illustren Versammlung bildet auf der rechten Seite der in ein Buch versunkene Baudelaire. Courbet kopierte ihn aus einem Porträt, das er mehr als sieben Jahre zuvor gemalt hatte, als sein Verhältnis zu dem Dichter noch enger gewesen war. 1855 blickte der Maler in einem aus Anlass der Pariser Weltausstellung errichteten Pavillon bereits auf sein Schaffen als Hauptmeister des Realismus zurück.⁴⁸ Das ebenso rätselhaft wie bald berühmte Atelierbild war nur als Metalektüre zu anderen Gemälden überhaupt lesbar, die Courbet gleichzeitig ausstellte. Sie galten marginalen Gestalten fernab von Fortschritt und Industrialisierung. Obwohl auch Baudelaire derartige Randfiguren feierte, konnte er sich durch Courbet durchaus vereinnahmt sehen. Jedenfalls bestand er darauf, dass ein Bildnis seiner Geliebten, das der Künstler ihm beigegeben hatte, übermalt wurde.⁴⁹ Der Dichter, der in mancher Hinsicht der Ästhetik einer schwarzen Romantik verhaftet blieb, distanzierte sich nämlich von Courbets für ihn allzu prosaischem Realismus just aus Anlass der Weltausstellung des gleichen Jahres.

Wenn Manet ihn wie beiläufig in der Menge erscheinen lässt, die er in *La musique aux Tuileries* inszeniert, so vermeidet er sichtlich, ihn in gleicher Weise als Figur aus seinem Freundeskreis vorzuführen. Damit distanziert er sich ebenso diskret wie deutlich von Courbet, der den Dichter zu jener Gesellschaft kooptiert, die er in sein Atelier einberufen hat, um sich selbst in deren Zentrum zu setzen. Als Gestalt in der Bilderzählung tritt Manet dagegen kaum aus dem anonymen Gewoge heraus, während er als Erzähler Zugang zu jenem *Tout-Paris* beansprucht, das er wie zufällig in den Tuileries versammelt. Anders als Courbet 1855 stand er 1883 freilich noch am Anfang seiner Karriere. Er präsentiert dem Publikum also eine Szene, in der dieses sich selbst, rund um prominente Gestalten des kritischen Kunstbetriebs, in deren Nähe sich auch Manet positioniert, wiederfinden konnte. Statt seinen Kreis in sein Atelier zu zitieren, wo ihm alles als Studienobjekt oder als Inspirationsquelle unterworfen ist, verortet er seinen Arbeitsplatz ins Freie. Nicht allein Baudelaire ist also der Adressat des Gemäldes, sondern zunächst vor allem die Öffentlichkeit, wie sie sich zuerst in den Tuileries, dann bei Martinet in Manets Werkschau versammelte. Damit tritt eine zweite, karikierte Figur in den Vordergrund, nämlich der Komponist und Theaterunternehmer Jacques Offenbach, in der Komposition regelrecht ein Pendant Baudelaires.

Neben Guys und Courbet sei *en passant* noch ein dritter Abwesender genannt, nämlich Diego Velázquez. In der Ausstellung in der Galerie Martinet ließ Manet keinen Zweifel daran, dass er sich in manchen seiner Werke auf den spanischen Künstler zurückbezog. Dieser war nicht nur das wichtigste, auch von den Zeitgenossen gepriesene Vorbild für eine nicht der Zeichnung verpflichtete, genuin malerische Malerei. Vielmehr nahm der junge Pariser Künstler in manchen seiner Leinwände sogar Themen und Motive des Hofmalers aus dem 17. Jahrhundert wieder auf, und zwar so unmissverständlich, dass

47 Vgl. Ségolène Le Men, *Courbet*, Paris 2007, 184–204.

48 Vgl. Petra ten-Doesschate Chu, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton/Oxford 2007, 102–107; Stephanie Marchal, *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, München 2012, 235–265.

49 Vgl. Valéry Bajou, *Courbet et Baudelaire ou comment Baudelaire n'a pas compris Courbet*, in: Andreas Beyer/Guy Cogeval (Hg.), *Courbet à neuf!*, Paris 2010, 145–164.

man ihn als den Velázquez des Paris seiner Zeit auffassen konnte.⁵⁰ Auch in Gemälden, in denen Manet sich nicht auf die wesentlich durch die Kaiserin Eugénie geb. de Montijo inspirierte Spanienmode bezog oder direkt Sujets seines spanischen Vorbilds zitierte, griff er auf dessen Kompositionen zurück.⁵¹ Ebenfalls *La musique aux Tuileries* referiert auf ein Vorbild, das damals trotz oder vielleicht gerade wegen seines schlechten Erhaltungszustands Velázquez selbst zugeschrieben wurde, heute aber als ein Werk aus dessen Umkreis gilt (Abb. 9). Zu sehen ist eine Gruppe stehender Maler, darunter, wie man damals meinte, links der Künstler, für dessen Werk Manet das Gemälde hielt, sowie eine Reihe von Maler-Kollegen, darunter neben ihm Murillo.



Abb. 9: Werkstatt des Diego Velázquez (evtl. Juan Bautista Martínez del Maso), Versammlung adeliger Herren, 47,2 x 77,9 cm. Seit 1851 in Paris, Louvre.

Dem Publikum blieb der Rückbezug nicht verborgen, stellte Manet doch eine der Kopien, die er in verschiedenen Techniken davon angefertigt hatte, auch bei Martinet aus (Abb. 10).⁵² Doch konnte man das neuartige Gemälde der Menge vor den Tuileries auch auf dieses Vorbild nicht reduzieren. Durch den Vergleich, den die Velázquez-Kopie in seiner Werkschau ermöglichte, demonstrierte er, dass seine Aneignung des Stils, der Sichtweisen und der damit verbundenen Blickregime des spanischen Meisters an Persi-

50 Vgl. Juliet Wilson-Bareau, Manet and Spain, in: *Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Gary Tinterow et al., New Haven/London 2003, 202–257, hier 206–208. Vgl. auch den Katalogeintrag von Portús Pérez, Javier, zu Abb. 9, 457–458, und den von Wilson-Bareau zu Abb. 10 (jeweils im hier vorliegenden Aufsatz), 483–484.

51 Vgl. Zimmermann, Manets ›Atelierfrühstück‹.

52 Vgl. Armstrong, Manet Manette, 113.

flage grenzte, und somit nur ein Aspekt seiner Suche nach einer eigenen Position war.⁵³ Wenn Manet sich bei der Konzeption seines ›Aufnahmestücks‹ für die Pariser Öffentlichkeit von Courbets Vorlage distanzierte, so kam ihm dabei die Berufung auf Velázquez gerade recht. Wie dieser hat sich Manet nicht als Zentrum, sondern als Teil des Kreises, als der er öffentlich wahrgenommen werden wollte, mit auf die Bühne seines Gemäldes gebracht (Abb. 1).



Abb. 10: Édouard Manet, *Die kleinen Kavaliere (Les petits calvaliers)*, Kopie nach Velázquez, um 1860, Öl auf Leinwand, 47 x 78 cm. Norfolk VA, Chrysler Museum of Art.

Neben Baudelaire und Offenbach gibt es also drei Künstler, die in diesem Gemälde zwar nicht zu sehen, aber doch latent mit zugegen sind: Guys, vor dem Manet sich mit Baudelaire verneigt, Courbet, von dem er sich abgrenzt, und Velázquez, den er als Vorbild an die Stelle Courbets treten lässt, für dessen Realismus ihn die Kritiker ansonsten leicht hätten vereinnahmen können.⁵⁴ Mitbewegende und unausgesprochen Hinzugebetene tragen jeweils ihre Perspektive auf das Geschehen mit in das Kunstwerk. Zwischen den vielfältigen, gegenwärtigen und historischen Blickpunkten changiert auch die Deutung, die den Betrachtenden durch die hier präsenten oder auch nur evozierten Persönlichkeiten jeweils nahegelegt wird. Letztlich steigern die Abwesenden jedoch nicht nur die Polysemie der Darstellung. Ihre Macht ist die der Latenz: Sie sind zunächst verborgen, doch ist man einmal auf sie gestoßen, verwischt ihre Emergenz historische Ord-

53 Vgl. Michael F. Zimmermann, *Künstlerische Selbstfindung jenseits von Einflüssen. Manet und Velázquez, ›Maler der Maler‹*, in: Ulrich Pfisterer/Christine Tauber (Hg.), *Einfluss–Strömung–Quelle. Aquatische Metaphern in der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2019, 97–137.

54 Zum Verhältnis von Künstler*innen zu möglichen Vorbildfiguren: Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London/Oxford/New York 1973.

nungen. Das Bild führt nicht nur ein Netzwerk persönlicher Beziehungen vor Augen, ihm liegt auch ein transhistorischer Dialog mit anderen Künstlerfiguren zugrunde. Hinter den sichtbaren Kronzeugen stehen verschiedene Figuren des Anderen, die verwischt werden, von deren Vorbild der Künstler abweicht, deren künstlerischen Jargon er im Pastiche verbirgt. Man kann darin auch ein Spiel mit der Kraft der Verdrängung sehen.⁵⁵ Guys, nun als Konkurrent in der Gunst Baudelaires lesbar, Courbet als naheliegende Vaterfigur, Velázquez als Ersatz dafür – explizit drängt sich keine dieser Figuren auf; doch sobald man die Spuren der einen oder anderen erkennt, legen diese jeweils eine andere, mit der vorhergehenden kaum kompatible Sichtweise nahe. Gemeinsam mit Baudelaire und Offenbach beglaubigen sie die zunächst einmal anonyme Szene des Malers. Doch anders als die beiden im Gemälde karikierten Gestalten beruft sich Manet auf die künstlerischen Zeugen zwar implizit, verdrängt aber zugleich die eine durch die andere und tritt letztlich an die Stelle des wichtigsten dieser Abwesenden, an die von Velázquez.

III. Offenbachs »opinion publique« als Adressatin von Manets Malerei

Warum aber tritt Offenbach in Manets Gemälde auf – und zwar in der öffentlichsten aller Kunstformen, nämlich zur Karikatur reduziert? Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir uns auf den Stand bringen: was verbanden die Zeitgenossen mit dem Komponisten? – Am 21. Oktober 1858 hatte dieser in seinem Theater Bouffes Parisiens seine bis heute berühmteste *opéra bouffe* *Orphée aux Enfers* (*Orpheus in der Unterwelt*) zur Aufführung gebracht (Abb. 11, 12).⁵⁶ Es handelt sich um die Persiflage jenes Stoffs, in dem der mythische Sohn der Kalliope, der Muse der epischen Dichtung, erster unter allen Sängern und Dichtern, seine Frau, die er durch einen Schlangenbiss verloren hat, aus der Unterwelt wieder hervorholen möchte. Dem Mythos nach war die treue Nymphe Eurydike vor den Nachstellungen des Aristaios, Gott der ländlichen Tätigkeiten wie der Bienenzucht, geflohen. Der Sänger, dem schließlich gewährt wird, in die Unterwelt hinabzusteigen, um seine Gattin zurückzuholen, darf sich beim Aufstieg nicht nach ihr umwenden, eine Auflage, der er, unsicher darüber geworden, ob die Schweigsame ihm überhaupt folge, sich bekanntlich nicht gewachsen zeigt.⁵⁷ In einer der populärsten Opern aller Zeiten, Christoph Willibald Glucks 1762 in Wien uraufgeführten *Orfeo ed Euridice*, in

55 Vgl. Anselm Haverkamp, *Figura Cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002. Die Figur der Latenz schlägt Brücken zwischen Postmoderne und Moderne; Manet würde so gesehen nicht als Vaterfigur der Moderne erscheinen, sondern als Vorläufer einer immer schon mit der Moderne einhergehenden postmodernen Fragmentarik. Verdrängung ist dabei mit im Spiel – das Verdrängte wirkt untergründig und gegebenenfalls subversiv weiter.

56 Hier wird dieser Ausdruck für die komische oder satirische Oper weiterverwendet, da die verkleinernde Bezeichnung Operette zu sehr die leichte, frivole, bedeutungslos unterhaltsame Seite dieser in ihrem weiteren historischen Verlauf keineswegs einheitlichen Gattung hervorhebt. Vgl. Pauline Girard/Bérengrère de l'Épime, *Rire ou subversion. L'Opérette sous le Second Empire*, in: Jean-Claude Yon (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010, 317–327.

57 Vgl. Hermann Jung, *Orpheus und die Musik – Metamorphosen eines antiken Mythos in der europäischen Kulturgeschichte*, Berlin 2018. Die Figur scheint seit jeher Parodien inspiriert zu haben: Christoff Neumeister, *Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids* (Ov., *Met.* X 1–XI 66 und Verg., *Georg.* IV 457–527), in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 12 (1986), 169–181.

Paris als »tragédie musicale« bezeichnet, reagiert der Held darauf mit einem herzzerreißenden Klagelied.⁵⁸ Es war so bekannt, dass Offenbach mit dem Gelächter des Publikums rechnen konnte, als er es weniger als einhundert Jahre später zitierte.

Gluck ließ das Drama mit einem Dialog des Helden mit Amor beginnen, von dem er Linderung seines Schmerzes über den ersten, noch vorläufigen Verlust der vergifteten Gemahlin erbittet. Bei Offenbach führt eine andere Figur in das Geschehen ein, die »opinion publique« (die öffentliche Meinung). Als weibliche, allegorische Gestalt stellt sie sich in eingängigen Stabreimen gleich zu Anfang vor: »Qui je suis? – Du théâtre antique/j'ai perfectionné le chœur./Je suis l'opinion publique/Un personnage symbolique/Ce qu'on appelle un raisonneur« (»Wer bin ich? – Des antiken Theaters/Chor habe ich perfektioniert./Ich bin die öffentliche Meinung/Eine symbolische Person/Und das, was man eine Hinterfragende nennt«). Anders als der Chor der Antike erkläre sie die Handlung jedoch dem Publikum nicht, was ohnehin meist unnötig sei, sondern greife selbst ein: »De la palme ou de l'anathème/Je fais la distribution.« (»Was die Palme oder die Verdammnis angeht,/so übernehme ich die Verteilung.«) Sie warnt untreue Frauen wie Männer, und verschwindet dann, vor dem Auftritt Eurydikés, versichert dem Publikum aber zuvor: »Je suis toujours là.« (»Ich bin stets anwesend.«)⁵⁹

Im ersten Akt fragt Orpheus seine Gemahlin, für wen denn ein Strauß Blumen bestimmt sei, den sie gerade vor seiner Ankunft noch rasch in den Wind geworfen hatte. Beide gestehen sich bald, dass ihre Liebe erkaltet ist. Eurydike macht sich über die »songes classiques« (»klassische Träume«), die Hexameter und das langweilige Geigenspiel ihres Gatten lustig, der ihre Vorhaltungen durch sein letztes Violinkonzert entkräften möchte: »c'est le comble de l'art/Il dure une heure et quart« (»es ist der Gipfel der Kunst/es dauert eine und eine Viertelstunde«).⁶⁰ Um sich dies zu ersparen, gesteht Eurydike sodann umstandslos, ihr Geliebter sei Aristée, der hier also nicht wie im Mythos darauf aus ist, die Heldin zu vergewaltigen. Die Gestalt dieses Bienenzüchters ist bei Offenbach vielmehr nur eine Verkleidung Plutos, des Gottes der Unterwelt. Die Nymphe bringt auch ihren bigotten Mann dazu, einzuräumen, dass er sich mit einer Schäferin herumtreibt. Sie bittet um Trennung, doch Orpheus gibt zu bedenken, er sei Sklave der öffentlichen Meinung: »J'ai besoin du monde/je ne veux pas le heurter.« (»Ich brauche die öffentliche Welt/sie möchte ich nicht vor den Kopf stoßen.«)⁶¹ In einer »chanson pastorale« erklärt Aristée der Nymphe nicht nur seine Liebe, sondern auch, dass sie ihm nun in die Unterwelt folgen müsse. Als sie Orpheus – wiederum umstandslos – ihren Tod mitteilt, freut dieser sich heimlich, doch hat er die Rechnung ohne die »opinion publique« gemacht:

58 Über eine Aufführung von Christoph Willibald Glucks *Orpheus* am 18. Nov. 1859 im Pariser Théâtre Lyrique: Flora Wilson, *Classic Staging: Pauline Viardot and the 1859 Orphée Revival*, in: *Cambridge Opera Journal* 22, (3/Nov. 2010), 301–326.

59 *Orphée aux enfers. Opéra buffon en deux actes et quatre tableaux, paroles de M. Hector Crémieux; musique de M. Jacques Offenbach; représenté pour la première fois sur le Théâtre des bouffes-parisiens, le jeudi 21 octobre 1858, Paris 1858, 1.* Online zugänglich unter: https://www.loc.gov/resource/mussch_atz.11520.0/?sp=4&r=-0.119,-0.134,0.877,0.349,0. [letzter Zugriff: Oktober 2022] Übersetzung Verf. Vgl. auch: Peter Hawig/Anatol Stefan Riemer, *Musiktheater als Gesellschaftssatire. Die Offenbachiden und ihr Kontext*, Fernwald 2018, 79–94.

60 *Orphée aux enfers*, 2.

61 Ebd., 3.

Sie droht mit Skandal, wenn er seiner Frau nicht in die Unterwelt folge, und drängt ihn in einem zugleich martialischen und delikatsten Duett zum Aufbruch.

Wird in diesem ersten Tableau die mythische Liebe als Bigotterie entlarvt, nur mit Rücksicht auf die Öffentlichkeit erfunden, so werden im zweiten gleich alle himmlischen – und mit ihnen die irdischen – Autoritäten aufs Korn genommen. Offenbach führt das Publikum in den Olymp, einen Ort gebildeter Langeweile. Diana beklagt sich, dass sie ihren geliebten Aktäon nicht mehr finde, und Jupiter teilt ihr schnöde mit, er habe ihn in einen Hirsch verwandelt, damit sie sich mit ihm nicht compromittiere: »Sauvons les apparences, au moins. [...] Tout est là« (Wahren wir wenigstens den Anschein. [...] Das ist doch alles, was zählt).⁶² Die versammelten Götter und Göttinnen kreiden ihm daraufhin einhellig seine Tyrannei an. Sodann gerät Pluto ins Visier, dem Jupiter die unpassende Anwesenheit Eurydikes in der Unterwelt vorwirft. Seine Verteidigung wird von Minerva, Amor, Venus und Diana unterstützt, die »Jupin« nun umgekehrt vorhalten, dass er selbst sich ja oft verwandle, um seinen Liebesabenteuern nachzugehen. Ihrer Empörung verleihen sie zur Melodie der *Marseillaise* Ausdruck. Kaum ist das Revolutionslied verklungen, wird die Ankunft des Orpheus in Begleitung der »opinion publique« angekündigt. Heuchlerisch reklamiert der Held, dass man ihm seine Frau zurückgeben möge, doch ist es nun Diana, die zur von Glucks Oper bekannten Melodie singt »On lui ravit son Eurydice« (»Man entführt ihm seine Eurydike«), und damit Pluto meint.⁶³ Konsterniert erlebt Orpheus nun, dass die Klänge der inzwischen zur Schnulze gewordenen Melodie ihre Wirkung nicht verfehlen. Jupiter gewährt ihm seine Bitte, kündigt aber listig an, er selbst wolle Eurydike aus der Unterwelt holen. Die Götter bestehen darauf, ihn zu begleiten, und als er dies wider Erwarten akzeptiert, bricht man unter den bald weit über Paris hinaus berühmt-berüchtigten Klängen eines »infernalen Galopps« auf.

Die Offenbachiade wäre nicht komplett, ginge man nicht auf eine Figur ein, die den Club der in Konkurrenz zu dem gehörnten Gatten um Eurydikes Gunst werbenden Freier zu einem Trio erweitert – zahlreich wie die Klienten einer Kurtisane. Als das Libretto bereits fertiggestellt war, hat Offenbach für den berühmten Sänger Bache noch die Episode des personifizierten Styx eingefügt, der hofft, dass Eurydike Überfahrt begehre, und diese Gelegenheit zu nutzen gedenkt, um sich an sie heranzumachen.⁶⁴ In der *opéra bouffe* wird er zu »John Styx«, einem betrunkenen Lebemann, der bessere Zeiten beklagt, zu denen er als König Böotiens regiert hatte. Doch dieses Intermezzo leitet nur zu einer Szene über, in der Jupiter selbst sich Eurydike in Gestalt einer Fliege nähert. Allerdings begehrt der eifersüchtige Styx, seinerseits durch den nun gleichermaßen eifersüchtigen Pluto lächerlich gemacht, immer wieder mit seiner Erinnerung auf und intoniert: »Quand j'étais roi de Boétie...« (»Als ich noch König von Bötien war...«).⁶⁵

62 Ebd., 5.

63 Ebd., 10.

64 Vgl. Jean-Claude Yon, *Jacques Offenbach*, Paris 2000, 209.

65 Orphée aux enfers, 11.



Abb. 11: Edmond Morin (Zeichner), Henry Linton (Stecher), Das Höllenbachtanal am Ende von Jacques Offenbachs opéra bouffe *Orpheus in der Unterwelt*, Vignette zum »Vierten Tableau«, »Les enfers«, Holzstich, in: Hector Crémieux, *Orphée aux enfers*. Nouvelle édition, Paris 1858, 75 (zweite Ausgabe des Libretto, illustriert mit acht kleinen Illustrationen).

Höhe- und Zielpunkt ist das vierte Tableau, das durch einen infernalischen Chor eröffnet wird. Jupiter verwandelt Eurydike in eine Bacchantin, und ein Menuett, das er mit ihr tanzt, artet in jenen Can-can aus, der zu einem Erkennungsmerkmal der *opéra bouffe* wurde. Sodann spielt Orpheus erneut Glucks Melodie – für Eurydike »Ce chant qu'il trouve large et que je trouve long« (»Diesen Gesang, den er als weit und ich als lang empfinde«).⁶⁶ Erwartungsgemäß befiehlt der listige »Jupin« ihm, Eurydike zurückzubegleiten, sich jedoch nicht nach ihr umzuwenden. Die »opinion publique« mahnt den Sänger, diesem Befehl auch Folge zu leisten. Glaubhaft, doch mit geheuchelter Dankbarkeit, zeigt dieser sich als hoffnungslos gefügig. Der Götterfürst droht damit, ihn mit einem Blitz zu erschlagen, lässt aber nur im richtigen Augenblick seinen Donner ertönen, sodass Orpheus sich umwendet. Alle sind glücklich, dass Eurydike als Bacchantin in der Unterwelt bleibt, und tanzen mit ihr weiter den wilden Can-Can, der sogleich weit

66 Ebd., 13.

über Paris hinaus berühmt – und international zur Fanfare von Paris als Sündenbabel wurde (Abb. 11).

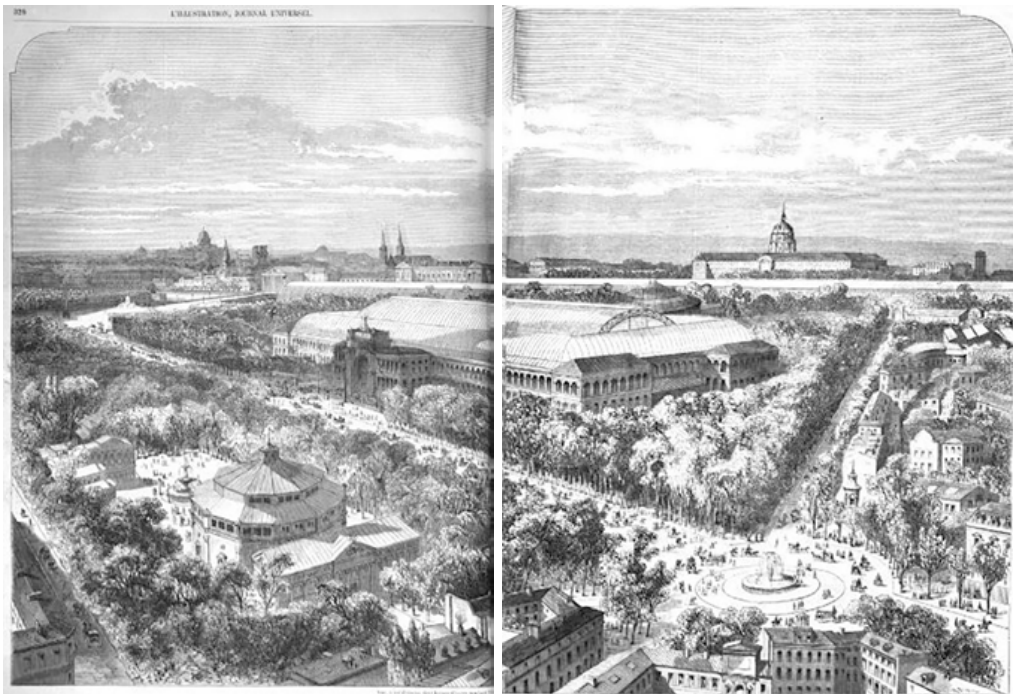


Abb. 12: Anon., *Luftperspektive der Champs-Élysées während der Weltausstellung im Jahre 1855 (Vue, à vol d'oiseau, des Champs-Élysées à Paris – exposition)*, Holzstich, in: *L'Illustration XXVI*, Nr. 664, 17.11.1855, 328–329. In der Mitte am linken Rand gegenüber dem Palais de l'Industrie und hinter dem Cirque d'Hiver das kleine Theater des Zauberkünstlers Lacaze, ab 1855 Aufführungsort von Offenbachs *Bouffes-Parisiens*.

Offenbach erreichte mit dieser *opéra bouffe* einen Höhepunkt seiner Karriere. Sein *Théâtre des Bouffes Parisiens* hatte er im Juli 1855 anlässlich der den ganzen Sommer über laufenden Weltausstellung eröffnet (Abb. 12). Zuerst gewann er für die riskante Neugründung die Salle Lacaze, die für den Anlass günstig an den Champs-Élysées gegenüber dem Hauptgebäude der Pariser Weltausstellung, dem Palais de l'Industrie, gelegen war. Der Raum fasste dreihundert Zuschauende und war damit recht klein. Der Wirkung der Einakter mit höchstens drei Schauspielern, die er zuerst nur aufführen durfte, war dies zuträglich. Für die Einnahmen stellte sich dies jedoch bald als ungünstig heraus.⁶⁷ Zudem waren die Champs-Élysées damals noch eine ungepflasterte Allee und daher in der kalten Jahreszeit nicht attraktiv. Daher mietete Offenbach sein Theater für den Winter in einem Saal ein, der in der Rue Monsigny nahe der Passage de Choiseul im kommerziellen Zentrum der Hauptstadt gelegen war. Als Komponist arbeitete er frenetisch, während er als Theaterdirektor gegen ein wachsendes Defizit ankämpfte. Finanziell setzte er mit

67 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 2000, 128–207.

dem teuren Stück *Orphée aux enfers* alles auf eine Karte. Nachdem die öffentliche Kulturverwaltung 1858 für die kleinen, satirischen Theater die Restriktionen hinsichtlich der Anzahl der Darstellenden sowie Umfang und Dauer der Darbietungen aufgehoben hatte, konnte in diesem, damals als Bouffes d'hiver bezeichneten Saal auch *Orphée aux enfers* aufgeführt werden. Ein Jahr später siedelten die Bouffes Parisiens ganz in das nun in Théâtre Choiseul umbenannte Haus um, das dann 1862 vergrößert wurde.⁶⁸ Der *Orphée* blieb jahrelang auf dem Programm.

Das Theater war damals das suggestivste – und auch daher populärste – Medium und stach neben anderen literarischen, musikalischen und bildkünstlerischen Formen der Fiktion hervor. Die Spielstätten konkurrierten untereinander durch aufwändigste Kulissen und durch teure Kostümierungen, in denen der Historismus ins Phantastische gesteigert wurde. Obwohl Offenbach erfolgreich darin war, ein breites, an Unterhaltung mehr als an Bildung interessiertes Publikum zu gewinnen, wetteiferte er in der Ausstattung mit der historisch-romantischen Oper. Er gewann Gustave Doré dafür, Kostüme für *Orphée aux enfers* zu entwerfen.⁶⁹ Durch die historistische Illusionskunst ersten Ranges wurden die Anspielungen auf Zeitgenössisches nur um so pikanter. Doch nicht sogleich. Abgelenkt durch den pompösen Apparat, verstand das Publikum die Ironien des Stücks zuerst kaum. Dies änderte sich mit dem Verriss des Kritiker-Fürsten des konservativen *Journal des débats*, Jules Janin, der dabei auch noch zugab, die Operette nur vom Hörensagen zu beurteilen. Dies schlachteten Offenbach und sein Librettist Hector Crémieux aus. Dieser demonstrierte im *Figaro*, dass der Kritiker ungewollt sich selbst heruntergeputzt hatte. Denn um die Langeweile im Olymp zu suggerieren, hatte Crémieux einige schwülstige Zeilen Janins zitierend verarbeitet. Im *Figaro* folgte ein Schlagabtausch, an dem sich auch Offenbach beteiligte, der dabei gezielt sein eigenes schlechtes, von Germanismen durchsetztes Französisch verballhornte.⁷⁰ Paris amüsierte sich – und war bald neugierig auf diese Parodie.

Die Idee für den Stoff ist Crémieux wohl nicht allein zuzuschreiben. Als Mitautor seiner Libretti hatte Offenbach schon 1855 den jungen Beamten Ludovic Halévy, einen Neffen seines vormaligen Gönners Jacques Fromental Halévy, gewonnen. Dieser war seinerseits eine Berühmtheit. 1835 hatte er großen Erfolg mit seiner Oper *La Juive* gehabt, die damals anhand eines historischen Stoffs aus der Zeit des Konzils von Konstanz wie keine andere den damals schon grassierenden Antisemitismus infrage stellte.⁷¹ Unter dem Pseudonym »J. Servières« komponierte nun Ludovic Halévy für Offenbach u.a. die

68 Kurzfassung früherer Forschung in dt. Sprache auch in: Jean-Claude Yon, Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette, in: Peter Ackermann/Ralf-Olivier Schwarz/Jens Stern (Hg.), *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005* (Jacques-Offenbach-Studien, 1), Fernwald 2006, 27–50.

69 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 190–225.

70 Vgl. ebd., 211–214. Offenbachs Leserbriefe wie auch Crémieux' Zuschrift an den *Figaro* sind abgedruckt in: *M. Offenbach nous écrit. Lettres et autres propos*, hg. von Jean-Claude Yon, Arles 2019, 90–105. Kritisch gegenüber diesem Narrativ, dabei Aufwertung von Offenbachs eigener Rolle bei der Pressekampagne: Michael Klügl, Zweimal *Orphée*, in: Elisabeth Schmierer (Hg.), *Jacques Offenbach und seine Zeit*, Laaber 2009, 221–237.

71 Vgl. *La famille Halévy. 1760–1960* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Henri Loyrette, Paris 1996, 136–193.

»chinoiserie musicale« *Ba-Ta-Clan*.⁷² Der Komponist sollte mit ihm vierundzwanzig Jahre lang zusammenarbeiten. Später wurde Halévy bekannt dafür, dass er Degas mit der Welt vor und hinter den Kulissen der Theater vertraut machte, bis es im Zuge der Dreyfus-Affäre zum Bruch mit dem Künstler kam. Mitte der 1850er Jahre verfolgte er seine administrative Karriere und zeichnete weiterhin gelegentlich mit Pseudonymen für die Libretti verantwortlich, die er für Offenbach schrieb.⁷³ Diese waren in den meisten Fällen das Ergebnis einer Zusammenarbeit, bis 1881 oft mit dem Schriftsteller Henry Meilhac, mit dem er die Libretti einiger der berühmtesten Bühnenerwerke Offenbachs verantwortete. Dieser war zeitweilig als Journalist und von 1852 bis 1855 als Karikaturist des *Journal pour rire* tätig, galt aber vor allem als Boulevardier und Bonvivant. Diese Reputation kam seiner Tätigkeit für Offenbach zweifellos zugute, und stand auch seinem späteren Aufstieg zu höchsten akademischen Ehren nicht entgegen.⁷⁴ Mit von der Partie war sicherlich stets der Komponist selbst, der noch bei den Proben in die Libretti eingriff. Wer als Autor zeichnete, war auch eine politische Frage. Auch weil Halévy 1858 zum Leiter des Büros für Algerien im Ministerium der Kolonien ernannt wurde, erschien sein Name nicht auf dem Libretto von *Orphée aux enfers*. Als Autor sprang der damals dreißigjährige Librettist Hector Crémieux ein, der dabei jedoch auf Halévys Ideen zurückgriff.⁷⁵ Wie auch immer es im Einzelnen gewesen sein mag – die Erarbeitung der Libretti war ein soziales Ereignis, an dem Amateure ebenso wie mehr oder weniger professionelle Dramenschriftsteller beteiligt waren.

Auch allerhöchste Kreise fanden hier ihr Amusement. Halévy wurde sowohl als Beamter als auch als Autor durch Auguste de Morny gefördert, illegitimer Abkömmling etlicher Royalitäten, Enkel Talleyrands, Halbbruder Napoleons III. und seit 1862 Herzog. Morny war ebenso als Offizier bei der Eroberung Algeriens wie als Produzent von Rübenzucker hervorgetreten, bevor er – obschon er als orleanistisch gesonnener Politiker, also als liberaler Anhänger einer Nebenlinie der Bourbonen, bekannt war – zum Organisator des Putsches vom 2. Dezember 1851 wurde, durch den der *prince-président* Louis Napoléon die gesetzgebende Nationalversammlung ausschaltete und sich am 20. und 21. Dezember per Plebiszit einstweilen für zehn Jahre die Präsidentschaft sicherte. Dieser Staatsstreich, gefolgt von blutigen Aufständen, zu denen u. a. Victor Hugo aufgerufen hatte – für Morny lediglich eine »opération de police un peu rude« (»eine etwas rohe Polizeioperation«) –, war der Auftakt dafür, dass der Senat am 7. November 1852 das Empire wieder einrichtete und ein weiteres Plebiszit noch am 21. und 22. des gleichen Monats für das »rétablissement de la dignité impériale en la personne de Louis Napoléon« votierte.⁷⁶ Morny war Innenminister, als sein Halbbruder das Recht zur Wahl des Staatsoberhauptes abschaffte, obwohl er doch ein Jahr zuvor den Staatsstreich mit der beab-

72 Vgl. Ralph-Günther Patocka, »Reden Sie nicht chinesisch...!« oder *Ba-Ta-Clan* – ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte, in: Ackermann/Schwarz/Stern, Jacques Offenbach, 113–132.

73 Vgl. La famille Halévy, 156–177 (Aufsätze von Jean-Pierre Halévy und Jean-Claude Yon).

74 Vgl. Marcel Achard, *Rions avec eux. Les grands auteurs comiques*, Paris 1957, 49–81; Kurt Gänzl, *Encyclopedia of Musical Theatre*, Bd. 2, Oxford 1994, 966–968; Ludovic Halévy/Henri Meilhac, *Théâtre de Meilhac et Halévy*, Paris 1909–1912.

75 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 206–207.

76 Mauduit, La fête impériale et la comédie.

sichtigten Einführung des universalen Stimmrechts gerechtfertigt hatte.⁷⁷ Heute würde man diese Strategie der Durchsetzung einer plebiszitären Diktatur als populistisch bezeichnen, und populistisch war auch ihre Begleitung durch einen boomenden Unterhaltungsbetrieb. Morny war ihr Strippenzieher. Auch als Financier und Schlüsselfigur des Kapitalismus des Second Empire profitierte er davon. Ende der 1850er Jahre hatte er die Aufgabe, den *corps législatif*, die gesetzgebende Versammlung, als deren Präsident zu neutralisieren.⁷⁸ Offenbach und seinem Kreis war er eng verbunden. Unter dem Pseudonym Monsieur de Saint-Rémy fungierte er als Mitautor einiger seiner Operetten.⁷⁹

Mit den kommerziellen Stücken sollte das Wohlwollen jenes Publikums gewonnen werden, welches Morny und sein Halbbruder wenige Jahre zuvor politisch weitgehend entmachtet hatten. Wenn darin die Ideale jener Kreise verballhornt wurden, die sich selbst als seriös einschätzten, so war auch dies im Sinne des Regimes. Es hielt die Orleanisten ebenso wie die Legitimisten, denen die Hauptlinie des Hauses Bourbon als einzig herrschaftsberechtigt galt, gleichermaßen auf Distanz. In der staatlichen Kulturförderung huldigte man einerseits dem Bildungsbürgertum, wie man andererseits goutierte, dass dieses auch herabgewürdigt wurde. Es ging darum, populär zu sein: Im Sinne der plebiszitären Ideologie zeigte der angeblich vom Volk erwählte Kaiser auch Sympathien für die republikanische Tradition der Revolution, ja sogar für sozialistische Ideen, ohne dabei jedoch je die staatliche Förderung eines kapitalistischen Booms aus den Augen zu verlieren. In diesem ersten Regime, das weithin sichtbar auf Wahlmanipulation beruhte, war auch der Pomp des Spektakels – ebenso wie der der Mode – keineswegs anrücklich.⁸⁰

Im Olympe wie in den Tuileries lebte man in einer Farce und wusste den Schein zu wahren. Der Kaiser selbst wohnte einer Aufführung von *Orphée aux enfers* am 2. Dezember 1858 bei.⁸¹ Der Untergrabung der Autorität Jupiters – und damit auch der des Kaisers, mit der das Stück spielt – zollte dieser selbst seinen Beifall. Wohl auch, weil die Autoren am Ende noch die Kurve kriegen: »Jupin« kann schlussendlich seiner Rolle als weiser Herrscher doch gerecht werden, gerade weil er das Doppelspiel zwischen höfisch-höllischem Vergnügen und getäuschter »opinion publique« aufrechterhält.

Offenbach konnte es durchaus noch weitertreiben. Ein Beleg dafür ist die *opéra bouffe* *Barkouf*, die am Weihnachtsabend 1860 uraufgeführt wurde, dieses Mal in der prestigevolleren *Comédie Française*. Zwar griff die Zensur routinemäßig ein, konstatierte gar, eine erste Version sei die »dérision perpétuelle de l'autorité souveraine de tous les temps, de tous les pays« (»andauernde Preisgabe der souveränen Autorität aller Zeiten, aller Länder, an die Lächerlichkeit«), doch wurde die kritische Stoßrichtung des Stoffs daraufhin nur abgeschwächt: Da das Volk von Lahore die lästige Gewohnheit angenommen habe,

77 Vgl. Jean-Marie Rouart, *Morny. Un voluptueux au pouvoir*, Paris 1995, 125–175; Michel Carmona, *Morny. Le vice-empereur*, Paris 2005, 170–215.

78 Vgl. Carmona, *Morny*, 365–372, 241–278; Agnès Agnio-Barros, *Morny: le théâtre au pouvoir*, Paris 2012, 95–114.

79 Vgl. Carmona, *Morny*, 341–364, 432–441.

80 Zu Napoleon III. und seinem Verhältnis zum Spektakel ausführlich Jean-Claude Yon (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010. Vgl. Gilles Grandjean, Parés, masqués, costumés, in: *Spectaculaire Second Empire*, 74–81.

81 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 214.

seine Vizekönige aus dem Fenster zu werfen, berief der Großmogul seinen Hund auf diesen Posten. Allerdings war das Tier so wild, dass nur seine ehemalige Eigentümerin, die Blumenhändlerin Maïma, es mäßigen konnte. Diese wurde kurzerhand zur Sekretärin ernannt. Sie regiert weise und rettet einen Xailoum vor dem Todesurteil, ein »enfant du peuple, le *titi* de Paris, je veux dire de Lahore [...], l'opposition toujours en mouvement« (»Kind des Volks, der Irgendwer von Paris, ich will sagen von Lahore [...], die Opposition in steter Bewegung«). Barkouf findet ein glorreiches Ende, als er einen Tartarenangriff pariert, und wird durch den künftigen Ehemann Maïmas ersetzt.⁸² Wiederum sind die Anspielungen auf den Kaiser unübersehbar, dieses Mal sogar auf die politische Rolle seiner Maitresses wie der Contessa di Castiglione.⁸³ Solange das Second Empire Bestand hatte, blieb Offenbach bei diesem Muster. *Le roi carote*, Ende der 1870er Jahre konzipiert, ist die Geschichte einer Karotte, die das unzufriedene Volk zum König macht. Als das Wurzelgemüse sich als noch lüsterner als sein Vorgänger erweist, holt man diesen, nun erst sensibel für seine Vorzüge, zurück.⁸⁴ Das Stück war bei seiner Uraufführung Mitte Januar 1872 bereits ein Anachronismus, allenfalls Zeugnis von Nostalgie: Napoleon III. war im September 1870 abgesetzt worden.

Orphée aux enfers wurde zum Ausgangspunkt nicht nur für derartige Verballhornungen »aller Autoritäten«, sondern auch für Offenbachs gesamtes Musiktheater. Heute können wir in umfangreichen Publikationen voller gut recherchierter Details dem Leben des Komponisten fast von Tag zu Tag folgen.⁸⁵ Doch schon 1909 hat der Musikkritiker, Komponist und Dirigent Paul Bekker in einem immer noch lesenswerten Büchlein die beispielhafte Wirkung des *Orphée* erfasst. »Im ›Orpheus‹, in der ›Helena‹, im ›Blaubart‹ und in der ›Großherzogin‹ finden wir das gleiche Rezept: den karikierten Operntenor, der bald gefühlsschwelgerische Romanzen, bald übermütige Galoppaden vom Stapel lässt, die Koloraturprimadonna – musikalisch meist am reichsten und charaktervollsten ausgestattet, den Babuffo als Komiker und die Soubrette als pikante Beigabe.«⁸⁶

Der berühmte Kultur- und Mediensoziologe Siegfried Kracauer hat Jacques Offenbach in einem 1937 in Amsterdam in deutscher Sprache erschienenem Buch als *den* künstlerischen Exponenten des Second Empire vorgestellt.⁸⁷ Für Kracauer waren seine Stücke geradezu Symptom einer Gesellschaft, welche die im Zuge der Revolutionen von 1789 und 1848 errungenen demokratischen Rechte dem wirtschaftlichen Fortkommen geopfert hatte. Der Autor war für das Thema sensibilisiert. Bis 1933 war er als erfolgreicher Filmkritiker und -historiker, bald auch als Feuilletonchef der *Frankfurter Zeitung* einer der

82 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 233–235, 239–241, zit. 239, 241. Vgl. zur Zensur im Second Empire: Jean-Claude Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris 2012, 93–102.

83 Vgl. Nicole G. Albert, *La Castiglione: vies et métamorphoses*, Paris 2011.

84 Vgl. Yon, Jacques Offenbach, 440–446.

85 Vor Yons monumentaler Studie *Jacques Offenbach* u.a. André Martinet, *Offenbach. Sa vie et son œuvre*, Paris 1887.

86 Paul Becker, *Jacques Offenbach*, Berlin 1909, 86.

87 Vgl. Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937], hg. von Ingrid Belke, unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel, in: Siegfried Kracauer, *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Bd. 8, Frankfurt a.M. 2005, zu *Orphée aux Enfers*: 185–191.

sichtbarsten öffentlichen Intellektuellen der Weimarer Republik.⁸⁸ Als freundschaftlicher Mentor Theodor Wiesengrund Adornos war er auch mit Georg Lukács, Ernst Bloch, Walter Benjamin und den Intellektuellen um das in Frankfurt gegründete Institut für Sozialforschung bekannt oder befreundet.⁸⁹ Seine kritische Einstellung und seine jüdische Herkunft machten ihn zu einem der prominentesten Gegner des Nazi-Regimes, und so emigrierte er sofort nach Hitlers Machtergreifung nach Paris. Eben noch gut bestallter Chefredakteur, fand er sich nun nahezu übergangslos in einer prekären Lage wieder.⁹⁰ Sein Werk wurde nach dem Erscheinen jedoch von seinen Freunden kritisiert, und darauf beruft sich die spezialisierte Forschung, wenn sie oft pauschal dessen Bedeutung bestreitet. So wird ihm vorgeworfen, er habe die Gestalt Hitlers auf Napoleon III. und seine eigene Lage als jüdischer Exilant auf Offenbach projiziert.⁹¹ Dabei hatte Kracauer ein durchaus differenziertes Bild der Entwicklung von Staaten und Gesellschaften im 19. Jahrhundert, in denen verschiedene Interessengruppen mehrfach versuchten, die politischen Systeme regelrecht zu überwältigen.⁹² Ihm war natürlich klar, dass sich die Antagonismen von der Weimarer Republik zum Naziregime weiter zugespitzt hatten als in den fünfziger und sechziger Jahren des 19. Jahrhundert. Manche, die ihn offen als Marxisten desavouieren oder ignorieren, sind ohnehin an kultursoziologischen Fragestellungen gar nicht interessiert.

Ernster zu nehmen sind die kritischen Reaktionen Adornos und Benjamins. Kracauer hatte sich auch angesichts seiner finanziellen Lage dazu durchgerungen, ein unterhaltsames Buch zu schreiben – einen historischen Roman, der nur zwischen den Zeilen als soziologische Studie lesbar ist. In den Augen der kompromisslosen Geister der Kritischen Theorie opferte er damit genau jener kapitalistischen Unterhaltungskultur, die es doch zu bekämpfen galt. Daher akzeptierten sie allenfalls Kracauers Schlussteil über Offenbach, der zu Zeiten der Dritten Republik, also in den 1870er Jahren, zwar weiterhin frenetisch aktiv blieb, jedoch auch zu einer melancholischen Distanz vom Betrieb fand.

In seinen Briefen an Adorno empörte sich Benjamin über den vormals mächtigen Feuilletonchef, der nun in Paris geradezu Seite an Seite mit ihm, doch ohne den Kontakt zu suchen, über die gleiche Epoche wie er selbst gearbeitet hatte. Für ihn war Kracauers *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* auch deswegen problematisch, weil die Monographie seinen eigenen Arbeiten zu Baudelaire und seinem großen Projekt, dem *Passagenwerk*, in zentralen Fragestellungen und im Grundsatz durchaus nahe war.⁹³ Dies verdeutlicht eine Bemerkung Kracauers zu den Maitressen, Flaggsschiffe des Klatsches und der Mode:

88 Vgl. Jörg Später, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 2016, 52–66, 141–168, 257–278.

89 Vgl. ebd., 67–87, 88–101, 121–131, 238–256.

90 Vgl. ebd., 286–320.

91 So leider auch Yon, *Jacques Offenbach*, 2000, 657–662. Vgl. für eine differenziertere Darstellung, in der allerdings ebenfalls herausgearbeitet wird, dass Kracauer den subversiven Aspekt von Offenbachs Werk vielleicht allzu sehr betont: Harald Reil, *Siegfried Kracauers Jacques Offenbach. Biographie, Geschichte, Zeitgeschichte*, New York u.a. 2003, 51–86.

92 Vgl. auch: Inka Mülder-Bach, *Mancherlei Fremde. Paris, Berlin und die Exterritorialität Siegfried Kracauers*, in: *Juni* 3 (1989), 61–72.

93 Vgl. Später, *Siegfried Kracauer*, 321–332, 341–345.

Die Kurtisanen des Zweiten Kaiserreichs nahmen deshalb eine so mächtige Position ein, weil das im Börsenspiel erbeutete Geld ihrer bedurfte. Dieses Geld saß wie jeder Spielgewinn locker und wollte sofort genossen werden; sie, die Kurtisanen, waren Genussmittel ersten Ranges und sorgten durch einen ausschweifenden Luxus dafür, dass das Geld nirgends kleben blieb. In einer Epoche des Spekulationsfiebers stellten sie diejenige Ware dar, die der Konsument auf dem Liebesmarkt vorzugsweise erfragte. Und wenn sie ihre Käufer skrupellos schröpften, um sie dann links liegen zu lassen, handelten sie nicht so sehr aus besonderer Fühllosigkeit als unter dem starken Einfluss des unbarmherzigen Gegaukels von Hausse und Baisse. Geschöpfe des Geldes, richteten sie sich nach den Eigenschaften, die dieses jeweils entwickelte.⁹⁴

Benjamin sieht in seiner Lektüre Baudelaires die Dingwelt durch die Allegorie entwertet, da sich in ihr die Objekte nur noch als Zeichen für Anderes geltend machen. Noch weiter abgewertet ist die Ware, gerade weil sie mit leeren Versprechungen aufgeladen ist, sich durch den Konsum jedoch als Fetisch entlarvt. Die Prostituierte stellte Benjamin als die perfekte aller Waren heraus, vollkommen gerade dadurch, dass sie um ihren Warencharakter und damit ihre Scheinhaftigkeit weiß.⁹⁵ So war sie für ihn zugleich Verkörperung und Allegorie der stets täuschenden Verlockungen des Kapitalismus. Diesen lebenden Fetisch übersteigert Kracauer zur Kurtisane, Symptom nicht nur des Kapitalismus, sondern darüber hinaus – man denke an den politischen Einfluss berühmter Maitresen auf den Kaiser – eines durch das Kapital und seine männlichen Protagonisten (man denke an den berüchtigten Jockey Club) bereits überwältigten Staats.

Benjamin und Adorno überlegten 1937, ob sie mit Kracauer brechen müssten, verzichteten aber darauf. Öffentlich bezog Adorno in einer Rezension Position. Statt dem Autor Blindheit gegenüber dem Charakter seines eigenen Werks als Ware vorzuwerfen, hielt er ihm eine entsprechende Fehleinschätzung der Musik Offenbachs vor. Tatsächlich hatte Kracauer sich mehr mit den Libretti als mit der harmonisch anspruchslosen Musik befasst, deren Wirkung auf eingängigen, rasch hingeworfenen und daher skizzenhaften Melodien beruht. Die »Skizze, die mit Offenbach erstmals als musikalische Form sich installierte«, vereine in sich

jene höchste Promptheit und Bereitschaft zur Reaktion auf den Augenblick, die ihre Dauer stiftete, mit der ephemeren Ungediegenheit und zugleich Starrheit im Klischee, die sie eben zur Ware machte und jene Depravation der späteren Operette in Offenbach selbst vorbereitete, vor welcher Kracauer eifrig ihn retten will, anstatt zu erkennen, dass seine dämonische oder magische Aura gerade dem Fetischcharakter seiner

94 Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, 221.

95 Vgl. Walter Benjamin, Über einige Motive bei Baudelaire [1939], Das Paris des Second Empire bei Baudelaire [1937], Zentralpark [1938], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1972–1989, 605–653, 511–604, 655–690, bes. 660. Vgl. zu Benjamins Buchprojekt: Christine Schmider/Michael Werner, Das Baudelaire-Buch, in: Burkhard Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Weimar 2006, 567–584; zum breiteren Kontext: Nicola Behrmann, Sucht. Abgründiger Körper. Die Prostituierte als Medium der literarischen Moderne, in: Sabine Grenz/Martin Lücke (Hg.), *Verhandlungen im Zwielficht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld 2015, 223–236.

Ware sich verdankt, und in Offenbachs Werk den Ursprung des Kitschs zu exhumieren: des Kitschs, dessen Name nicht umsonst von der Skizze sich herleitet.

Auch die Klangfarbe eines Berlioz habe Offenbach, so Adorno weiter, in eine merkantile Form gebracht: »Zur musikalischen Zeitungsskizze hat er das musikalische Buntdruckverfahren hinzugefügt.«⁹⁶ Ob man der vorgeschlagenen Etymologie des Kitsches nun folgen mag oder nicht, so lässt doch die Parallele zum skizzenhaften Charakter von Manets Malerei aufhorchen. Oben wurde argumentiert, dass *La musique aux Tuileries* (Abb. 1) nicht nur aufgrund des Pinselduktus eine Skizze ist. Auch als fiktives Szenario, das mit Kronzeugen wie Baudelaire und Offenbach, Guys, Courbet und Velázquez viele Deutungsperspektiven auf den Plan ruft, bleibt es eine Skizze. Und selbst, wenn man es als Allegorie der schwierigen Subjektivierung im Second Empire las, schlossen sich die Kreise so wenig, wie man sich mit dem Regime abfinden konnte: so kam denn die allegorische Lektüre ebenso wenig zu einem Ende wie die Versuche der Betrachtenden, ein durchdefiniertes Bild von einem sinnvollen Geschehen zu gewinnen. Nicht nur in stilistischer, sondern auch in thematischer Hinsicht ist die Skizze also Programm. Skizzenhaft ist es jedoch nicht im Sinne von Kitsch und Kommerz. Anders als Offenbach, folgt man der etwas moralisierenden Lesart Adornos, opfert Manet nicht dem Begehren des Massenpublikums nach Neuem, Eingängigem und Spektakulärem. Ihm wird weniger darum zu tun gewesen sein, seine Leinwände als Ware attraktiv zu machen, als darum, komplexe Anspielungen auf zeitgenössische Öffentlichkeit hinter einem nur dem ersten Augenschein nach leichten, spontanen Vortrag zu verbergen. Mit skizzierendem Duktus erschließt er einerseits psychologisch die schwebende Aufmerksamkeit eines Flaneurs und damit das Erleben unter den Bedingungen der explodierenden Warenwirtschaft; andererseits kann das Skizzieren soziologisch als Metapher der erschweren Selbstwerdung in einer pluralistischen Gesellschaft verstanden werden, die zudem von den Antagonismen sozialer Klassen und politischer Einstellungen zerrissen war.⁹⁷

Wenn Kracauer auch darauf verzichtete, seinen ohne Zweifel wichtigsten Kronzeugen, nämlich Karl Marx, prominent ins Spiel zu bringen, so schonte er auch dadurch die Nerven einer eher liberalen Leserschaft, die er neben einer radikaleren sicherlich gewinnen wollte. Wieder kann das Motiv der Prostitution und ihrer Allegorisierung als Leitfaden dienen, um Kontinuitäten aufzuzeigen. Marx hatte schon 1852 *Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte* in der New Yorker Zeitschrift *Die Revolution* veröffentlicht,

96 Theodor W. Adorno, Rez. zu: Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (3/1937), 697–698, zit. 698 (online veröffentlicht von der Zeitschrift *Kritiknetz. Zeitschrift für kritische Theorie der Gesellschaft*: https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Zeitschrift_fuer_Sozialforschung_6_1937.pdf). [letzter Zugriff: Oktober 2022]

97 Insofern antizipiert Manet nicht nur den »blasierten«, Waren- und Genusswerte taxierenden Blick des Flaneurs, sondern vermittelt damit Aspekte der Selbstwerdung/Subjektivierung. Vgl. Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* [1903], in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 1.7, hg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M. 1995, 116–131, sowie dazu: Rolf Lindner, *Die Großstädte und das Geistesleben. Hundert Jahre danach*, in: Walter Siebel (Hg.), *Die europäische Stadt*, Frankfurt a.M. 2004, 169–178.

eine umfassende Studie des Staatsstreichs.⁹⁸ Der Titel spielte auf den 18. Brumaire des Jahres VIII des Französischen Revolutionskalenders an, nach gregorianischer Zählung der 9. November 1799, an dem Napoleon I., damals noch General, sich zu einem – dem mächtigsten – von drei Konsuln geputscht hatte. Berühmt ist Marx' indirekte Kritik des Historismus, nach der sich die Geschichte wiederholen könnte – jedoch »das eine Mal als Tragödie, das andere Mal als Farce«. Er nahm dabei darauf Bezug, dass das antike Rom, erinnert als Republik, zuerst der Französischen Revolution, und dann, erinnert als Kaiserreich, Napoléon I. als Vorbild diente, bevor Napoleon III. erneut darauf zurückgriff. Die Bourgeoisie habe darauf verzichtet, ihre Herrschaft im Parlament und damit ihre Freiheiten zu verteidigen, »damit sie nun vertrauensvoll unter dem Schutze einer starken und uneingeschränkten Regierung ihren Privatgeschäften nachgehen könne«.⁹⁹ Dies interpretiert Marx als Prostitution der Nation an den so installierten Emporkömmling, die er ihr anlastet – und dabei den Widerspruch hinnimmt, dass sie dabei vergewaltigt worden war: »Es genügt nicht zu sagen, wie die Franzosen tun, dass ihre Nation überrascht worden sei. Einer Nation und einer Frau wird die unbewachte Stunde nicht verzeihen, worin der erste beste Abenteurer ihnen Gewalt antun konnte.«¹⁰⁰ Dieser Abenteurer erwies sich als ebenso gönnerhaft wie wankelmütig:

Bonaparte als die verselbständigte Macht der Exekutivgewalt fühlt seinen Beruf, die ›bürgerliche Ordnung‹ sicherzustellen. Aber die Stärke dieser bürgerlichen Ordnung ist die Mittelklasse. Er weiß sich daher als Repräsentant der Mittelklasse und erlässt Dekrete in diesem Sinne. Er ist jedoch nur dadurch etwas, dass er die politische Macht dieser Mittelklasse gebrochen hat und täglich von neuem bricht. Er weiß sich daher als Gegner der politischen und literarischen Macht der Mittelklasse. [...] Diese widerspruchsvolle Aufgabe des Mannes erklärt die Widersprüchlichkeit seiner Regierung, das unklare Herumtappen, das bald diese, bald jene Klasse bald zu gewinnen, bald zu demütigen sucht.¹⁰¹

Man mag das Motiv der Prostitution als *ultima ratio* des Kapitalismus als moralisierend und dadurch seinerseits etwas bigott belächeln, doch ist wohl kein Zweifel darüber erlaubt, dass Offenbach seinerseits versucht hat, die Prostitution als vermeintlich unvermeidliche Folge des menschlichen Begehrens zu naturalisieren. Jegliche Skepsis gegenüber der Selbstvermarktung aller Teilnehmer*innen am Liebesmarkt, wie sie die »opinion publique« geltend macht, führt er in seinen Stücken als ebenso verlogen wie aussichtslos vor. Wie aber stellt Manet sich zu dieser Welt, in der noch eine gute Partie als Kalkül galt? Es ist kein Zufall, dass sich eine neomarxistische Kunstgeschichte seit den 1980er Jahren dieser Frage gewidmet – und dabei nur die polemischen Parallelen, die frühere Zeiten zwischen Kapitalismus und Prostitution gezogen haben, erneuert –

98 Karl Marx, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte [1852], in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Studienausgabe in 4 Bänden*, Bd. IV, *Geschichte und Politik*, hg. von Iring Fetscher, Frankfurt a.M. 1990, 33–119.

99 Marx, Der achtzehnte Brumaire, 33, 99.

100 Ebd., 37.

101 Ebd., 117.

hat.¹⁰² Moralisierende Kapitalismus-Kritik, so berechtigt sie sein mag, ist heute an ihre Grenzen gekommen. Mit Blick auf den Populismus unserer Zeiten und die Versuche verschiedener Akteur*innen, die öffentliche Meinung zu kaufen, hat es sich als wenig wirksam erwiesen, nur moralisch dagegen anzupredigen. Vergleichbar mit heutigen Populisten ist der des Second Empire nicht nur aufgrund der Rolle, die Wahlmanipulationen spielten, auch nicht nur wegen des Verrats der nationalen Gesellschaft durch den Kaiser, die Marx ihm hellsichtig so früh anlastet, oder heute durch immer mächtiger werdende Oligarchen. Vertraut mutet auch die Herrschaft des Spektakels an, die im Second Empire zu ihrer kapitalistischen Form fand. Damals wie heute wurde und wird versucht, politische Teilhabe durch die Fiktion kultureller Partizipation zu ersetzen, und dabei das Politische, ja sogar Wahlen, medial zu inszenieren. Der Macht des Spektakels entkommt in einer zunehmend dadurch vereinnahmten Öffentlichkeit letztlich niemand, auch diejenigen nicht, die dabei anfangs unangefochten die Strippen ziehen.¹⁰³ Vielleicht ist Manet einer der ersten, die gegen die Dominanz des vermarkteten Spektakels mitsamt der dabei kommerzialisiert überhöhten Stereotypen anmalen. In dieser Hinsicht tat er einen wichtigen Schritt, indem er nicht nur in der Kunst das Publikum von Kunst zum Thema machte, sondern es dadurch auch herausforderte: Sobald die Betrachtenden des Gemäldes sich und andere als Öffentlichkeit erkannten, sahen sie sich dazu aufgerufen, sich als »opinion publique« auch geltend zu machen – und dies, obwohl den Ansprüchen der Öffentlichkeit im zensierten Kultur- und Medienbetrieb allzu oft nur durch List und Betrug Genüge getan wurde.

IV. Aufhebung der Genremalerei: Manets Durchkreuzung von öffentlich und privat

Auch in einer weiter gefassten Problemgeschichte der Kunst-Öffentlichkeit wäre Manets *La musique aux Tuileries* (Abb. 1) ein Schlüsselbild. Eine solche müsste auf der systematischen Unterscheidung zwischen dem Kunstpublikum und der Öffentlichkeit basieren. Mit ersterem ist in den Kunstwissenschaften meist lediglich der Kreis der jeweiligen Rezipierenden von Kunst gemeint. Dem Publikum von der Antike bis zur Neuzeit, seinen sozialen und institutionellen Grundlagen in unterschiedlichen historischen Kontexten ebenso wie seinen Wandlungen wurden zahlreiche Spezialstudien gewidmet. Systematisch ebenso wie historisch muss davon die Öffentlichkeit in ihren Stadien und Transformationen unterschieden werden, dessen Teilnehmer*innen nicht nur passiv an Kultur interessiert sind, allenfalls beistimmend dem akklamieren, was ihnen geboten wird, sondern darüber auch mittels geeigneter Medien miteinander kommunizieren, dabei

102 Vgl. Timothy J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton/NJ 1984, 79–146.

103 Vgl. Timothy Snyder, *Der Weg in die Unfreiheit. Russland, Europa, Amerika*, München 2018, und die Kontroverse darüber u.a. die Rezension von Friedrich Münkler, am 6.10.2018 in der FAZ (online unter: https://www.buecher.de/shop/buergerbeteiligung/der-weg-in-die-unfreiheit/snyder-timothy/products_detail/prod_id/52037949/#reviews) [letzter Zugriff: Oktober 2022]; Tom McDonough (Hg.), *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge/MA/London 2002.

für ihre Meinungen kämpfen und schließlich, sobald sich Konsens oder Mehrheiten herauskristallisieren, dafür auch Geltung beanspruchen.

Jürgen Habermas, ein wesentlicher Begründer der modernen Theorie der Öffentlichkeit, hat zu zeigen versucht, dass sich Öffentlichkeit in diesem Sinne zuerst um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit Blick auf die Literatur ausgeprägt hat.¹⁰⁴ Zahlreiche kultur- und sozialwissenschaftliche Studien haben die Fruchtbarkeit seiner Fragestellungen und Thesen herausgestellt, selbst wenn man seine nur als Regulativ gemeinte Idee einer idealtypischen Kommunikation, nämlich des herrschaftsfreien Dialogs, mitunter als Konstrukt angegriffen hat.¹⁰⁵ Wie Habermas herausarbeitet, hat man zuerst in englischen und bald auch in französischen Romanen über jeweils neuere Lebensformen und soziale Entwicklungen reflektiert.¹⁰⁶ Bereits in diesem neuen literarischen Genre schob sich zwischen den intimen, häuslichen und den öffentlichen Bereich staatlicher Repräsentation ein zwar auf die Gesellschaft hin ausgerichteter, doch dabei noch privater Bereich. Als eigentliches Ambiente des Sozialen war dies der Raum, in dem die persönliche Lebensführung öffentlich zur Schau und bald auch zur Diskussion gestellt wurde. Als das Intime, das von öffentlichem Belang ist, also den jeweiligen Souverän angeht, ist das Soziale für Habermas jener Bereich, in dem Individuen, Paare und Familien einerseits auf die staatliche Garantie ihrer ökonomischen Existenzsicherheit angewiesen sind, und andererseits daran Interesse haben, dass der Staat den Rahmen für das psychisch gelingende, persönliche Leben schafft.¹⁰⁷ Sobald dieser Zusammenhang zu Bewusstsein gelangte, wurde über Werte und Erziehungsfragen diskutiert, und dabei auch deren Wandel betrieben.

Dass die zugleich psychischen und sozialen Lebensbelange nicht nur in der Literatur, sondern auch in den bildenden Künsten in den Vordergrund drängten, zeigt ein Blick auf das Schaffen William Hogarths.¹⁰⁸ Zeitlich veranlasst der Blick auf die visuelle Kultur je-

104 Vgl. Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962], Darmstadt/Neuwied 1983.

105 Oft wurden diese dabei mit Hannah Arendt vermittelt, aktuell weniger wegen ihrer Idealisierung der klassisch griechischen Demokratie als aufgrund ihrer originellen Marx-Lektüre, die sie veranlasst, sozusagen diesseits der deliberativen Öffentlichkeit eine durch Kooperation begründete zu veranschlagen. Vgl. Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958], München 1967; vgl. Juliane Rebentisch, *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Berlin 2022, 195–233. Hier können lediglich theoretische Schriften genannt werden, die zur Revision von Habermas' *Strukturwandel der Öffentlichkeit* geführt haben: Nancy Fraser, *Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy*, in: Craig Calhoun (Hg.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge/MA 1992, 109–143; Sheila Benhabib, *The Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton/NJ 2002, 133–146; Chantal Mouffe, *Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism* [1969], in: Jostein Gripsrud et al. (Hg.), *The Idea of the Public Sphere. A Reader*, Lanham u.a. 2010, 270–278. Habermas selbst hat die Kritik aufgenommen, vgl. Jürgen Habermas, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt a.M. 1992, 399–467; ders., *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, Berlin 2022, 9–29.

106 Vgl. Habermas, *Strukturwandel*, 42–111.

107 Vgl. Habermas, *Strukturwandel*, 172–216; Jürgen Habermas, *The Public Sphere: An Encyclopedia Article* (1964), in: Gripsrud et al. (Hg.), *The Idea of the Public Sphere*, 114–120.

108 Vgl. Werner Busch, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip: Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977; Robin Simon, *Hogarth, France and British Art: The Rise of the Arts in Eighteenth-Century Britain*, London 2007.

doch dazu, hinter Habermas – und Hogarth – zurückzugreifen: Denn schon im 17. Jahrhundert hatte sich die niederländische Genremalerei vereinzelt nicht nur fremden Milieus, sondern auch Verhalten und Sitten jener Kreise zugewandt, denen die Rezipierenden selbst angehörten, und zwar gleich ob sie reformierten oder katholischen Bekenntnisses waren. Dass die Nation der Vereinigten Niederlande zu sich selbst fand, war erst durch einen auf Tugenden beruhenden Stolz möglich, der über die dominant calvinistischen Kreise hinaus die Konfessionen halbwegs zusammenführte. Auch im britischen Empire avancierten Werte, für die jenseits der Konfessionsgrenzen Geltung beansprucht wurde, bald nach den Religionskriegen zum Hauptthema einer vorwiegend auf sozialtypologische Charakterisierungen bedachten, oft moralisierenden Kunst.¹⁰⁹ In der Genremalerei wurden überkonfessionelle gesellschaftstragende Sitten gefeiert – sicherlich eine Triebkraft für ihre Etablierung, noch bevor sie als eigene Gattung diskutiert wurde. Wie später durch den englischen und französischen Roman bildete sich auch durch Genrebilder ein Kunstpublikum jenseits von der sog. »Hoföffentlichkeit« heran, das sein eigenes Privatleben von dem vergangener Generationen oder benachbarter Nationen absetzte und es so zum Gegenstand kritischer Einschätzung machte.

Wo das Private zum Gegenstand zeitgeschichtlichen Bewusstseins wird, sieht Habermas regelrecht den Ursprung des Sozialen, lang vor der Institutionalisierung der Soziologie zur Mitte des 19. Jahrhunderts, die so etwas überhaupt erst zu konzeptualisieren erlaubte. In einem ersten Stadium wurde das Private zur öffentlichen Angelegenheit gemacht, doch auf dieser Grundlage seinerseits durch übergreifende Diskurse auch überformt. Im gleichen Zuge verfestigte sich die Kunst-Öffentlichkeit durch Institutionalisierung. Unlängst wurde in einer Studie über das Publikum der öffentlichen Kunstsalons in Frankreich und England herausgearbeitet, wie sich eine Öffentlichkeit, deren Meinungsbildung die Vertreter der Akademien nicht mehr als laienhaft von der Hand weisen konnten, mit dem Salon ihre Institution und mit der sich vorsichtig etablierenden Kunstkritik auch ihre Medien schuf. »Aufklärung« ist in diesem Zusammenhang mehr als ein Epochenstichwort, nämlich ein komplexer, historischer Prozess, durch den die öffentliche Meinung erst zur gefürchteten Instanz wurde.¹¹⁰

Die Genremalerei war also das Medium, in dem Altadelige ebenso wie bald auch bürgerliche Rezipient*innen seit dem 18. Jahrhundert zuerst fremden Milieus wie bäuerlichen Unterschichten, dann auch ihren eigenen Milieus begegneten. Mitte des 19. Jahrhundert erweiterte sich der Kreis der Gattungen und auch der Medien, in denen dies möglich war. Zwar erlebte die Genremalerei während des gesamten Second Empire eine besondere Blüte. Doch neben Interieurs als dem Bereich weiblicher Sorge wurde bald auch der Stadtraum zu einem Thema, in dem das Verhältnis von öffentlich und privat mitsamt den überkommenen Geschlechterrollen neu ausgehandelt wurde.¹¹¹ Vor allem

109 Vgl. Werner Busch, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, 239–328; Cynthia Ellen Roman (Hg.), *Hogarth's Legacy*, New Haven/London 2016.

110 Vgl. Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle der Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011, 121–146.

111 Michaël Vottero, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes 2012; ders., *La peinture de genre. Miroir de la société impériale?*, in: *Spectaculaire Second Empire*, 116–127; Ewa Lajer-Burchardt/Beate Söntgen (Hg.), *Interiors and Interiority*, Berlin 2015.

in Paris wurden die Szenarios der Gesellschaftsmalerei aus den Salons mit ihrer privat-öffentlichen Geselligkeit auf die Boulevards gebracht. Mehr und mehr wurde der Stadtraum als soziale Topographie entdeckt, in dem schichtspezifische Bereiche markiert wurden. Mittlerweile lernte etwa die Leserschaft von Balzacs »Physiognomien«, zwischen den verschiedenen Milieus fein zu unterscheiden.¹¹² Karikaturisten wie Honoré Daumier übertrugen die in der Literatur durchleuchteten, klassenspezifischen Blickregime in den Bereich des Visuellen, und Maler wie Manet folgten ihnen.¹¹³ Auch in der illustrierten Presse, die, ausgehend von London und Paris, seit den 1840er Jahren industriell hergestellt und verbreitet wurde, mischte sich weibliches und männliches Publikum aller Schichten, ja, die in immer aufwändigere Mode gekleideten Frauenfiguren wurden geradezu zum notwendigen Dekor der Boulevarddarstellungen (Abb. 6, 7, 8).¹¹⁴



Abb. 13: Édouard Manet, *Das Frühstück im Grünen* (*Le déjeuner sur l'herbe*), 1863 auf dem Pariser Salon des Refusés ausgestellt als *Das Bad* (*Le Bain*), 1863, Öl auf Leinwand, 208 x 264 cm. Paris, Musée d'Orsay.

112 Zu Balzacs Physiognomien: Richard Sennett, *The Fall of Public Man* [1974], New York/London 2017, 187–242. Pragmatizistische Lektüre dieses Werks: Dominik Skala, *Urbanität als Humanität. Anthropologie und Sozialethik im Stadtdenken Richard Sennetts*, Paderborn 2015, 111–164.

113 Vgl. Ségolène Le Men, *Daumier et la caricature*, Paris 2008.

114 Michelle Sturm-Müller arbeitet an einer Dissertation über die »Parisienne« – und in diesem Zusammenhang auch über Frauen, die etwa im Impressionismus nicht nur im häuslichen Bereich, sondern im Zuge der Haussmannisierung auch im Pariser Stadtraum gezeigt werden.

Anders als viele Illustratoren bediente Manet jedoch nicht den meist süffisant inszenierten männlichen Voyeurismus, und es ging ihm auch nicht darum, von augenzwinkernd beistimmenden Betrachtenden als besonders treffender Satiriker akzeptiert zu werden. Er lud seine Zeitgenoss*innen nicht nur zu einer tieferen Reflexion über ihren eigenen Habitus und ihr Ethos ein, sondern damit auch über ihren Zusammenhalt als reflektierende Öffentlichkeit. Im gleichen Jahr, 1863, als er *La musique aux Tuileries* (Abb. 1) zeigte, stellte er – damals noch unter dem durchaus Erwartungen an Genreszenen wachrufenden Titel *Le Bain* (Das Bad) – seine später zum *Déjeuner sur l'herbe* umbenannte Leinwand aus (Abb. 13).¹¹⁵



Abb. 14: Édouard Manet, *Olympia*, 1863, ausgestellt auf dem Salon 1865, Öl auf Leinwand, 130,5 x 190 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Die Kategorien ›öffentlicher Raum‹ und ›privates Szenario‹ hätte er kaum provozierender durchkreuzen können. Skandal machte das Gemälde nicht nur, weil eine nackte Dame, die sich soeben ihrer eleganten Mode entledigt hat, in intimer Begleitung zweier Männer – einer davon wiederum der Bruder des Künstlers – zu sehen ist. Als empörend wurde auch empfunden, dass diese etwas verloren auf die Betrachter*innen blickt, die dadurch in die Rolle von vertrauten Mitbewohnenden gedrängt werden. Drei Jahre später sollte das gleiche Modell Victorine Meurent als *Olympia* durch ihren Blick den Betrachter (sogar eine Betrachterin!) in die Rolle ihres Kunden drängen, dessen Blumen

115 Vgl. Cachin, *La Musique aux Tuileries*, 165–173; Paul Tucker (Hg.), *Manet's Déjeuner sur l'herbe*, Cambridge/New York 1998.

die Schwarze Bedienstete soeben überreicht (Abb. 14).¹¹⁶ Hatte Manet 1863 mit der verstörend zwanglosen Szene des *Bades* nur sehr indirekt auf die Prostitution angespielt, so machte er sie nun zum Thema.¹¹⁷

Doch auch jenseits der Welt käuflicher Liebe beleuchtete er die Wandlungen des Verhältnisses von Intimität und Ökonomie. In einer Gesellschaft, in der Männern außereheliche Verhältnisse im Rahmen sozialer Machtgefälle verziehen wurden, Frauen, die als respektabel gelten wollten oder mussten, jedoch nicht, hatte sich das Privatleben längst der stets noch zur Schau gestellten Wohlanständigkeit entwunden. Umso mehr musste Manets Ausstellung von Privatem irritieren: Seit der Künstler öffentlich wahrgenommen wurde, führte er dem Publikum wiederholt Personen aus seinem eigenen Intimbereich in seinen Werken vor. Neben Victorine Meurent stellte er immer wieder seine niederländische Frau Suzanne geb. Leenhoff und deren Sohn dar.¹¹⁸ Dem Aufwachsen von Léon Leenhoff im Hause Manet, der den Maler als seinen Patenonkel bezeichnete, konnte das Kunstpublikum von der Kindheit bis ins junge Erwachsenenalter folgen.¹¹⁹ Wir wissen nicht, in welcher Beziehung der Künstler zu diesem Kind stand. Seine Schülerin, die Malerin Berthe Morisot, die später seinen Bruder heiratete, faszinierte ihn als Modell, und sie posierte nicht einfach, sondern inszenierte dabei wohl auch fiktionale Ebenen des Verhältnisses zum malenden Gegenüber, indem sie seinen männlichen Blick antizipierte.¹²⁰ Manet jedenfalls lässt in seiner Malerei keinen Zweifel an seinem von erotischer Faszination geprägten Blick. Gerade wegen seiner absoluten Diskretion musste die Präsenz von Gestalten aus seinem engsten Umfeld in seinen Gemälden Fragen an seine Privatsphäre aufwerfen – und damit generell an die öffentliche Verborgenheit des Privaten. Die öffentliche Inszenierung von Einblicken in die Intimsphäre avancierte zugleich zu einer der erfolgreichsten Strategien, die Künstler zur Gewinnung des Publikumsinteresses einsetzten.¹²¹

Der prekäre Status, in den die Öffentlichkeit im Second Empire durch ihre Unterdrückung als politische gelangt war, war seinerseits, folgt man Habermas, nur die Konsequenz einer Krise, die sich bereits seit den 1830er Jahren bemerkbar gemacht hatte.

116 Vgl. Cachin, *La Musique aux Tuileries, 174–183*; Theodore Reff, *Manet. Olympia*, New York 1976. Über Victorine Meurent: Margaret Mary Armbrust Seibert, *A Biography of Victorine-Louise Meurent and Her Role in the Art of Edouard Manet*, Ph.D.Diss., Ohio State University, 1986, online unter: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1217266489; Eunice Lipton, *Alias Olympia. A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire*, [1992] Ithaca/London 2013. Zu Allegorien des Betrachtens in Manets Gemälden nach Victorine Meurent: Reed, *Manet, Flaubert*, 92–174.

117 Vgl. Clark, *The Painting of Modern Life*, 79–103.

118 Vgl. Ton van Kempen/Nicoline van de Beek, *Madame Manet. Muziek en Kunst in het Parijs van de Impressionisten*, Culemborg 2014.

119 Vgl. zu Léon Leenhoff: Nancy Locke, *Manet and the Family Romance*, Princeton/NJ 2001, 114–134; Zimmermann, *Manets ›Atelierfrühstück‹*, 2015.

120 Vgl. Anne Higonnet, *Berthe Morisot. Une biographie*, Paris 1989, 62–77; *Berthe Morisot* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Sylvie Patry, Paris 2019, 13–35; dies., *Malen und gemalt werden. Berthe Morisot und die Rolle des Modells*, in: *Close up. Berthe Morisot, Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker, Lotte Laserstein, Frida Kahlo, Alice Neel, Marlene Dumas, Cindy Sherman, Elizabeth Peyton* (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Basel), hg. von Theodora Vischer, Ostfildern 2021, 30–51.

121 Vgl. *Scènes de la vie impressionniste. Manet, Renoir, Monet, Morisot...* (Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts, Rouen), hg. von Sylvain Amic, Paris 2016.

Schon zwei Jahrzehnte vor der plebiszitären Diktatur Napoleons III. wurde die Presse immer mehr kapitalisiert und industrialisiert – und gelangte so in die Hände finanzkräftiger Interessengruppen. Zugleich wurde sie von einem immer stärker institutionalisierten und bürokratisierten Staat vereinnahmt, während dieser seinerseits unter den Einfluss konkurrierender Lobbys geriet.¹²² Diese Zangenbewegung von Kommerzialisierung und Anpassung an staatliche Autoritäten ist auch in Studien zur Geschichte des Kunstmarkts nachzulesen. Doch hat man sie mit Blick auf den Kunstbetrieb des 19. Jahrhunderts noch nicht systematisch studiert.¹²³ Die zirkuläre Abhängigkeit des Kunstbetriebs vom Staat und des Staats vom Betrieb wäre auch im Rahmen einer Geschichte medialer Systeme und Lebensformen ein Forschungsthema. Zu untersuchen wäre dabei auch, dass sich neben dem mehr oder weniger staatsnahen Markt ein freier entwickelte, der gerade zu Zeiten, in denen die politische Öffentlichkeit zensiert war, neue, subversive Tendenzen fördern und am Leben halten konnte. Martinet war ohne Zweifel einer seiner Akteure.

Die öffentliche Privatheit von Manets Sujets war auch deswegen nicht akzeptabel, weil er dadurch für die Kunst eine kritische Rolle beanspruchte, die das System der Kompensation des Mangels an einer politischen Öffentlichkeit durch das Aufrufen einer künstlerischen sprengte. Pierre Bourdieu hat die neue Freiheit, die sich die Kunst hier herausnahm, mit Blick auf die Literatur 1992 in seinem Werk *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes/Les règles de l'art. Genèse et structures du champ littéraire* herausgearbeitet.¹²⁴ Das Beispiel seiner Darlegungen ist Flauberts oben bereits erwähnter Roman *Éducation sentimentale* (1869). Indem Flaubert sämtliche der Milieus, durch die der Weg seines Helden führt, distanziiert und teils mit leichter Ironie charakterisierte, ohne sich doch mit einem zu identifizieren – auch nicht mit dem der kritischen Intellektuellen, dem er nahestand –, hat er das gesellschaftliche Leben von der Warte der Kunst statt von der irgendeiner ideologischen Position aus geschildert und darauf zurückgewirkt. Engagierte, autonome Kunst eröffnet Reflexionsräume jenseits vorgezeichneter Standpunkte in bestehenden Diskussionsarenen. Auf dieser ungeheuerlichen Anmaßung einer politischen Funktion beruht Bourdieu zufolge die Autonomie der Kunst – nicht auf der Abkoppelung der Kunst von der Gesellschaft. Denn gerade als Ware können Literatur und Kunst sich erst vom Mäzenatentum der unterschiedlichen Interessengruppen emanzipieren. Autonomie bedeutet also nicht den Rückzug der Kunst auf sich selbst, sondern umgekehrt deren Engagement – gemäß ihren eigenen Regeln. In einer Öffentlichkeit, die zugleich ein Markt ist, der sich durch seine Freiheit auch gegen politische Unfreiheit Geltung verschaffen kann, konnte die Kunst auch im Second Empire neue Dimensionen der Autonomie erobern, trotz der

122 Vgl. Habermas, *Strukturwandel*, 1983, 217–277.

123 In den 1990er Jahren und im ersten Jahrzehnt des dritten Jahrtausends boomende Forschungen, etwa zum Kunsthandel Goupil, haben wenig Fortsetzung gefunden; vgl. Stephen Bann, *Distinguished Images: Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, London 2013.

124 Vgl. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structures du champ littéraire*, Paris 1992; Jens Kastner, *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien 2009. Kritische Weiterentwicklung zu einer pragmatischen Soziologie: Luc Boltanski, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris 2009, 39–41; dazu: Tanja Bogusz, *Zur Aktualität von Luc Boltanski. Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden 2010, 13–70.

allgegenwärtigen Zensur. Offenbach und Manet fanden dazu gegensätzliche, doch analoge Wege – ungeachtet der Tatsache, dass der Komponist sich dem Regime trotz aller Frivolität doch anbot, der Maler dagegen systematisch bekannte Republikaner*innen auftreten ließ. Gegen Ende seines öffentlichen Wirkens hat Bourdieu exemplarisch Manet die gleiche Leistung wie Flaubert zugeschrieben, nämlich die, seiner Kunst in diesem Sinne zur Autonomie verholfen zu haben.¹²⁵

Schon in Flauberts Romanen erreicht die Kunst Autonomie nur dadurch, dass sie sich über alle Schichten und Fraktionen des öffentlichen und privaten Lebens stellt. Dabei ging er, wie bekanntlich auch Baudelaire, auch über Tabus hinweg: man denke auch an den Skandal, den er 1856 durch *Madame Bovary* erregte, bevor Baudelaire für die *Fleurs du Mal* (*Blumen des Bösen*) ein Jahr später verurteilt wurde. Es ging, wie noch einmal ein Jahr später auch bei Offenbach, der jedoch ein listigeres Spiel mit der Zensur trieb, um öffentliche Sittlichkeit. Darum ging es auch in der im Second Empire boomenden Genremalerei, die jedoch die Welten des Intimen derart in die Öffentlichkeit spiegelte, dass die Gesellschaft sich darin ihres moralischen Fundaments – aber auch der Geschlechterrollen und Hegemonien, auf denen sie beruht – vergewissern konnte. Manet teilt, wie Carol Armstrong überzeugend dargelegt hat, stärker den weiblichen Blick mit.¹²⁶ Zwar bleiben die hierarchisch voneinander abgegrenzten Rollenmuster z.B. der Geschlechter bei ihm noch erkennbar; sie werden nicht bruchlos amalgamiert oder in einem sozialen Leben jenseits solcher Disktinktionen verschliffen. Doch wenn er, wie im *Frühstück im Grünen* (Abb. 13), Genderstereotype vorführt, so gerade nicht gemäß der Konvention einer Genremalerei, die private Existenz stets im Einklang mit der öffentlichen Ordnung vorführt. Manet zitiert Erwartungen an die Genremalerei herbei, ohne sie zu erfüllen. Intimität inszeniert Manet nicht mittels der Darstellung von wohlbekanntem Rollenmodellen, sondern durch die Einbindung flüchtiger, und dabei um Standards ganz unbekümmerter Blicke in unterschiedliche soziale Sphären, die dabei durch das private Erleben gefiltert werden. In *La musique aux Tuileries* (Abb. 1) treten zahllose Persönlichkeiten auf, die sich entweder in ihrem Werk oder in ihrer eigenen, öffentlichen Privatheit über jene Konventionen hinwegsetzten, welche bei Offenbach die »opinion publique« einfordert. Die auf den ersten Blick subtile Stellungnahme erweist sich auf die zweiten Blicke als entschlossen.

Es ist wohl auch der Allgegenwärtigkeit der Zensur geschuldet, dass die Ambivalenz, die sich aus Manets Spiel mit dem subjektivierten Blick und mit den Gattungsnormen ergibt, von der Kunstkritik zu Manets Zeiten nur lauthals bedauert, und in ihrer Politizität nicht verstanden wurde. Doch vielleicht wirkten solche Gemälde nicht trotz, sondern gerade aufgrund der Verständnisschwierigkeiten weiter – als nachhaltige Herausforderungen, denen sich die Betrachtenden bei jeder Ausstellung, an der Manet beteiligt war, immer wieder zu stellen hatten. Manet blieb der Öffentlichkeit, die er herausforderte, zugleich auch treu: bis zu seinem Lebensende reichte er seine Gemälde zum staatlichen Salon ein, statt sich an den seit 1874 ausgerichteten Ausstellungen der erst später einhellig so benannten Impressionisten zu beteiligen. Die Genremalerei lebt darin in Zitate, nicht als respektierte Gattung fort; ihre Gattungskonventionen werden nicht vergessen,

125 Vgl. Bourdieu, Manet, 13–16, 615–646, 679–703.

126 Vgl. Armstrong, Manet Manette, 2002.

sondern sie bleiben als durchkreuzte mit präsent. Später lebte die Genremalerei besonders in psychologisierenden Medien fort, in denen es auch um das kollektive Unbewusste geht, im Surrealismus ebenso wie in Foto und Film, z. B. in Hollywood-Komödien. Auch dabei werden stereotype Alltagsszenen aus vermeintlich typischen Lebensformen herbeizitiert, und zwar besonders dann, wenn es um die Affirmation oder umgekehrt um die Infragestellung überkommener Normen geht. Dies dürfte noch das Erbe der Genremalerei in unserer Medienwelt sein, wo sie z. B. als Art Memes in den Social Media wiederverwertet wird.¹²⁷ Sie ist darin überwunden im Sinne von Aufhebung, nicht im Sinne von Abschaffung.¹²⁸ Latent setzt sich ihre Tradition fort, immer dann, wenn die Ambiguitäten des Alltäglichen auf den Plan gerufen werden.

Literatur

- ACHARD, Marcel, *Rions avec eux. Lens grands auteurs comiques*, Paris 1957.
- ADORNO, Theodor W., Rez. zu: Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit, in: *Zeitschrift für Sozialforschung* 6 (3/1937), 697–698, (online veröffentlicht von der Zeitschrift *Kritiknetz. Zeitschrift für kritische Theorie der Gesellschaft*) URL: https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Zeitschrift_fuer_Sozialforschung_6_1937.pdf [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- AGNIO-BARROS, Agnès, *Morny: le théâtre au pouvoir*, Paris 2012.
- ALBERT, Nicole G., *La Castiglione: vies et métamorphoses*, Paris 2011.
- ALSDORF, Bridget, *Fellow Men. Fantin-Latour and the Problem of the Group in Nineteenth-Century French Painting*, Princeton/Oxford 2013.
- ARENDRT, Hannah, *Vita activa oder vom tätigen Leben* [1958], München 1967.
- ARMBRUST SEIBERT, Margaret Mary, *A Biography of Victorine-Louise Meurent and Her Role in the Art of Edouard Manet*, Ph.D. Diss., Ohio State University 1986, URL: http://rave.ohiolink.edu/etdc/view?acc_num=osu1217266489 [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- ARMSTRONG, Carol, *Manet Manette*, New Haven/London 2002.
- BABOU, Hippolyte, Les dissidents de l'exposition. Mr Édouard Manet, in: *Revue libérale* 2 (1867), 284–289.
- BACHTIN, Michail, *Sprechgattungen*, hg. von Rainer Grübel und Sylvia Sasse, Berlin 2017.
- BAJOU, Valéry, Courbet et Baudelaire ou comment Baudelaire n'a pas compris Courbet, in: Andreas Beyer/Guy Cogeval (Hg.), *Courbet à neuf!*, Paris 2010, 145–164.
- BANN, Stephen, *Distinguished Images: Prints in the Visual Economy of Nineteenth-Century France*, London 2013.
- BAUDELAIRE, Charles, Le peintre de la vie moderne (zuerst in: *Figaro*, 26./29.11., 3.12.1863), in: ders., *Œuvres complètes*, hg. von Claude Pichois, Bd. 2, Paris 1976, 683–724.

127 Vgl. Dirk von Gehlen, *Meme*, Berlin 2020.

128 Zum Begriff der Aufhebung bei Hegel und Marx: Siegfried Blasche, Aufhebung, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2005, 286; Pirmin Stekeler, *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein dialogischer Kommentar*, Bd. 2, Hamburg 2014, 16–19.

- BECKER, Paul, *Jacques Offenbach*, Berlin 1909.
- BEHRMANN, Nicola, Sucht. Abgründiger Körper. Die Prostituierte als Medium der literarischen Moderne, in: Sabine Grenz/Martin Lücke (Hg.), *Verhandlungen im Zwielflicht. Momente der Prostitution in Geschichte und Gegenwart*, Bielefeld 2015, 223–236.
- BENHABIB, Sheila, *The Claims of Culture. Equality and Diversity in the Global Era*, Princeton/NJ 2002.
- BENJAMIN, Walter, Über einige Motive bei Baudelaire [1939], Das Paris des Second Empire bei Baudelaire [1937], Zentralpark [1938], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I.2, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhauser, Frankfurt a.M. 1972–1989, 605–653, 511–604, 655–690.
- Berthe Morisot* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Sylvie Patry, Paris 2019.
- BLASCHE, Siegfried, Aufhebung, in: Jürgen Mittelstraß (Hg.), *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*, Bd. 1, Stuttgart/Weimar 2005, 286.
- BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, London/Oxford/New York 1973.
- BOGUSZ, Tanja, *Zur Aktualität von Luc Boltanski. Einleitung in sein Werk*, Wiesbaden 2010.
- BOLTANSKI, Luc, *De la critique. Précis de sociologie de l'émancipation*, Paris 2009.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structures du champ littéraire*, Paris 1992.
- BOURDIEU, Pierre, *Manet. Une révolution symbolique. Cours au Collège de France (1998–2000)*, Paris 2013.
- BRABANT, Dominik, Grenzerkundungen eines Genremalers: Überlegungen zu Adriaen Brouwers transgressiver Kunst, in: Barbara Kuhn/Ursula Winter (Hg.), *Grenzen: Annäherung an einen transdisziplinären Gegenstand*, Würzburg 2019, 315–345.
- BRASSAT, Wolfgang/KNIEPER, Thomas, Die Karikatur, in: Wolfgang Brassat (Hg.), *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste*, Berlin/Boston 2017, 773–796.
- BUSCH, Werner, *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993.
- BUSCH, Werner, *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip: Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977.
- CABANNE, Laure, Les triomphes de l'aigle. Les grandes fêtes et cérémonies et leur décor, in: *Spectaculaire Second Empire* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Guy Cogeval et al., Paris 2016, 64–72.
- CACHIN, Françoise, La Musique aux Tuileries, in: *Manet. 1832–1883* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Françoise Cachin und Charles S. Moffett mit Michel Melot, Paris 1983, 122–126.
- CARMONA, Michel, *Morny. Le vice-empereur*, Paris 2005.
- CHRISTIANS, Ingo, Selbst, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche Handbuch*, Stuttgart 2000, 187–190.
- CLARK, Timothy J., *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton/NJ 1984.
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge/MA/London 2001.
- DROST, Wolfgang, *Der Dichter und die Kunst. Kunstkritik in Frankreich. Baudelaire, Gautier und ihre Vorläufer Diderot, Stendhal und Heine*, Heidelberg 2019.
- DURET, Théodore, *Histoire de Édouard Manet et de son œuvre. Avec un catalogue des peintures et des pastels*, Paris 1926.

- DYSON, Anthony, *Pictures to Print. The Nineteenth-Century Engraving Trade*, London 1984.
- FONKENELL, Guillaume, *Le Palais des Tuileries*, Arles 2010.
- FRASER, Nancy, Rethinking the Public Sphere. A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy, in: Craig Calhoun (Hg.), *Habermas and the Public Sphere*, Cambridge/MA 1992, 109–143.
- FULL, Bettina, *Karikatur und Poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg 2005.
- GAEHTGENS, Barbara (Hg.), *Genremalerei*, Berlin 2002.
- GÄNZL, Kurt, *Encyclopedia of Musical Theatre*, Oxford 1994.
- GAUTHIER, Guy, *Edouard Riou, dessinateur. Entre le Tour du Monde et Jules Verne. 1860–1900*, Paris 2008.
- GEHLEN, Dirk von, *Meme*, Berlin 2020.
- GENETTE, Gérard, Discours du récit, in: ders., *Figures*, Bd. 3, Paris 1972, 67–268.
- GIRARD, Pauline/DE L'ÉPIME, Bérengère, Rire ou subversion. L'Opérette sous le Second Empire, in: Jean-Claude Yon (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010, 317–327.
- GRANDJEAN, Gilles, Parés, masqués, costumés, in: Jean-Claude Yon (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010, 74–81.
- HABERMAS, Jürgen, *Ein neuer Strukturwandel der Öffentlichkeit und die deliberative Politik*, Berlin 2022.
- HABERMAS, Jürgen, The Public Sphere: An Encyclopedia Article (1964), in: Jostein Gripsrud et al. (Hg.), *The Idea of the Public Sphere. A Reader*, Lanham u. a. 2010, 270–278.
- HABERMAS, Jürgen, *Faktizität und Geltung. Beiträge zur Diskurstheorie des Rechts und des demokratischen Rechtsstaats*, Frankfurt a.M. 1992.
- HABERMAS, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962], Darmstadt/Neuwied 1983.
- HALÉVY, Ludovic/MEILHAC, Henri, *Théâtre de Meilhac et Halévy*, Paris 1909–1912.
- HAMILTON, George H., *Manet and His Critics* [1954], New Haven/London 1986.
- HASELSTEIN, Ulla et al. (Hg.), *Allegorie. DFG-Symposium 2014*, Berlin 2016.
- HAVERKAMP, Anselm/Menke, Bettine, Allegorie, in: Karlheinz Barck et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* [2000], Bd. 1, Stuttgart 2010, 49–104.
- HAVERKAMP, Anselm, *Figura Cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M. 2002.
- HAWIG, Peter/RIEMER, Anatol Stefan, *Musiktheater als Gesellschaftssatire. Die Offenbachianen und ihr Kontext*, Fernwald 2018.
- HIGONNET, Anne, *Berthe Morisot. Une biographie*, Paris 1989.
- JUNG, Hermann, *Orpheus und die Musik – Metamorphosen eines antiken Mythos in der europäischen Kulturgeschichte*, Berlin 2018.
- KASTNER, Jens, *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien 2009.
- KERNBAUER, Eva, *Der Platz des Publikums. Modelle der Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2011.
- KLÜGL, Michael, Zweimal Orphée, in: Elisabeth Schmierer (Hg.), *Jacques Offenbach und seine Zeit*, Laaber 2009, 221–237.
- KÖRNER, Hans, *Edouard Manet. Dandy, Flaneur, Maler*, München 1996.
- KRACAUER, Siegfried, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit* [1937], hg. von Ingrid Belke, unter Mitarbeit von Mirjam Wenzel, in: Siegfried Kracauer, *Werke*, hg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Bd. 8, Frankfurt a.M. 2005.

- KRIEGER, Verena/MADER, Rachel (Hg.), *Ambiguität in der Kunst. Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln/Weimar/Wien 2010.
- La famille Halévy. 1760–1960* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Henri Loyrette, Paris 1996.
- LACHMANN, Renate/SASSE, Sylvia, Dialogische Obertöne – Nachwort, in: Michail Bachtin, *Sprechgattungen*, hg. von Rainer Grübel und Sylvia Sasse, Berlin 2017, 173–207.
- LAJER-BURCHARDT, Ewa/SÖNTGEN, Beate (Hg.), *Interiors and Interiority*, Berlin 2015.
- LE MEN, Ségolène, *Courbet*, Paris 2007.
- LE MEN, Ségolène, *Daumier et la caricature*, Paris 2008.
- LINDNER, Rolf, Die Großstädte und das Geistesleben. Hundert Jahre danach, in: Walter Siebel (Hg.), *Die europäische Stadt*, Frankfurt a.M. 2004, 169–178.
- LIPTON, Eunice, *Alias Olympia. A Woman's Search for Manet's Notorious Model and Her Own Desire* [1992], Ithaca/London 2013.
- LOCKE, Nancy, *Manet and the Family Romance*, Princeton/NJ 2001.
- MARCHAL, Stephanie, *Gustave Courbet in seinen Selbstdarstellungen*, München 2012.
- MARTINET, André, *Offenbach. Sa vie et son œuvre*, Paris 1887.
- MARX, Karl, Der achtzehnte Brumaire des Louis Bonaparte [1852], in: Karl Marx, Friedrich Engels, *Studienausgabe in 4 Bänden*, Bd. IV, *Geschichte und Politik*, hg. von Iring Fetscher, Frankfurt a.M. 1990, 33–119.
- MAUDUIT, Xavier, La fête impériale et la comédie du pouvoir. Une histoire politique du Second Empire, in: *Spectaculaire Second Empire* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Guy Cogeval et al., Paris 2016, 36–51.
- MCDONOUGH, Tom (Hg.), *Guy Debord and the Situationist International. Texts and Documents*, Cambridge/MA/London 2002.
- MEIER-GRAEFE, Julius, *Edouard Manet*, München 1912.
- MENKE, Bettine, *Das Trauerspiel-Buch. Der Souverän – das Trauerspiel – Konstellationen – Ruinen*, Bielefeld 2010.
- MENKE, Bettine, *Sprachfiguren. Name – Allegorie – Bild nach Benjamin*, Weimar 2001.
- MOUFFE, Chantal, Deliberative Democracy or Agonistic Pluralism [1969], in: Jostein Gripsrud et al. (Hg.), *The Idea of the Public Sphere. A Reader*, Lanham u.a. 2010, 270–278.
- MÜNKLER, Herfried, Der Aggressor sitzt im Kreml, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.10.2018, URL: https://www.buecher.de/shop/buergerbeteiligung/der-weg-in-die-unfreiheit/snyder-timothy/products_products/detail/prod_id/52037949/#reviews [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- NELTING, David/von Rosen, Valeska (Hg.), *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen: Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*, Heidelberg 2022.
- NEUMEISTER, Christoff, Orpheus und Eurydike. Eine Vergil-Parodie Ovids (Ov., Met. X 1–XI 66 und Verg., Georg. IV 457–527), in: *Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft* 12 (1986), 169–181.
- Orphée aux enfers. Opéra buffon en deux actes et quatre tableaux, paroles de M. Hector Crémieux; musique de M. Jacques Offenbach; représenté pour la première fois sur le Théâtre des bouffes-parisiens, le jeudi 21 octobre 1858*, Paris 1858, 1, URL: <https://www.loc.gov/resource/muschatz.11520.0/?sp=4&r=-0.119,-0.134,0.877,0.349,0> [letzter Zugriff: Oktober 2022].

- OWENS, Craig, The Allegorical Impulse. Towards a Theory of Postmodernism, in: *October* 12 (1980), 67–86.
- PATOCKA, Ralph-Günther, »Reden Sie nicht chinesisch...!« oder Ba-Ta-Clan – ein buffonesker Exkurs in französischer Theater- und Revolutionsgeschichte, in: Peter Ackermann/Ralf-Olivier Schwarz/Jens Stern (Hg.), *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005* (Jacques-Offenbach-Studien, 1), Fernwald 2006, 113–132.
- PATRY, Sylvie, Malen und gemalt werden. Berthe Morisot und die Rolle des Modells, in: *Close up. Berthe Morisot, Mary Cassatt, Paula Modersohn-Becker, Lotte Laserstein, Frida Kahlo, Alice Neel, Marlene Dumas, Cindy Sherman, Elizabeth Peyton* (Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Basel), hg. von Theodora Vischer, Ostfildern 2021, 30–51.
- PENNELL, Joseph, *Die moderne Illustration* [*Modern Illustration*, London 1895], Leipzig 1895.
- PICHOIS, Claude, Baudelaire et Constantin Guys, in: *Constantin Guys. Fleurs du mal* (Ausst.-Kat. Musée de la Vie Romantique, Paris), hg. von Daniel Marchesseau, Paris 2002, 17–28.
- POGGI, Jérôme, Les galeries du boulevard des Italiens à Paris, antichambre de la modernité, in: 48/14. *La revue du Musée d'Orsay* 27 (2008), 22–33.
- POGGI, Jérôme, Louis Martinet (1814–1895), in: *Société d'histoire du Vésinet* (Oktober 2003), URL: <http://histoire-vesinet.org/martinet-bio.htm> [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- Programmheft *Palais des Tuileries, Concert du Mardi 25 Mars 1862*, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530243116.r=Palais%20odes%20Tuileries%20Concert?rk=193134;0> [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- PROUST, Antonin, *Édouard Manet. Souvenirs* [1897], Caen 1988.
- REBENTISCH, Juliane, *Der Streit um Pluralität. Auseinandersetzungen mit Hannah Arendt*, Berlin 2022.
- REED, Arden, *Manet, Flaubert, and the Emergence of Modernism. Blurring Genre Boundaries*, Cambridge 2003.
- REFF, Theodore, *Manet. Olympia*, New York 1976.
- REIL, Harald, *Siegfried Kracauers Jacques Offenbach. Biographie, Geschichte, Zeitgeschichte*, New York u.a. 2003.
- Répertoire International de la Presse Musicale* (ripm), URL: <https://illustration.ripm.org/illustrations?indextag=67> [letzter Zugriff: Oktober 2022].
- RIEGL, Alois, *Das holländische Gruppenporträt*, Wien 1931.
- ROMAN, Cynthia Ellen (Hg.), *Hogarth's Legacy*, New Haven/London 2016.
- ROUART, Denis/Wildenstein, Daniel, *Edouard Manet. Catalogue raisonné*, Bd. 1, *Peinture*, Lausanne/Paris 1975.
- ROUART, Jean-Marie, *Morny. Un voluptueux au pouvoir*, Paris 1995.
- SAINT-VICTOR, Paul de, Beaux-Arts, in: *La Presse*, 27.04.1863.
- SANDBLAD, Nils Gösta, La Musique aux Tuileries. With an Excursus on Manet's portraits of Baudelaire, in: ders., *Manet. Three Studies in Artistic Conception*, Lund 1954, 17–68.
- Scènes de la vie impressionniste. Manet, Renoir, Monet, Morisot...* (Ausst.-Kat. Musée des beaux-arts, Rouen), hg. von Sylvain Amic, Paris 2016.
- SCHMIDER, Christine/Werner Michael, Das Baudelaire-Buch, in: Burkhard Lindner (Hg.), *Benjamin-Handbuch*, Weimar 2006, 567–584.

- SCHNEIDER, Norbert, *Geschichte der Genremalerei. Die Entdeckung des Alltags in der Kunst der frühen Neuzeit*, Berlin 2004.
- SCHOTTENLOHER, Karl, *Flugblatt und Zeitung. Ein Wegweiser durch das gedruckte Tagesschrifttum*, Berlin 1922.
- SCHÜLE, Christian, Apollinisch-dionysisch, in: Henning Ottmann (Hg.), *Nietzsche Handbuch*, Stuttgart 2000, 321–324.
- SCHWAIGHOFER, Claudia, a.v. »Riou, Édouard«, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker (AKL)*, Bd. 99, Berlin 2018, 22.
- SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert. Une poétique de l'histoire*, Strasbourg 2000.
- SENNETT, Richard, *The Fall of Public Man* [1974], New York/London 2017.
- SIMMEL, Georg, Die Großstädte und das Geistesleben [1903], in: ders., *Gesamtausgabe*, hg. von Otthein Rammstedt, Bd. I.7, Frankfurt a.M. 1995, 116–131.
- SIMON, Robin, *Hogarth, France and British Art: The Rise of the Arts in Eighteenth-Century Britain*, London 2007.
- SKALA, Dominik, *Urbanität als Humanität. Anthropologie und Sozialethik im Stadtdenken Richard Sennetts*, Paderborn 2015.
- SLYTHE, R. Margaret, *The Art of Illustration. 1750–1900*, London 1970.
- SMITS, Thomas, *The European Illustrated Press and the Emergence of a Transnational Visual Culture of the News. 1842–1870*, London/New York 2020.
- SNYDER, Timothy, *Der Weg in die Unfreiheit. Russland, Europa, Amerika*, München 2018.
- SPÄTER, Jörg, *Siegfried Kracauer. Eine Biographie*, Frankfurt a.M. 2016.
- STEKELER, Pirmin, *Hegels Phänomenologie des Geistes. Ein dialogischer Kommentar*, Hamburg 2014.
- TABARANT, Adolphe, *Manet. Histoire catalographique*, Paris 1931.
- TEN-DOESSCHATE CHU, Petra, *The Most Arrogant Man in France. Gustave Courbet and the Nineteenth-Century Media Culture*, Princeton/Oxford 2007.
- TUCKER, Paul (Hg.), *Manet's Déjeuner sur l'herbe*, Cambridge/New York 1998.
- VAN KEMPEN, Ton/VAN DE BEEK, Noline, *Madame Manet. Muziek en Kunst in het Parijs van de Impressionisten*, Culemborg 2014.
- VINKEN, Barbara, *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*, Frankfurt a.M. 2009.
- VOTTERO, Michaël, La peinture de genre. Miroir de la société impériale?, in: *Spectaculaire Second Empire* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris), hg. von Guy Cogeval et al., Paris 2016, 116–127.
- VOTTERO, Michaël, *La peinture de genre en France après 1850*, Rennes 2012.
- WESTERWELLE, Karin, *Baudelaire und Paris. Flüchtige Gegenwart und Phantasmagorie*, München 2020.
- WILSON, Flora, Classic Staging: Pauline Viardot and the 1859 Orphée Revival, in: *Cambridge Opera Journal* 22, (3/Nov. 2010) 301–326.
- WILSON-BAREAU, Juliet, Manet and Spain, in: *Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Gary Tinterow et al., New Haven/London 2003, 202–257.
- YON, Jean-Claude (Hg.), *M. Offenbach nous écrit. Lettres et autres propos*, Arles 2019.
- YON, Jean-Claude, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris 2012.
- YON, Jean-Claude, *Histoire culturelle de la France au XIXe siècle*, Paris 2010.

- YON, Jean-Claude (Hg.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris 2010.
- YON, Jean-Claude, Die Gründung des Théâtre des Bouffes-Parisiens oder die schwierige Geburt der Operette, in: Peter Ackermann/Ralf-Olivier Schwarz/Jens Stern (Hg.), *Jacques Offenbach und das Théâtre des Bouffes-Parisiens 1855. Bericht über das Symposium Bad Ems 2005* (Jacques-Offenbach-Studien, 1), Fernwald 2006, 27–50.
- YON, Jean-Claude, *Jacques Offenbach*, Paris 2000.
- ZIMA, Peter V., *Theorie des Subjekts* [2000], Tübingen 2010.
- ZIMMERMANN, Michael F., Künstlerische Selbstfindung jenseits von Einflüssen. Manet und Velázquez, ›Maler der Maler‹, in: Ulrich Pfisterer/Christine Tauber (Hg.), *Einfluss – Strömung – Quelle. Aquatische Metaphern in der Kunstgeschichte*, Bielefeld 2019, 97–137.
- ZIMMERMANN, Michael F., Manets ›Atelierfrühstück‹: Malerei aus der Mitte des Lebens, in: Kristin Marek/Martin Schulz (Hg.), *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*, Bd. 3, *Moderne*, München 2015, 77–112.
- ZYMNER, Rüdiger (Hg.), *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart/Weimar 2010.

Abbildungsnachweis

- Abb. 1, 2, 4: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/94/MANET_-_M%C3%BAsica_en_las_Tuller%C3%ADas_%28National_Gallery%2C_Londres%2C_1862%29.jpg [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 3: <https://www.mfab.hu/artworks/portrait-of-charles-baudelaire-in-profile/> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 5: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jacques_Offenbach_by_%C3%89douard_Riou_%26_Nadar.jpg [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 6: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c046857811&view=1up&seq=48> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 7: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000359261&view=1up&seq=119> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 8: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/337279> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 9: <https://www.pubhist.com/w13494> [letzter Zugriff: 03.12.2022]. Auch in: *Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Gary Tinterow et al., New Haven/London 2003, 207.
- Abb. 10: <https://chrysler.emuseum.com/objects/23477> [letzter Zugriff: 03.12.2022]. Auch in: *Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* (Ausst.-Kat. Musée d'Orsay, Paris/The Metropolitan Museum of Art, New York), hg. von Gary Tinterow et al., New Haven/London 2003, 207.
- Abb. 11: Hector Crémieux, *Orphée aux enfers. Nouvelle édition*, Paris 1858, 75 (zweite Ausgabe des Libretto, illustriert mit acht kleinen Illustrationen).
- Abb. 12: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.b000359262&view=1up&seq=343> [letzter Zugriff: 03.12.2022].
- Abb. 13: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fc/%C3%89douard_Manet_-_Le_D%C3%A9jeuner_sur_l%27herbe.jpg [letzter Zugriff: 03.12.2022].

Abb. 14: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Edouard_Manet_-_Olympia_-_Google_Art_Project_2.jpg [letzter Zugriff: 03.12.2022].

Rosemary's Baby und Blue Velvet

Ein neuer Blick auf mehrdeutiges Erzählen im Film in Rückgriff auf Ambiguitätskonzepte der Genremalerei

Bruno Grimm

Abstract Eine Vielzahl von niederländischen Genregemälden bietet neben der ersten, offensichtlichen Deutungsebene eine zweite, tiefergehendere an. Es stellt sich die Frage, wie diese Analysekonzepte ambiger Interpretationsmöglichkeiten auch auf andere Medien übertragen werden können, in denen eine häusliche Darstellung mit einer zweiten Deutungsebene aufgeladen wird. Folgend werden für das Medium Film exemplarisch *Rosemary's Baby* von Roman Polanski und *Blue Velvet* von David Lynch auf ambige Erzählstrategien sowie Visualisierungen mit Rückgriff auf diese Konzepte untersucht.

I. Mögliche Analogien zwischen ambiger Genremalerei und Filmnarrativen

Ein besonders interessanter Aspekt der Genremalerei wird sichtbar, wenn vordergründig scheinbar eindeutige Darstellungen eine weitere Deutungsebene anbieten. Exemplarisch mag hierfür die sogenannte *Galante Konversation* (ehem. *Die väterliche Ermahnung*) von Gerard ter Borch stehen, die auch als Kupplerszene gelesen wird.¹ Aus dem Vater, der Tochter und der Mutter der einen Interpretation werden in der anderen der Freier, die Prostituierte und die Kupplerin; vielleicht zeigt das Gemälde auch die Szene einer über den Kopf der jungen Dame hinweg ausgehandelten Hochzeit. Diese Deutungen werden unter anderem dadurch ermöglicht, dass Körperhaltung und Gestik der Figuren nicht eindeutig zu lesen sind. Durch die Darstellung der jungen Frau in Rückenansicht bleiben ihr Gesicht und damit ihr Mienenspiel verborgen, die ausgestreckte Hand des Mannes kann ebenfalls mehrdeutig gelesen werden, etwa als Ermahnung wie auch in einer Art berechnendem Gestus.

1 Vgl. Richard Helgerson, *Soldiers and Enigmatic Girls: The Politics of Dutch Domestic Realism*, 1650–1672, in: *Representations* 58 (Frühjahr 1997), 49–87. Nicholas Boyle, *What Really Happens in "Die Wahlverwandschaften"* 303, in: *The German Quarterly* 89 (3/2016), 298–312.

Auch Eddy de Jongh stellt die Möglichkeit einer zweifachen Lesart von Gemälden der Genremalerei heraus, womit einzelne Maler sogar konkret auf das Interesse an Doppeldeutigkeit im 17. Jahrhundert reagiert hätten und die relevantere Aussage des Werkes in der zweiten, zunächst verborgenen Ebene bestünde.² Ein Großteil der Faszination an diesen Werken besteht mit Sicherheit in der Kunstfertigkeit, diesen ambigen Charakter in einem einzigen Gemälde zeitgleich zu evozieren. Es handelt sich nicht um eine Reihe an Bildern oder auch nur ein zweites, wodurch dieselbe Szenerie aus einer anderen Perspektive dargestellt würde; der doppelte Sinngehalt wird in und mit einer einzigen Darstellung erzeugt.

Im Zeitmedium Film ist es anders. Im chronologischen Voranschreiten eines Films können sich eine oder mehrere Bedeutungsebenen nach und nach entfalten. Somit ist es zwar weiter möglich, aber nicht mehr notwendig, in einem einzigen Filmbild, einer Kameraeinstellung mehrere und ambige Interpretationen anzubieten. Es entspricht den Konventionen des Mediums Film, geprägt durch Montage und konsekutive Szenen, eine Erzählung und ihre unterschiedlichen Bedeutungsebenen aufeinander aufbauend zu entwickeln.³

Trotz der medial bedingten Unterschiede besteht seit der Erfindung des Films eine enge Beziehung zu den bildenden Künsten. Schon um 1900 wurde für erste Filme auf Gemälde oder Buchillustrationen zurückgegriffen.⁴ Die kunstvolle filmische Bildinszenierung erfuhr in der Stummfilmära eine erste Blütezeit.⁵ Auch in der späteren Filmgeschichte finden sich immer wieder direkte oder indirekte Bezugnahmen auf die bildende Kunst.⁶ Einzelne Regisseure nehmen direkten Bezug auf die Malerei. Beispielsweise reinszeniert Luchino Visconti Gemälde als *Tableaux Vivants* in seinem Film *Senso* (Italien 1954). Pier Paolo Pasolini stellt den medialen Unterschied in *La Ricotta* (Italien 1963) geradezu aus.⁷ In der Auseinandersetzung mit der Malerei im Film wird die Zeit immer auch zum Thema.

Während somit in der Genremalerei der Reiz darin besteht, unterschiedliche Deutungsebenen gleichzeitig in einem Gemälde darzustellen, kann im Film eine erste Deutungsebene inszeniert werden, die sich im Fortschreiten der Handlung sukzessive durch

2 Vgl. Eddy de Jongh, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-century Painting*, Leiden 2000, 24.

3 Einführend: David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson (Hg.), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London 2004. Susanne Kaul/Jean-Pierre Palmier (Hg.), *Die Filmerzählung: Eine Einführung*, Paderborn 2016. Ian Christie/Annie van den Oever (Hg.), *Stories: Screen Narrative in the Digital Era*, Bd. 7, *The Key Debates*, Amsterdam 2018.

4 Vgl. Bruno Grimm, *Tableaus im Film, Film als Tableau: Der italienische Stummfilm und Bildtraditionen des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 2016. Giovanni Lista, *Il cinema futurista*, Recco 2010.

5 Vgl. Jörg Schweinitz, Daniel Wiegand (Hg.), *Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*, Marburg 2016. Thomas Koebner (Hg.), *Diesseits der »Dämonischen Leinwand«: Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München 2003.

6 Vgl. Thomas Hensel/Klaus Krüger/Tanja Michalsky (Hg.), *Das bewegte Bild: Film und Kunst*, München 2006. Henry Keazor (Hg.), *FilmKunst*, Marburg 2009. Marcus Stiglegger/Christoph Wagner (Hg.), *Film, Bild, Emotion: Film und Kunstgeschichte im postkinematografischen Zeitalter*, Berlin 2021.

7 Vgl. Joanna Barck, *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern: Tableaux Vivants: »Lebende Bilder« in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld 2008. Ivo Blom, *Reframing Luchino Visconti: Film and Art*, Leiden 2017.

eine zweite kommentieren, unterlaufen oder sogar konterkarieren lässt. Im Unterschied zur Malerei des 17. Jahrhunderts kommt freilich ergänzend hinzu, dass die Traditionslinien der Romantik oder psychologische Konstellationen früher nicht oder nur in Ansätzen gedacht wurden, im Medium Film dagegen in weiten Teilen maßgeblich sind und in Einzelfällen sogar postmoderne Elemente zentral werden können.

Erzählerische Doppel- und Mehrdeutigkeiten finden sich in der Filmgeschichte zuhauf.⁸ Für folgende Überlegungen, den Rückgriff auf Strategien der Ambiguität, wie sie sich für die Genremalerei feststellen lassen und deren Applikation auf filmische Erzählstrukturen, lassen sich zwei grundlegende Richtungen denken. Eine Möglichkeit besteht darin, die gesamte Filmhandlung hindurch eine zweite Interpretationslinie nur spekulativ anzudeuten. Erst zum Ende hin wird aufgelöst, ob diese zweite Deutung zutrifft. Die andere Möglichkeit wäre, von vorneherein beide Ebenen der Handlung zu etablieren und durch die Montage miteinander zu konfrontieren. Hier wird nicht infrage gestellt, ob es eine zweite Deutungsebene gibt, sondern das Verhältnis beider Ebenen zueinander wird ausgelotet.

Will man zudem das Konzept eines Genregemäldes, einer häuslichen, privaten Szenerie mit ambigem Unterton in experimenteller Art auf den Film übertragen, kommen vor allem Handlungen im alltäglichen, vertrauten Umfeld in Frage, unter dessen Decke sich eine geheimnisvolle Schattenseite verbirgt.

II. Rosemary's Baby

Unter die erste Kategorie fällt der Film *Rosemary's Baby* (1968)⁹ des Regisseurs und Drehbuchautors Roman Polanski.¹⁰ Er entschied sich in der Adaption von Ira Levins Roman für eine zentrale Änderung. So ist bis zum Finale des Films nicht eindeutig festzuschreiben, ob die schwangere Rosemary aufgrund einer Psychose Wahnvorstellungen verfällt oder ob ihre Nachbarn tatsächlich einem Satanskult angehören, der es auf ihr ungebohenes Kind abgesehen hat.¹¹

8 Zu Unzuverlässigkeiten der Erzählerinstanz im Film vgl.: Fabienne Liptay (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005. Patric Blaser (Hg.), *Falsche Führten in Film und Fernsehen* (Maske und Kothurn 53, 2/3), Wien 2007. Eva Laass, *Broken Taboos, Subjective Truths: Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema*, Trier 2008. Thomas Schmidt, Ambiguität in Literaturverfilmungen: Die doppelte Welt im Film *Peřla* von Wojciech Has, in: Bernhard Groß et al. (Hg.), *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, Bielefeld 2021, 225–236.

9 Roman Polanski, *Rosemary's Baby*, in: *Criterion Collection: Rosemary's Baby*, Blu-ray, USA 2012, 137 Minuten.

10 Einführend zu *Rosemary's Baby* vgl. Michael Newton, *Rosemary's Baby*, London 2020. Davide Caputo, *Polanski and Perception: The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*, Bristol 2012, 115–144. Robin A. Hoffman, How to See the Horror: The Hostile Fetus in *Rosemary's Baby* and *Alien*, in: *Literature, Interpretation, Theory* 22 (37/2011), 239–261. Michel Chion, *Rosemary's Baby* (1968), in: Oliver Fahle (Hg.), *Filmische Moderne: 60 Fragmente: Lorenz Engell zum 60. Geburtstag*, Bielefeld 2019, 85–92.

11 Vgl. Karen Stetler, Conversations inside the Criterion Collection. Remembering ›Rosemary's Baby‹, in: *Criterion Collection: Rosemary's Baby*, Blu-ray, USA 2012, 47 Minuten, 38. Minute.

Die dem Film innewohnende Ambiguität konstruiert Polanski auf unterschiedlichen Ebenen. So sind mehrere der Schauspielerinnen und Schauspieler aus Fernsehserien der 60er Jahre bekannt. Sidney Blackmer, Ralph Bellamy oder Patsy Kelly hatten Gastauftritte in *Bonanza*, *Rauchende Colts* oder *Solo für O.N.K.E.L.*¹² Mia Farrow, die Darstellerin von Rosemary, spielte von 1964 bis 1966 in einer der damals prominentesten Serien mit: *Peyton Place*.¹³ Selbst Rosemary's Entscheidung, sich die Haare radikal zu kürzen, kann als Reminiszenz an Episode 182 von *Peyton Place* gelesen werden, in der es eine ähnliche Szene gibt. Der Filmhistoriker Stephen Bowie versteht diesen Moment als prägend für das kollektive amerikanische Fernseh-Gedächtnis.¹⁴ Polanski nutzt diese Mechanismen bewusst für *Rosemary's Baby*. Die aus dem Fernsehen bekannten Gesichter werden im Film in alltäglicher Umgebung inszeniert, wodurch sich bei den Zuschauern ein gewisser Vertrautheitsgrad einstellt. Polanski selbst bezeichnet seinen Film zugespitzt als »Kitchen Melodrama ... for Television.«¹⁵ Zudem hatte er direkt vor *Rosemary's Baby* mit *Repulsion* (1965) einen Film über eine psychisch zerrüttete junge Frau im Ausnahmezustand gedreht. In ihrer Paranoia, ihrer Angst vor Männern und gleichzeitiger sexueller Anziehung durch diese, wird sie zur Mörderin.¹⁶ *Repulsion* ist wie *Rosemary's Baby* nahezu gänzlich aus der Perspektive der weiblichen Hauptfigur erzählt. Beide Filme werden den Zuschauern über die subjektive Wahrnehmung der jeweiligen Protagonistin nahegebracht.

Diese Strategie ermöglicht es, die Ambiguität der Handlung bis zuletzt zu steigern, da keine objektive, distanzierte Betrachtung von außen existiert. Subtile, sich oft am Rande des Wahrnehmbaren befindliche Strategien befördern den Verdacht auf eine mögliche Psychose Rosemarys. Jeder dieser Hinweise kann jedoch auch auf die Existenz und Einflussnahme des Satanistenkults hingedeutet werden. In mehreren Szenen wird Rosemary nahezu verloren in der Tiefe des Raums gezeigt, etwa wenn sie durch zwei geöffnete Türen hindurch in einem anderen Raum im Hintergrund gefilmt wird. Es gibt Kameraeinstellungen, in denen Rosemary am Bildrand positioniert ist, während etwa die vermeintlich überschwänglich freundliche Nachbarin Minnie Castevet das Bildzentrum einnimmt. Teilweise wird Rosemary so nah am Bildrand gezeigt, dass ein Teil von ihr abgeschnitten wird, während andere Personen das Bildzentrum einnehmen. Im Wartezimmer des Arztes inszeniert Polanski eine typische Schuss-Gegenschuss-Einstellung. In dieser Dialogszene werden nacheinander die Sprechenden und aufeinander

12 Alle drei verzeichnen in den Jahren vor *Rosemary's Baby* hauptsächlich Auftritte in Fernsehserien. Zu den Filmographien vgl. <http://www.imdb.com>.

13 Zu *Peyton Place* und seinen verschiedenen medialen Umsetzungen: Johannes Binotto, Continuing *Peyton Place*: Das Melodrama und seine Bastarde, in: Ivo Reitzer/Peter Schulze (Hg.), *Transmediale Genre-Passagen*, Wiesbaden 2016, 269–288. Auch: Ardis Cameron, *Unbuttoning America: A Biography of »Peyton Place«*, Ithaka 2015.

14 Bowie bezeichnet diese Szene als den »JFK assassination moment« der Serie: Stephen Bowie, Where Were You the Day Mia Farrow Cut Her Hair?: A Micro Oral History, in: *The Classic TV History Blog*, 2014. URL: <https://classictvhistory.wordpress.com/2014/02/11/where-were-you-the-day-mia-farrow-cut-her-hair-a-micro-oral-history/> [letzter Zugriff 06.11.2022].

15 Stetler, Remembering, 4. Minute.

16 Bill Krohn, Rez. zu: »Repulsion«, in: *Cineaste* 35 (1/2009), 70–72.

reagierenden Personen gezeigt. Rosemary wird durch die Rahmung der Kameraeinstellung regelrecht eingeeignet, ihr Kopf oben angeschnitten. Die Sprechstundenhilfe und die wartende Patientin sind dagegen mit ausreichend Freiraum inszeniert (Abb. 1–3).



Abb. 1–3: *Rosemary's Baby* (Roman Polanski 1968), 96. Minute. Nach dem Schuss-Gegenschussverfahren werden die Nahaufnahmen in dieser Reihenfolge geschnitten. Rosemary, in der zweiten Aufnahme, ist deutlich näher an der Kamera positioniert.

Im Kontext einer anderen Filmhandlung könnte man argumentieren, dass durch diese Nahaufnahme Rosemarys ihre Rolle als Protagonistin positiv hervorgehoben würde. Jedoch trägt im Verbund mit den übrigen visuellen Konzepten auch diese Bildstrategie dazu bei, den unheimlichen Charakter des Films zu verstärken. Die Nahaufnahme der Protagonistin wird in ihrer Funktion selbst doppeldeutig.



Abb. 4: *Rosemary's Baby* (Roman Polanski 1968), 54. Minute. Minnie Castevets Gesicht wird durch die Tür verdeckt.

Eine weitere Strategie lässt sich vielleicht als Ausstellen des Nicht-Sichtbaren bezeichnen, wodurch die Ambiguität und die Spannung der Erzählung weiter gesteigert werden. Der Kameramann des Films, William Fraker, beschreibt in der Dokumentation *Visions of Light* (1992), wie er eine Kameraeinstellung mit Minnie Castevet am Telefon vorbereitete. Sie sitzt dabei im Schlafzimmer von Rosemary und Guy auf der Bettkante. Während Fraker sie zur Gänze im Bildausschnitt zeigen wollte, drängte ihn Polanski, die

Kamera weiter nach links zu versetzen. In Folge verdeckt die Tür das Gesicht Minnies (Abb. 4).

Erst in der Kinovorführung habe Fraker den Sinn der Änderung verstanden: Sämtliche Kinobesucher hätten ihren Kopf nach rechts geneigt, als wollten sie um den Türpfosten herum in Minnies Gesicht blicken.¹⁷ Dieser sichtbare Verweis auf das Verborgene findet sich immer wieder in *Rosemary's Baby*. Nur durch die Wand sind die gedämpften Stimmen der Nachbarn zu hören. Auch Telefongespräche von Guy oder Rosemary werden so gefilmt, dass ihr Gespräch zwar durch die offene Tür zu hören, sie aber nicht im Bildfeld der Kamera zu sehen sind. Die Unterredung mit dem Nachbarn Roman Castevet, in der Guy vermutlich in die Absichten der Satanisten eingeweiht wird, ist weder zu sehen noch zu hören. Visuell wird das Gespräch nur durch die Rauchschwaden ihrer Zigaretten angedeutet (Abb. 5). Durch die freien Sitzgelegenheiten wird das Gefühl für die Leere des Raums noch verstärkt. An der Wand hinter der rechten Lampe ist zudem eine rechteckige, helle Fläche zu sehen. Rosemary fragt Guy in der folgenden Szene, warum die Castevets ihre Bilder abgehängt hätten, die die Abdrücke an der Wand hinterlassen hätten. Das Wissen darum, dass mehr zu sehen sein muss, als zu sehen ist, wird regelrecht ausgestellt.



Abb. 5: *Rosemary's Baby* (Roman Polanski 1968), 96. Minute. Aus der Sitzecke rechts hinter dem Türpfosten schweben Rauchschwaden in den Raum.

In einer frühen Szene des Films lassen sich gleich mehrere dieser Strategien finden. Dabei handelt es sich, wenn man auf Roman Polanskis Formulierung zurückgreifen möchte, noch um eine nahezu typische Szene einer *Soap Opera*: Guy kommt niedergeschlagen nach Hause, da er eine erhoffte Schauspielrolle nicht bekommen hat. Er setzt sich im Vordergrund an den Tisch, im Hintergrund ist Rosemary in der Küche zu erkennen (Abb. 6). Die Kamera bleibt nahezu unbewegt, der Kameraausschnitt ruft Bildkon-

17 Arnold Glassman/Todd McCarthy/Stuart Samuels, *Visions of Light: The Art of Cinematography*, Japan, USA 1992, 92. Min., 53. Min.

zepte niederländischer Interieurmalerei, etwa eines de Hooch auf. Die Rückwand steht parallel zum Bildrand, vereinzelt ist Mobiliar arrangiert. Ein geöffneter Durchgang ermöglicht den Blick in die Küche. Durch die Positionierung von Guy nahe an der Kamera erhält seine Figur mehr Gewicht als Rosemary, die nur unscharf im Hintergrund als heller Farbleck zu sehen ist. Da in dieser Szene Guys Emotionen im Vordergrund stehen, ist diese Inszenierung nachvollziehbar und in sich plausibel. Im Zusammenspiel mit den oben zitierten und weiteren Szenen wird jedoch auch diese mehrfach interpretierbar. Als Rosemary Guy ein Sandwich bringt, bleibt die Kamera in ihrer Position, anstatt Rosemary mit ins Bild zu bringen. Zwar beugt sie sich herunter, um den Teller abzusetzen, wodurch ihr Gesicht kurz zu sehen ist, aber dann außerhalb des Bildfeldes verbleibt. Dabei ist sie die Protagonistin des Films, die im Regelfall durch die Kamera bevorzugt würde (Abb. 7).



Abb. 6 und 7: *Rosemary's Baby* (Roman Polanski 1968), 22. Minute.

Auch der sich weiterspinnende Dialog ist nicht nach der oben beschriebenen Tradition des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens inszeniert. Die Kamera bleibt weiter auf Guy gerichtet, als Rosemary nach rechts aus dem Bild geht. Sie wird in einer eigenen Kameraeinstellung gezeigt (Abb. 8, 9). In der Folge sprechen beide über die Bildgrenze hinweg zueinander, was eine eigenartige Mischung aus Absenz und Präsenz evoziert. Teilweise sind Rosemary und Guy zu hören, aber nicht im Bild. Der Gesprächspartner ist im Raum, aber jenseits des Bildrandes verborgen.



Abb. 8 und 9: *Rosemary's Baby* (Roman Polanski 1968), 22. Minute. Die Kamera bleibt in dieser Szene (Abb. 6–9) auf Guy gerichtet, Rosemary wird durch den Schnitt eingefügt.

All diese Strategien fördern die beständige Doppelbödigkeit der Erzählung. Obwohl im Voranschreiten der Filmhandlung mehr und mehr Informationen vermittelt werden, kann die Frage nach der Psychose einerseits oder dem Satanistenkult andererseits nicht eindeutig beantwortet werden. Eine zentrale Rolle nimmt dabei die Thematisierung dessen ein, was nicht sichtbar ist. Dadurch wird das Gefühl der Unheimlichkeit im Film langsam, aber stetig verstärkt. Erst in der letzten Szene des Films wird die Ambiguität aufgelöst, wenn Rosemary durch einen bis dahin verborgenen Durchgang aus ihrer Wohnung in diejenige der Nachbarn gelangt und auf die dort versammelten Satanisten trifft.

In der Genremalerei handelt es sich in den meisten Fällen um Kippfiguren. Man kann ter Borchs Gemälde nur entweder als väterliche Ermahnung oder aber als Kupplerszene interpretieren.¹⁸ Gabriel Metsus *Poultry Seller* (Geflügelverkäufer) zeigt entweder einen Straßenhändler, der Geflügel verkauft, oder spielt auf zweiter Ebene auf obszöne Weise auf den Geschlechtsakt an. Beide Deutungen gleichzeitig sind nicht angedacht, wie de Jongh zu Metsu erklärt: »The ›first‹ layer shows a daily event, ›reality‹ in other words, but implicit in the ›second‹ is an event that has nothing to do with that ›reality‹ but all the more so with another.«¹⁹ Im Zeitmedium Film dagegen werden beide Ebenen konkret zueinander in Beziehung gesetzt, die eine Erzählebene bedingt die andere. Gerade daraus und aus dem sich über die Dauer der Handlung hinweg verändernden Verhältnis zueinander besteht der Reiz der Filmerzählung.

In der Genremalerei des 17. Jahrhunderts wird eine zweite Ebene versteckt angedeutet, man benötigt aber häufig entsprechendes Wissen, um die Hinweise zu entdecken und entschlüsseln zu können.²⁰ Im Film von Polanski dagegen wird das Vorhandensein einer zweiten Ebene von Beginn an insinuiert, die Spekulation um eine Schattenseite aktiv angestoßen.

In die andere Kategorie an Filmen, die durch Montage zwei Ebenen aufeinanderprallen lassen, fällt *Blue Velvet* (1986). Geradezu plakativ stellt der Regisseur David Lynch die Licht- und Schattenseite der amerikanischen Kleinstadtwelt gegeneinander.

III. Blue Velvet

Die Grundzüge der in Teilen durchaus surreal zu nennenden Filmhandlung sind schnell zusammengefasst. Jeffrey Beaumont kehrt nach einem Unfall seines Vaters in seine Heimatstadt Lumberton zurück und findet am Wegesrand ein abgeschnittenes menschliches Ohr. Mit Hilfe von Sandy, der Tochter von Detective Williams, versucht er auf eigene Faust, mehr über dieses Verbrechen zu erfahren. Aus diesem Grund schleicht er sich in die Wohnung der Nachtclubsängerin Dorothy Vallens und flüchtet sich in ihren

18 Zur Evozierung von Ambivalenz durch Rückenfiguren bei Ter Borch vgl.: Daniela Hammer-Tugendhat, *Tournez s'il vout plaît! Transkriptionen einer Rückenfigur Gerard ter Borchs*, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln 2010, 73–91.

19 De Jongh, *Meaning*, 24.

20 Ebd., 17.

Kleiderschrank, als er von ihrer Heimkehr überrascht wird. Dort wird er von ihr entdeckt, muss sich aber vor Frank Booth, dem filmischen Antagonisten, wieder verstecken. Aus dem Schrank heraus nimmt er ein pervernes sexuelles Spiel zwischen ihr und Frank wahr. Nach dessen Verschwinden erfährt Jeffrey, dass Frank Dorothys Ehemann und ihren Sohn gekidnappt hat.

Jeffrey betätigt sich als Hobbydetektiv und schießt einige Fotos von Frank. Nach einem weiteren Besuch bei Dorothy und einer gemeinsamen Nacht, in der sie von ihm geschlagen werden will, läuft er Frank und seiner Truppe an der Tür in die Hände. Zusammen mit Dorothy wird Jeffrey gekidnappt. Sie fahren zunächst zu einem Gebäude, in dem Dorothy anscheinend ihren Sohn sehen und sprechen kann. Anschließend geht es mit dem Auto aus der Stadt hinaus, wo Jeffrey von Frank und seiner Gruppe gedemütigt, zusammengeschlagen und alleine zurückgelassen wird. Am nächsten Morgen statet Jeffrey Sandys Vater, Detective Williams, einen Besuch ab und zeigt ihm die Fotografien von Frank. Abends nach einer Party werden Jeffrey und Sandy von ihrem Freund Mike zur Rede gestellt. Die Szene wird unterbrochen, als im Vorgarten von Jeffrey die nackte und verletzte Dorothy erscheint. Nachdem sie einen Krankenwagen gerufen haben, geht Jeffrey nochmals in Dorothys Wohnung und findet dort ihren toten Mann und einen nicht mehr ansprechbaren, schwer verletzten Polizisten vor, der zur Gruppe von Frank gehört. Dieser kommt in das Apartment und wird von Jeffrey, der sich wiederum im Schrank versteckt, erschossen.

Alles scheint nun wieder seine Ordnung zu haben. Jeffrey sonnt sich in einem Liegestuhl im Vorgarten. Sein Vater ist wieder gesundet und steht mit Sandys Vater im Garten; sie öffnet die Tür und ruft zum Essen. Man sieht Dorothy auf einer Bank sitzen und ihr Kind in die Arme schließen.

Die erste Filmaufnahme – mit ihr setzt das Lied *Blue Velvet* ein –, zeigt strahlend blauen Himmel; die Kamera schwenkt herunter auf den weiß lackierten Zaun eines Gartens in einer amerikanischen Kleinstadt. Vor dem Zaun befinden sich rote Rosen. Im nächsten Filmbild fährt ein Feuerwehrgewagen in Zeitlupe an der Kamera vorbei, auf dem Wagen steht ein winkender Feuerwehrmann, vor ihm sitzt ein Hund (Abb. 10). Eine Schülerlotsin mit Warnweste und rotem Stopp-Schild in der Hand sperrt die Straße und winkt die Kinder vorbei. Mr. Beaumont, Jeffreys Vater, wässert den Rasen mit dem Gartenschlauch.



Abb. 10: *Blue Velvet* (David Lynch 1986), 2. Minute.

Diese ersten Aufnahmen zeigen das überzeichnete Bild der heilen Welt einer amerikanischen Kleinstadt. In den folgenden Bildern kippt die positive, idyllische Darstellung in ihr Gegenteil, bevor die eigentliche Handlung beginnt. Der Wasserschlauch gibt bedrohliche Geräusche von sich, Mr. Beaumont erleidet eine Art Hirnschlag und fällt rückwärts zu Boden. Der Wasserschlauch befindet sich noch immer in seiner Hand und wird zu einer Art groteskern Ersatz seines Geschlechtsteils. Ein Hund kommt hinzu und spielt mit der Wasserfontäne, die dem Schlauch entspringt. Das Lied *Blue Velvet* ist zu hören, bis die Kamera in einer langsamen Fahrt durch das Gras in die darunterliegenden Erdschichten eindringt. In Großaufnahme sind Käfer zu sehen, dabei werden ihre unheimlichen Geräusche stark überhöht (Abb. 11, 12). Noch bevor Jeffrey Beaumont, Haupt- und damit Identifikationsfigur des Films, seinen ersten Auftritt hat, sind beide Seiten dieser Welt etabliert.



Abb. 11 und 12: *Blue Velvet* (David Lynch 1986), 3. Minute. Die Kamera bewegt sich durch das Gras, bis dunkle Käfer das Bildfeld füllen.

Im weiteren Verlauf des Films gibt es immer wieder Verweise auf das Abziehbild einer amerikanischen Vor- oder Kleinstadt. So ist Sandy mit Mike, einem blonden, großen Footballspieler liiert und geht auf die High School. Jeffreys Mutter und seine Tante werden vor dem abendlichen Fernseher gezeigt. Saubere Vorgärten und große amerikanische Straßenschlitten prägen das Stadtbild. Auch Jeffrey oder Sandy werden darin inszeniert. Beide verabreden sich im örtlichen Diner zum Essen, auf dessen Tischen die Ketchup-Flasche ebenso wenig fehlt wie Strohhalme in den Getränken. Wie Paul Coughlin herausgearbeitet hat, ist diese Vorstadtwelt zu großen Teilen nach amerikanischen TV-Serien modelliert.²¹ Die Inszenierung des Ambientes und der Figuren zwischen glatt gemähtem Rasen, gemeinsamen familiären Abendessen, Treffen in Dinern oder an der High School und Kriminalfälle, die immer zum Positiven hin aufgeklärt werden können, lassen sich auf Serien wie *The Donna Reed Show* (1958–1966)²² oder *The Hardy Boys/Nancy Drew Mysteries* (1977–1979)²³ zurückführen.

Dieser Welt und dieser Ebene, auf die in *Blue Velvet* inhaltlich und visuell immer wieder angespielt werden, setzt Lynch umso dunklere und verstörendere Elemente entgegen. Der Antagonist Frank Booth versetzt sich mit einer Atemmaske in einen Drogenrausch, wenn er seine sadistischen Gefühle und Gelüste auslebt. In seiner Unberechenbarkeit und Gefährlichkeit wirkt Frank, als würde er aus einem anderen Filmgenre stammen. Selbst die Orte in Lumberton, an denen Frank auftritt, stellen einen Kontrastpunkt zu den vorher beschriebenen dar. Er ist nicht im Ambiente der amerikanischen Vorstadt-idylle zu sehen, sondern wird vor Industriebauten oder an zwielichtigen Orten wie einem Bordell gezeigt.

Analog zu diesen beiden im Extrem gezeichneten Ebenen möchte man annehmen, dass auch die Hauptcharaktere eindeutig in der einen oder der anderen Welt zu verorten sind. Man könnte Jeffrey wenigstens zu Beginn des Films als positiv konnotierte, naive Heldenfigur interpretieren, jedoch wird diese Weißzeichnung von Beginn an durchkreuzt. Ursprünglich sollte er schon in seiner ersten Filmszene aus einem Versteck heraus ein Pärchen in einem Partykeller beobachten. Diese Szene wurde zwar abgedreht, aber vermutlich aus Zeitgründen geschnitten.²⁴ Jeffrey ist von Beginn an als Voyeur zu verstehen – eine Rolle, die dem klassischen amerikanischen Helden niemals zugeordnet würde – und er ist weder der einen noch der anderen Ebene eindeutig zuzuordnen. Im Gegenteil werden über seine Figur Fragen verhandelt, die im amerikanischen Kino der Reagan-Ära oder der TV-Shows, die Jeffreys Mutter abends sieht, eher selten gestellt werden. Wie Adam Daniel Jones gezeigt hat, wird in *Blue Velvet* mehrfach sichtbar auf Freuds Konzept des Ödipuskomplexes angespielt.²⁵ Zentrale Antriebskraft Dorotheys, mit der Jeffrey eine Nacht verbringt, ist die Angst und Sorge um ihren Sohn, wodurch ihr Dasein

21 Vgl. Paul Coughlin, »Blue Velvet«: Postmodern Parody and the Subversion of Conservative Frameworks, in: *Literature/Film Quarterly* 31 (4/2003), 304–311.

22 Vgl. Rob Latham, There's No Place Like Home: Simulating Post Modern America in »The Wizard of Oz« and »Blue Velvet«, in: *Journal of the Fantastic Arts* 1 (4/1988), 49–58, 51.

23 Vgl. Coughlin, Parody, 304f.

24 Vgl. David Lynch, The Lost Footage, in: David Lynch, *Blue Velvet (incl. Lost Footage)*, Blu-ray, USA 2011, 53 Minuten, 3. Min.

25 Vgl. Adam Daniel Jones, *Between Self and Other: Abjection and Unheimlichkeit in the Films of David Lynch*, Newcastle 2011, 90ff.

als Mutter explizit hervorgehoben wird.²⁶ Als Mike die Konfrontation mit Jeffrey sucht und plötzlich die nackte, verletzte Dorothy im Vorgarten der Beaumonts erscheint, reagiert Mike mit der Frage »Who is that, is that your mother?«. ²⁷ Sein Vater wiederum liegt zwar nicht tot, aber machtlos und nahezu bewegungsunfähig im Krankenhaus.

Weitere Ambiguitäten lassen sich aufspüren: So apostrophiert Sandy Jeffrey als »a detective or a pervert«. ²⁸ Zwar lässt sich seine Geschichte als eine des Erwachsenwerdens hin zum verantwortungsbewussten amerikanischen Bürger interpretieren. Allerdings fühlt er sich von der dunklen Seite Lumbertons angezogen. ²⁹ Die Zuschaueridentifikation mit der Heldenfigur verläuft ambivalent: »Lynch's protagonists do not typically represent pure good or pure evil, instead both is represented in one ambivalent person. The spectator is forced to identify with a hero, who is not entirely good«. ³⁰

Ebenso wenig wie Jeffrey ist Dorothy eindeutig als Opfer, *femme fatale* oder in ihrer Mutterfunktion zu verstehen. Die Stadt Lumberton selbst verändert sich je nach Szenerie und erzählerischer Notwendigkeit. ³¹ Hier gibt es den stereotypen amerikanischen Vorgarten, dort die dunklen Straßenecken und zwielichtigen Etablissements. Nicht einmal die zeitliche Ebene kann exakt festgeschrieben werden, wenn die Ausstattung der Drehorte und der Schauspieler auf unterschiedliche Jahrzehnte der Nachkriegszeit rekurrieren. ³²

Blue Velvet weist klare Bezugnahmen auf *The Wizard of Oz* (1939) auf, wie James Lindroth herausgearbeitet hat. Der Film lässt sich demzufolge als eine Art Alptraumversion der phantastischen Traumwelt von *The Wizard of Oz* interpretieren. ³³ Beide Male trägt die weibliche Hauptfigur den Namen Dorothy. Beide haben mehrere Gesangseinlagen in ihrem Film, beide werden durch rote Schuhe ausgezeichnet. ³⁴ Die böse Hexe wird durch den psychopathischen Frank ersetzt. Durch die Verknüpfung von *Blue Velvet* und *The Wizard of Oz* wird eine ambige Beziehung zwischen beiden Filmen erzeugt, wodurch der eine Film ohne den anderen nicht mehr gedacht werden kann. *The Wizard of Oz*, eines der in den USA bekanntesten Werke der Filmgeschichte, ³⁵ hat in Verbindung mit Lynchs *Blue*

26 Vgl. Jones, Self, 98.

27 David Lynch, *Blue Velvet*, in: David Lynch, *Blue Velvet (incl. Lost Footage)*, Blu-ray, USA 2011, 120 Minuten, 102. Min.

28 Ebd., 31. Min.

29 Vgl. Irena Makarushka, Subverting Eden: Ambiguity of Evil and the American Dream in *Blue Velvet*, in: *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation* 1 (Winter 1991), 31–46, 36.

30 Kai Hebel/Christiane Mathes, The Subversion of Evil in the Films of David Lynch, in: Jochen Achilles/Ina Bergmann (Hg.), *Representations of Evil in Fiction and Film. Anglistik – Amerikanistik – Anglophonie*, Bd. 11, Trier 2009, 245–260, 249.

31 Vgl. C. Kenneth Pellow, »Blue Velvet« Once More, in: *Literature/Film Quarterly* 18 (3/1990), 173–178, 174f.

32 Vgl. Oliver Schmidt, Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs *Eraserhead*, *Blue Velvet* und *Lost Highway*, in: Andreas R. Becker et al. (Hg.), *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*, Marburg 2007, 19–27, 24.

33 Vgl. James Lindroth, Down the Yellow Brick Road: Two Dorothys and the Journey of Initiation in Dream and Nightmare, in: *Literature/Film Quarterly* 18 (3/1990), 160–166.

34 Vgl. David Lynch, *Footage*, 48 Min.

35 Vgl. Latham, Home, 49.

Velvet seine Unschuld verloren. Die positiv-naiv gestrickte Sehnsucht nach der Rückkehr in die Heimat Kansas ist so einfach nicht mehr zu erfüllen, die Frage danach, was eine glückliche, frei von dunklen Aspekten existierende Heimat sein könnte, nicht mehr ohne weiteres zu beantworten. Ähnliches passiert mit den Liedern, die in *Blue Velvet* zu hören sind. Ursprünglich als Liebeslieder gedacht, sind die Songs *Blue Velvet* oder *In Dreams* nun mit den drastischen Filmbildern und Dialogen des Films verbunden und in ihren Aussagen doppeldeutig geworden.

In einer zentralen Szene des Films wird Jeffrey von Frank gekidnappt. Zusammen mit Dorothy fahren sie zu Ben, einem Freund von Frank. In dessen Wohnung wird anscheinend Donny, der Sohn Dorothys, gefangen gehalten. Sie darf ihn in dieser Szene sehen. Dazu wird Donny jedoch nicht in den Raum hineingebracht, sondern Dorothy verlässt diesen durch eine Tür im Hintergrund. Im Drehbuch wird dies in einer eigenen Szene geschildert, das heißt, dass die Kamera Dorothy in diesem Hinterzimmer zeigen würde.³⁶ Im Film entfällt diese Szene, die Betrachter verbleiben bei Frank, seinen Kumpanen und Jeffrey. Dadurch ergibt sich eine entscheidende inszenatorische Änderung: Die Zuschauer hören Dorothy einige Worte sprechen, auch ist eine Kinderstimme zu hören. Jedoch sind sie und das Kind nicht zu sehen, die Szene findet buchstäblich hinter verschlossener Tür statt. Bei einer der wichtigsten Szenen im Film, – schließlich kämpft Dorothy primär um ihren Jungen und lässt sich damit von Frank erpressen –, bleibt der Betrachter ausgesperrt (Abb. 13). Stattdessen wird Ben, in dessen Wohnung die Szene stattfindet, wie auf einer Bühne präsentiert. Dieser Eindruck wird noch unterstrichen dadurch, dass er beiderseits von Vorhängen gerahmt wird (Abb. 14). Während Roy Orbisons *In Dreams* über die Musikanlage gespielt wird, imitiert er den Gesang mit einer Lampe in der Hand, die als Mikrofonersatz dient.



Abb. 13 und 14: *Blue Velvet* (David Lynch 1986), 79. Minute.

In dieser Szene wird den Zuschauern somit verdeutlicht, dass Bild und Ton in *Blue Velvet* nicht unbedingt miteinander verbunden sein müssen. Man kann Dorothy und ihren Jungen zwar hören, aber hinter der verschlossenen Tür nicht sehen. Die ausgestellte Trennung von Bild und Ton bei Ben wirft die Frage auf, ob vielleicht auch bei Dorothy und Donny eine Dissoziation der visuellen und akustischen Ebene vorliegt. Die Frage steht im Raum, ob Dorothy wirklich zu ihrem Jungen spricht oder ob der Junge vielleicht gar

36 Vgl. David Lynch/Eric Mendoza (Hg.), *Blue Velvet*, independently published 2020, Szene 155a, 87.

nicht existiert.³⁷ Dazu wird der erzählerische Fokus weg von Dorothy und ihrem Jungen und hin auf die musikalische Vorführung verlegt. Während diese im Drehbuch angelegte Szene zwischen Dorothy und ihrem Jungen nicht realisiert wurde, ist die Idee zur Gesangseinlage noch nicht verschriftlicht und wohl erst direkt für den Film so konzipiert worden. Die letzten Aufnahmen des Films zeigen – ebenfalls in Zeitlupe und nach einem erneuten Bild des Feuerwehrmanns, der Blumen und des Gartenzauns – Dorothy, wie sie ihren Sohn Donny in die Arme schließt. Sein Gesicht ist nicht erkennbar. Vor dem Hintergrund der soeben beschriebenen Szene muss offen bleiben, ob es sich bei diesen Bildern nur um eine Traumsequenz handelt oder ob Donny wirklich noch lebt.

Diesen Einstellungen gehen die letzten Aufnahmen Jeffreys voraus. Mit der Plakativität der ersten Filmaufnahmen sonnt er sich in der Idylle des Vorgartens im Liegestuhl. Sein Vater ist genesen, Sandy ruft zum Essen. Die Ordnung scheint nach der Beseitigung des Antagonisten wiederhergestellt. Diese abschließende Szene hatte abermals für große Irritationen gesorgt. Von einzelnen Kritikern wurde dieses Filmende als eine Bestätigung des Status Quo, des Gesellschaftssystems der 50er Jahre verstanden und dementsprechend negativ beurteilt.³⁸ Coughlin dagegen unterstreicht nochmals: »With *Blue Velvet* Lynch is not pleading for a ›return to the fifties‹ or deferring to a ›nostalgia‹ of the past, he is actively criticizing the past to facilitate a greater understanding of the limitations of many of its representations«.³⁹

Wenn man die Analogien zu *The Wizard of Oz* aufgreift und *Blue Velvet* als eine Art dunklen Traum oder als ein Märchen interpretiert, möchte man unwillkürlich die Frage an das Ende stellen: Und wenn sie nicht gestorben sind, ... leben Jeffrey und Sandy glücklich bis ans Ende ihrer Tage? Ist Jeffrey, der Voyeur, ein weiteres Mal auf die dunkle, zweite Ebene gewechselt oder nimmt er zukünftig auf Dauer die Rolle des amerikanischen Familienvaters ein, der seinen Rasen sprengt und samstags das Auto wäscht? Ist zwischen Sandy und Jeffrey alles geklärt, was einem gemeinsamen glücklichen Leben entgegenstehen könnte? Eine weitere Szene des Films wird in ihrer Drastik kaum besprochen: Als Mike, Sandys Freund, Jeffrey zur Rede stellen möchte und im Vorgarten der Beaumonts die nackte, sichtbar gefolterte Dorothy erscheint, nehmen Jeffrey und Sandy sie mit in das Elternhaus Sandys, um von dort den Krankenwagen zu rufen. Während in anderen Szenen die beiden Ebenen, die Licht- und Schattenseite oft fließend ineinander übergehen,⁴⁰ findet hier ein regelrechter Einbruch in die heile Vorstadtwelt statt. Es ist das eine, wenn Jeffrey sich in die Halbwelt begibt. Aber es ist etwas ganz anderes, wenn mit einer nackten, verstörten Nachtclubsängerin eine Exponentin dieser Halbwelt plötzlich im sicher geglaubten Raum der eigenen vier Wände erscheint und sich an Jeffrey klammert, die große Liebe Sandys. Im Hintergrund ist eine heimelige Couch zu se-

37 Georg Seeßlen zitiert dazu Slavoj Žižek, wonach Dorothy ihren Mann oder ihr Kind verloren habe und in eine Depression verfallen sei. Im Rahmen dieses traumatischen Ereignisses wäre demnach alles inszeniert, um ihr eine, wenn auch fragile, psychologische Stütze bieten zu können. Slavoj Žižek, zitiert nach Georg Seeßlen, *David Lynch und seine Filme*, Marburg 1994, 96.

38 Vgl. Fredric Jameson, *The Nostalgia Mode and Nostalgia for the Present*, in: Peter Brooker/Will Brooker (Hg.), *Postmodern After-Images*, London 1997, 21–22. Michael Atkinson, *Blue Velvet*, London 1997, 71.

39 Coughlin, *Parody*, 310.

40 Vgl. Seeßlen, *Lynch*, 94.

hen, dazu weitere Utensilien amerikanischer Vorstadthäuser wie eine Tischlampe oder biedermeierartige Bilder an der Wand. Nicht genug damit, spricht Dorothy Jeffrey als ihren »secret lover«⁴¹ an. Auf Sandys zutiefst verstörte Frage, was los sei, antwortet Dorothy auch noch vor Sandys Mutter: »He put his disease in me«.⁴² Später im Film gibt es den Versuch einer Aussprache zwischen Sandy und Jeffrey am Telefon, der jedoch unterbrochen wird. Wenn man diese Szene in die erste Ebene der amerikanischen Kleinstadt verorten möchte wie auch die letzte des Films, dann wurde dieser zwischenmenschliche Totalschaden nicht auch nur ansatzweise repariert oder beseitigt, allenfalls alibihaft am Telefon abgehandelt. Vor diesem Hintergrund lässt sich die finale Szene als Parodie auf das stereotype Hollywood-Happy End lesen.⁴³ Aber ebenso kann man darin eklatante Heuchelei und Selbsttäuschung sehen.⁴⁴ Alle Beteiligten wissen um die zweite, dunkle Seite, auch ihrer selbst. Aber die zweite, dunkle Ebene wird bewusst ausgeblendet. Vielleicht, um sich selbst nicht mit der Problematik konfrontieren zu müssen, vielleicht auch, um sich und anderen damit einen *modus vivendi* ermöglichen zu können.

Im vorsichtigen Vergleich mit der Genremalerei des 17. Jahrhunderts steht man damit am gegenteiligen Ende: Während in der Malerei gezielt nach der möglichen Existenz einer zweiten Ebene gesucht werden muss, um den eigentlichen Sinngehalt eines Gemäldes zu entschlüsseln, deutet das Ende von *Blue Velvet* an, dass nicht jede Person willens ist, der Wahrheit auch auf den Grund zu gehen oder nach einer komplexeren Realität zu suchen und diese auch anzuerkennen. Im Gegenteil scheint oftmals der leichtere Lebensweg derjenige zu sein, auf dem die dunklen Seiten auch der eigenen Vita ausgeblendet werden können. So wirkt die letzte Szene rezeptionsästhetisch ambivalent. Auf einer Ebene kann sie zu vertiefter kritischer Betrachtung anregen. Auf einer zweiten Ebene dagegen wirkt sie ohne intellektuelle Gegenwehr, unterlegt mit dem Liebeslied *Mysteries of Love*, als Sedativ auf den Rezipienten.

IV. Resümee

Im Unterschied zur Malerei spielt in beiden Filmen die Fortentwicklung der Erzählung über die Zeit hinweg die entscheidende Rolle. Die *Rosemary's Baby* innewohnende Ambiguität wird auf visueller Ebene wesentlich durch das Ausstellen des Nicht-Sichtbaren konstruiert und stetig gesteigert. Das Wissen um vorenthaltene Informationen fördert die weitere Spekulation darüber, welche Interpretation nun zutrifft. Erst in der letzten Szene erfolgt die Auflösung und damit die Aufhebung der erzählerischen Ambiguität. Nachdem sich die Handlung über zwei Stunden hinweg entfaltet hat, können endlich die richtigen Schlüsse zu *Rosemary's Baby* gezogen werden. *Blue Velvet* wiederum stellt

41 Lynch, *Velvet*, 103. Min.

42 Ebd., 103. Min.

43 Vgl. A. Kuzniar, »Ears Looking at You: E. T. A. Hoffmann's »The Sandman« and David Lynch's »Blue Velvet«, in: *South Atlantic Review* 54, (2/1989), 7–21, 18.

44 Ralfdieter Füller, *Fiktion und Antifiktion: Die Filme David Lynchs und der Kulturprozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre*, Trier 2001, 113.

die Ebenen von Beginn an sichtbar aus, an beider Existenz gibt es keinerlei Zweifel. Erzählerische Ambiguität äußert sich hier anders. Die Handlungsmotivation der einzelnen Charaktere scheint vordergründig offengelegt zu sein, wird aber immer wieder verunklärt. Besonders Dorothys Rolle wird in Frage gestellt, wenn ohne ihren Sohn womöglich ihr zentraler Beweggrund überhaupt nicht vorhanden ist. Dagegen lässt sich der Schluss von *Blue Velvet* auch dahingehend interpretieren, dass zwar die gesamte Handlungsdauer hindurch zwei konträre Welten miteinander konfrontiert werden. Der Film macht jedoch sichtbar, wie jegliche Ambiguität zugunsten einer künstlich rekonstruierten heilen Welt mit den letzten Bildern ausgeblendet wird.

Literatur

- ATKINSON, Michael, *Blue Velvet*, London 1997.
- BARCK, Joanna, *Hin zum Film – Zurück zu den Bildern: Tableaux Vivants: »Lebende Bilder« in Filmen von Antamoro, Korda, Visconti und Pasolini*, Bielefeld, 2008.
- BINOTTO, Johannes, Continuing Peyton Place: Das Melodrama und seine Bastarde, in: Ivo Reitzer/Peter Schulze (Hg.), *Transmediale Genre-Passagen*, Wiesbaden 2016, 269–288.
- BLASER, Patric (Hg.), *Falsche Fahrten in Film und Fernsehen* (Maske und Kothurn 53, 2/3), Wien 2007.
- BLOM, Ivo, *Reframing Luchino Visconti: Film and Art*, Leiden 2017.
- BORDWELL David/STAIGER, Janet/THOMPSON, Kristin (Hg.), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London 2004.
- BOWIE, Stephen, Where Were You the Day Mia Farrow Cut Her Hair?: A Micro Oral History, in: *The Classic TV History Blog*, 2014, URL: <https://classictvhistory.wordpress.com/2014/02/11/where-were-you-the-day-mia-farrow-cut-her-hair-a-micro-oral-history/> [letzter Zugriff: 06.11.2022].
- CAMERON, Ardis, *Unbuttoning America: A Biography of »Peyton Place«*, Ithaka 2015.
- CAPUTO, Davide, *Polanski and Perception: The Psychology of Seeing and the Cinema of Roman Polanski*, Bristol 2012.
- CHION, Michel, Rosemary's Baby (1968), in: Oliver Fahle (Hg.): *Filmische Moderne: 60 Fragmente: Lorenz Engell zum 60. Geburtstag*, Bielefeld 2019, 85–92.
- CHRISTIE, Ian/VAN DEN OEVER, Annie (Hg.), *Stories: Screen Narrative in the Digital Era*, Bd. 7, *The Key Debates*, Amsterdam 2018.
- COUGHLIN, Paul, »Blue Velvet«: Postmodern Parody and the Subversion of Conservative Frameworks, in: *Literature/Film Quarterly* 31 (4/2003), 304–311.
- DE JONGH, Eddy, *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-century Painting*, Leiden 2000.
- FÜLLER, Ralfdieter, *Fiktion und Antifiktion: Die Filme David Lynchs und der Kulturprozeß im Amerika der 1980er und 90er Jahre*, Trier 2001.
- GRIMM, Bruno, *Tableaus im Film, Film als Tableau: Der italienische Stummfilm und Bildtraditionen des 19. Jahrhunderts*, Paderborn 2016.
- HAMMER-TUGENDHAT, Daniela, Tournez s'il vout plaît! Transkriptionen einer Rückenfigur Gerard ter Borchs, in: Verena Krieger/Rachel Mader (Hg.), *Ambiguität in der Kunst: Typen und Funktionen eines ästhetischen Paradigmas*, Köln 2010, 73–91.

- HEBEL, Kai/MATHES, Christiane, The Subversion of Evil in the Films of David Lynch, in: Jochen Achilles/Ina Bergmann (Hg.), *Representations of Evil in Fiction and Film. Anglistik – Amerikanistik – Anglophonie*, Bd. 11, Trier 2009, 245–260.
- HELGERSON, Richard, Soldiers and Enigmatic Girls: The Politics of Dutch Domestic Realism, 1650–1672, in: *Representations* 58 (Frühjahr 1997), 49–87.
- HENSEL, Thomas/KRÜGER, Klaus/MICHALSKY, Tanja (Hg.), *Das bewegte Bild: Film und Kunst*, München 2006.
- HOFFMAN, Robin A., How to See the Horror: The Hostile Fetus in Rosemary's Baby and Alien, in: *Literature, Interpretation, Theory* 22 (3/2011), 239–261.
- JAMESON, Fredric, The Nostalgia Mode and Nostalgia for the Present, in: Peter Brooker/Will Brooker (Hg.), *Postmodern After-Images*, London 1997, 21–22.
- JONES, Adam Daniel, *Between Self and Other: Abjection and Unheimlichkeit in the Films of David Lynch*, Newcastle 2011.
- KAUL, Susanne/PALMIER, Jean-Pierre (Hg.), *Die Filmerzählung: Eine Einführung*, Paderborn 2016.
- KEAZOR, Henry (Hg.), *FilmKunst*, Marburg 2009.
- KOEBNER, Thomas (Hg.), *Diessseits der »Dämonischen Leinwand«: Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München 2003.
- KROHN, Bill, Rez. zu: »Repulsion«, in: *Cineaste* 35 (1/2009), 70–72.
- KUZNIAR, Alice A., Ears looking at You: E. T. A. Hoffmann's »The Sandman« and David Lynch's »Blue Velvet«, in: *South Atlantic Review* 54, (2/1989), 7–21.
- LAASS, Eva, *Broken Taboos, Subjective Truths: Forms and Functions of Unreliable Narration in Contemporary American Cinema*, Trier 2008.
- LATHAM, Rob, There's no Place like Home: Simulating Post Modern America in »The Wizard of Oz« and »Blue Velvet«, in: *Journal of the Fantastic Arts* 1 (4/1988), 49–58.
- LINDROTH, James, Down the Yellow Brick Road: Two Dorotheys and the Journey of Initiation in Dream and Nightmare, in: *Literature/Film Quarterly* 18 (3/1990), 160–166.
- LIPTAY, Fabienne (Hg.), *Was stimmt denn jetzt? Unzuverlässiges Erzählen in Literatur und Film*, München 2005.
- LISTA, Giovanni, *Il cinema futurista*, Recco 2010.
- LYNCH, David/MENDOZA, Eric (Hg.), *Blue Velvet*, 2020.
- MAKARUSHKA, Irena, Subverting Eden: Ambiguity of Evil and the American Dream in Blue Velvet, in: *Religion and American Culture: A Journal of Interpretation* 1 (Winter 1991), 31–46.
- NEWTON, Michael, *Rosemary's Baby*, London 2020.
- PELLOW, C. Kenneth, »Blue Velvet« Once More, in: *Literature/Film Quarterly* 18 (3/1990), 173–178.
- SCHMIDT, Oliver, Leben in gestörten Welten. Der filmische Raum in David Lynchs Eraserhead, Blue Velvet und Lost Highway, in: Andreas R. Becker et al. (Hg.), *Medien – Diskurse – Deutungen. Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums* 2007, Marburg 2007, 19–27.
- SCHMIDT, Thomas, Ambiguität in Literaturverfilmungen: Die doppelte Welt im Film Petla von Wojciech Has, in: Bernhard Groß et al. (Hg.), *Ambige Verhältnisse: Uneindeutigkeit in Kunst, Politik und Alltag*, Bielefeld 2021, 225–236.

SCHWEINITZ, Jörg/WIEGAND, Daniel (Hg.), *Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*, Marburg 2016.

SEEBLEN, Georg, *David Lynch und seine Filme*, Marburg 1994.

STIGLEGGER, Marcus/WAGNER, Christoph (Hg.), *Film, Bild, Emotion: Film und Kunstgeschichte im postkinematografischen Zeitalter*, Berlin 2021.

Filme

GLASSMAN, Arnold/MCCARTHY, Todd/SAMUELS, Stuart, *Visions of Light: The Art of Cinematography*, Japan, USA 1992, 92 Minuten.

LYNCH, David, *Blue Velvet*, in: David Lynch, *Blue Velvet* (incl. Lost Footage), Blu-ray, USA 2011, 120 Minuten.

LYNCH, David, *The Lost Footage*, in: David Lynch, *Blue Velvet* (incl. Lost Footage), Blu-ray, USA 2011, 53 Minuten.

POLANSKI, Roman, *Rosemary's Baby*, in: *Criterion Collection: Rosemary's Baby*, Blu-ray, USA 2012, 137 Minuten.

STETLER, Karen, *Conversations Inside the Criterion Collection. Remembering ›Rosemary's Baby‹*, in: *Criterion Collection: Rosemary's Baby*, Blu-ray, USA 2012, 47 Minuten.

Abbildungsnachweis

Abb. 1–9: *Rosemary's Baby*, in: *Criterion Collection: Rosemary's Baby*, Blu-ray, USA 2012, 137 Minuten.

Abb. 10–14: *Blue Velvet*, in: David Lynch, *Blue Velvet* (incl. Lost Footage), Blu-ray, USA 2011, 120 Minuten.

Autorinnen und Autoren

Dominik Brabant (Dr.) ist akademischer Rat auf Zeit am Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der KU Eichstätt-Ingolstadt. Im SoSe 2022 und im WiSe 2023 hat er den Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Neuzeit bis zur frühen Moderne an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf vertreten. Zu seinen Schwerpunkten zählen die Skulptur und Plastik der Moderne, vor allem aus rezeptionsgeschichtlicher Perspektive, die Geschichte der Genremalerei als Entdeckung des sozialanalytischen Sehens (im Rahmen eines Habilitationsprojekts) sowie die Kunstkritik und Kunstgeschichte um 1900.

Elisabeth Fritz (PD Dr. habil.) ist Gastprofessorin für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin. Zuvor war sie wissenschaftliche Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Friedrich-Schiller-Universität Jena, wo sie 2023 mit einer Schrift über Figurationen von Geselligkeit in der französischen Genremalerei des 18. Jahrhunderts habilitiert wurde. Weitere Forschungsschwerpunkte bilden Theorien und Praktiken des Spektakels, Konstruktionen von Authentizität in der Gegenwartskunst, Rokoko-Rezeptionen sowie Methodenfragen einer gesellschaftskritischen und sozial engagierten Kunstgeschichte.

Johannes Grave (Prof. Dr.) lehrt Neuere Kunstgeschichte an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und ist Teilprojektleiter im Sonderforschungsbereich 1288 »Praktiken des Vergleichens«. Für seine Forschungen zur Kunst um 1800, zur Frührenaissance sowie zu bildtheoretischen Fragen wurde er 2020 mit dem Gottfried Wilhelm Leibniz-Preis ausgezeichnet.

Bruno Grimm (Dr.) ist Dozent an der KU Eichstätt-Ingolstadt. Forschungsschwerpunkte umfassen visuelles Erzählen im Film, aber auch Antikenrezeption um 1800, insbesondere Untergangspanthasien antiker Imperien als zeitgenössischer Spiegel der Gesellschaft.

Britta Hochkirchen (Dr.) ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Seminar für Kunstgeschichte und Filmwissenschaft an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und Teilprojektleiterin im Sonderforschungsbereich 1288 »Praktiken des Vergleichens« an der Universität Bielefeld. Sie forscht zur Bildtheorie im Zeitalter der Aufklärung, insbesondere mit Blick auf die Genremalerei, zur Rolle des Bildes in der Geschichtstheorie sowie zu kuratorischen Praktiken des Vergleichens in Ausstellungen des 20. Jahrhunderts.

Henry Kaap (Dr.) ist akademischer Rat auf Zeit am Lehrstuhl für Allgemeine Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und seit 2018 Redakteur von »kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften«. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen Ästhetiken des Widerstands in globaler Perspektive sowie der Komplex von Kunstproduktion und Kunstsammeln.

Julia Kloss-Weber (PD Dr.) ist nach Vertretungen an den kunstgeschichtlichen Instituten in Bern und Düsseldorf Vertretungsprofessorin am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg. Zu ihren Forschungsschwerpunkten zählen die französische Kunst des 18. und 19. Jahrhunderts, Skulpturgeschichte und Skulpturtheorie, die mexikanische Kunst des 16. Jahrhunderts sowie methodologische Fragen einer post- bzw. dekolonialen Neuperspektivierung der Kunstgeschichte im Zusammenhang transkultureller Kulturkonzepte. Ihre aktuellen Forschungen befassen sich mit Emergenz als einem rezeptionsästhetischen Phänomen, mit der Gattung ›Relief‹ sowie mit Genderfragen und feministischen Diskursen.

Hubertus Kohle (Prof. Dr.) ist Professor am Institut für Kunstgeschichte der LMU München. Er arbeitet zur deutschen und französischen Kunstgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts und beschäftigt sich in den letzten Jahren vor allem auch mit dem neuen Feld der digitalen Kunstgeschichte.

Valeska von Rosen (Prof. Dr.) ist Inhaberin des Lehrstuhls für Kunstgeschichte der Neuzeit bis zur frühen Moderne an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf. Aktuell arbeitet sie an einer Monographie über Künstlerselbstbildnisse vor dem Zeitalter der Subjektivität.

Pia Rudolph (Dr.) ist als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Projekt »Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters (KdiH)« an der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München tätig. 2020 erschien ihre Dissertation mit dem Titel »Im Garten der Gesundheit. Pflanzenbilder zwischen Natur, Kunst und Wissen in gedruckten Kräuterbüchern des 15. Jahrhunderts«. Ihren Forschungsschwerpunkt bilden unter anderem illustrierte Handschriften und Drucke des 15. und 16. Jahrhunderts, die medizinisches bzw. fachliches Wissen vermitteln.

Frank Schmidt (M.A.) ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Musikwissenschaft der TU Dresden. Er forscht zur frühen Druckgraphik und zur niederländischen Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts, mit besonderem Fokus auf Themen der Genrekunst, sowie zur Filmgeschichte und -theorie. Seine 2023 abgeschlossene Dissertation befasst sich mit der visuellen Genese von Bordelldarstellungen am Übergang vom Mittelalter zur frühen Neuzeit.

Michael F. Zimmermann (Prof. Dr.) ist seit 2004 Inhaber des Lehrstuhls für Kunstgeschichte an der KU Eichstätt-Ingolstadt. Zuvor war er u.a. Zweiter Direktor am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München (1991–2002) und ordentlicher Professor an der Université de Lausanne (2002–04). Seine Publikationen gelten den Bildkünsten des 19. und 20. Jahrhunderts in Frankreich, Italien, Deutschland und den USA, vielfach ihren wissen(schaft)sgeschichtlichen Bezügen, daneben dem Kunstschaffen des 16. Jahrhunderts sowie medien- und bildtheoretischen Fragestellungen.

