



Bericht zum 26. Basler Renaissancekolloquium

am 14. Dezember 2012
von Maike Christadler, Michael Schaffner

«Schöne Gesellschaften? Asymmetrie und Vollkommenheit»

Das Fragezeichen im Titel des 26. BRK, so Achatz von Müller in der Einführung, sei der Hinweis auf die Fragilität des Schönen der Renaissance, auf die Abgründe, die Adorno und Foucault schon thematisiert hätten. Der Humanismus schützt nicht vor Barbarei, im Gegenteil, er macht sich zu ihrem Komplizen. Die Renaissance 'erfindet' die Ästhetik des Hässlichen als Komplement zum Schönen und legitimiert den Kurzschluss des Hässlichen als das Böse. Auch bei Burckhardt figuriert die Hierarchisierung von Schönerm und Hässlichem der Renaissance, die er als Vorlage für die Moderne prägt – auch mit ihren dunklen Facetten. Der Schleier, den nach Burckhardt die Renaissance vom Mittelalter reisst, der legt sich wiederum als Schönheit über die Renaissance selbst. Die von Greenblatt konstatierte soziale Biagsamkeit, die in Castigliones sprezzatura-Begriff enthalten ist, macht soziale Unterschiede unter dem Schleier der Schönheit unsichtbar, grenzt aber auch diejenigen aus, die die Technik des Verstellens nicht beherrschen. Als Gegenbegriff zur Renaissance hat sich deshalb die Early Modern History gerade die Sozialgeschichte zum Thema genommen, was allerdings auf Kosten von Zusammenhängen gehe, so Achatz von Müller. Vielleicht liege gerade im Interesse für die "dunkle Seite" der Renaissance eine Verbindung zwischen Early Modern History und Renaissance-Forschung. Beispielhaft könne hier der Liber Vagatorum (Pforzheim 1510) stehen, dessen künstliche Hässlichkeit des Hässlichen, der Vaganten und Krüppel, der Selbstdisziplinierung der Figura unter dem Vorzeichen der Schönheit durchaus nahe komme. Die Formierung des Körpers, die Verbindung von Habitus und Körper, ist nicht zuletzt auch in den Bildungstheorien nachweisbar, womit Schönheit und Hässlichkeit und ihre Normierungen, ihre Gewaltigkeiten, mitten in der Gesellschaft sind.

Dr. Kia Vahland (München)

Das Bild als Partnerin. Konzeptionen idealschöner Weiblichkeit in der Hochrenaissance

Der Vortrag griff die Diskussion um das 'Schöne Frauenportrait' der Renaissance als Paragone zwischen Dichtkunst und Malerei auf und stellte besonders die Beziehung zwischen Betrachtern und betrachteten (Frauenbildnissen) in den Mittelpunkt seiner Überlegungen. Dabei ging er davon aus, dass das Bild zugleich in Besitz genommen werden wolle und die Unverfügbarkeit der Dargestellten thematisiere. Die Beziehung zwischen Betrachter und Betrachteter beruhe auf der Enttäuschung, dass die Dargestellte nicht antworte. Im Unterschied zur petrarkistischen Dichtung, die die weibliche

Schönheit zwar beschreibe, aber das Bild der geliebten Frau in der Imagination des Lesers/Zuhörers entstehen lasse, sei das gemalte Bild der Frau zwar stumm, aber materiell anwesend. Die Malerei entpuppt sich als widerständiger als die Lyrik, denn sie ostendiert in ihrer haptischen Qualität die Anwesenheit der Dargestellten, die aber weniger verfügbar ist als in der Idee, die in der Imagination des Betrachters aus der Lyrik entsteht. Eine besondere Dimension haben diese stummen Frauenbildnisse, wenn – wie z.B. im Fall der Ginevra de' Benci (Leonardo) – eine Frau dargestellt ist, die selber dichtete. Diese Bilder, so Vahland, hätten oft Dichtern gehört und seien mit ihrem bewussten Bezug auf Petrarca eine malerische Gegenposition zur Dichtung: Wo in der Lyrik ein lebendiges 'Bild' in der Imagination des Betrachters entstehen könne, seien die gemalten Frauen eben deutlich nicht lebendig, sondern thematisierten die Schönheit 'an sich' (Cropper), oder bezögen sich auf die Wünsche und Vorstellungen ihrer Betrachter. Diese Sprachlosigkeit der Bilder definierte Vahland schliesslich als einen intellektuellen Mangel, der so auch wahrgenommen worden sei – und zu einer völlig anderen Form des Frauenbildnisses geführt habe: So habe Sebastiano del Piombo zunächst ebensolche schweigende Mädchen gemalt, sei dann aber zum Maler der spirituellen Bildnisse von weiblichen Reform-Exponentinnen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geworden. Erst in diesen grossen Bildnissen einer Giulia Gonzaga oder Vittoria Colonna 'antworte' die Frau: Hier verhilft die im Bild eingefügte Bibel der Dargestellten zur Sprache. Die denkende Frau, so Vahland, bringe die Malerei zum Sprechen und das zu einem reformatorischen Zweck: Das Begehren nach der Schönheit der Frau solle auf den Heiland übertragen werden.

Prof. Dr. Günter Oesterle (Giessen)

Die Produktivität des Irregulären: Grotteske, Arabeske, Karikatur

Grotteske, Arabeske und Karikatur bildeten in einem doppelten Sinn das Thema des Referats von Günter Oesterle: Einerseits wurden die Chimären, Rankenwerke und abstrakten Muster an den Rändern der ‚schönen Künste‘ im Hinblick auf ihre ambivalente Stellung als ‚Ornamente‘ zwischen Peripherie und Zentrum sowie zwischen mimetischer Darstellung und Selbstreferentialität befragt. Andererseits ging es dem Referenten darum, in einem weiter gefassten Sinn Grotteske, Arabeske und Karikatur als ästhetische Kategorien in einem Kontext der Intermedialität zu beschreiben.

Der Referent entfaltete diese Problematik ausgehend von zwei antiken Funden an der Wende zum 16. Jahrhundert: Zur selben Zeit, als die Wiederentdeckung von Neros Domus Aurea in Rom mit ihren Fresken den ornamentalen Stil der Grotteske in der zeitgenössischen Malerei begründete, wurde Vitruvs Architekturtraktat *De architectura libri decem* erstmals im Druck herausgegeben. Vitruv nimmt explizit Bezug auf die Malereien der Domus Aurea, wobei das Kriterium der Angemessenheit (*decorum*) den Massstab zu deren Ablehnung bildet: Die dargestellten Mischwesen sind deshalb als Verstoss zu werten, weil sie über keinerlei Korrespondenz mit der Wirklichkeit verfügen. Diese kritische Haltung wurde in der Folge zum Anlass einer Debatte um Stellung und Funktion des Ornaments in der Kunst. So suchte beispielsweise Giorgio Vasari Vitruvs Argument zu entkräften, indem er die strukturelle Differenz zwischen Architektur und Malerei hervorhob: In beiden Medien seien nicht dieselben Gesetze geltend zu machen. Andere Theoretiker wie Federico Zuccari und Sebastiano Serlio erteilten den ornamentalen Grottesken eine explizite Lizenz im Hinblick auf ihre periphere Stellung als ‚Mischkunst‘ im Grenzbereich zwischen Bild und Betrachter: Im spielerischen *capriccio* mit verschiedenen Bildlogiken und Motivkomplexen sollte der Künstler seine freie Schöpfungskraft erweisen, während durch die Neukombination des an sich Bekannten im Betrachter ein Effekt der Erstaunens erzeugt werde.

Vor dem Hintergrund dieser Debatte vermochte Günter Oesterle die Bedeutung der Grotteske als ‚Experimentierfeld‘ des Ornamentalen in der Frühen Neuzeit näher zu umreissen: In niederländischen, französischen und deutschen gedruckten Vorlagenblättern wurden im 16. und 17. Jahrhundert Grottesken-Bausteine aus der italienischen Malerei aufgegriffen und immer wieder von Neuem variiert. Die Druckvorlagen mit ihrem endlos rekombinierbaren, von einzelnen ‚Autorschaften‘ zunehmend losgelösten Fundus von Monstern und Mischwesen fanden nicht nur in der Malerei, sondern etwa auch in Goldschmiedearbeiten, Zeichnungen und Stichen Verwendung. Die Grotteske und die sich aus ihr allmählich ausdifferenzierenden Formen der Arabeske und der Karikatur erweiterten damit ihren Geltungsbereich ständig. Mit Blick auf die Herrschereinzüge mit ihren ‚Lebenden Bildern‘ lässt sich

schliesslich davon sprechen, dass das Ornament über sich hinaus und vom Rand ins Zentrum wächst. Diese Feststellung einer ‚Erweiterungsdynamik‘ des Peripheren überführte Günter Oesterle im zweiten Teil seines Referats in eine Konstellation der Intermedialität: In den Jahrzehnten um 1800 ist festzustellen, dass sich Grotteske, Arabeske und Karikatur von ihrer Bedeutung als ornamentale Strukturen der bildenden Künste lösen und als ästhetische Kategorien in einem umfassenden Sinn verstanden wurden. Namentlich in der Literatur wurden unter Bezug auf die Theorie des Ornaments Rollenverteilungen zwischen ‚Erzählrahmen‘ und ‚Erzählzentrum‘ in Frage gestellt, Mischungen zwischen ‚hohen‘ und ‚niederen‘ Stillagen vorgenommen, sowie logische Verknüpfungen im Satzbau aufgebrochen. Das von dem gleichnamigen Ornament abgeleitete Konzept ‚des Grottesken‘ entwickelte sich in demselben Zeitraum zur Bezeichnung der ästhetischen Wirkung, die aus dem Aufbrechen des scheinbar Vertrauten und seiner ‚widersinnigen‘ Rekombination entsteht. Günter Oesterle stellte auf dieser Basis die These auf, dass schon in der Lizenz, welche der Grotteske bei Vasari, Serlio und Anderen als periphere ‚Mischkunst‘ erteilt wurde, ein ästhetisches Potential enthalten war, welches eine Interaktion zwischen Peripherie und Bildmitte in Gang setzte. Paradoxaerweise führte am Beispiel von Grotteske, Arabeske und Karikatur also gerade der Versuch einer begrifflichen Fixierung durch eine Theorie des Ornamentalen zu einer Auflösung scheinbar fester Gegensatzpaare wie ausserordentlich und ordentlich, abstrakt und mimetisch sowie schön und hässlich.

Prof. Dr. Pascal Griener (Neuchâtel)

Raritas – a concept mediating between beauty and ugliness

Pascal Griener ging in einem ersten Teil seines Referats dem Begriff der raritas nach, um dessen Nutzen bei einer analytischen Beschreibung einer Methodologie des Sammelns auszuloten. Dazu brachte er den Begriff mit einem ebenfalls im 16. Jahrhundert virulent werdenden Terminus zusammen, dem feticcio. Dieser gelangt aus der Entdeckungsliteratur, wo er eng mit ‚anderen‘ Religionen, mit der Anbetung falscher Götter verknüpft ist, in den europäischen Sprachschatz. Dieser feticcio, so Griener, unterliegt nun dem, in der christlichen Kultur sich verbreitenden, Begriff der raritas: aus Objekten, die zunächst einem religiösen Kontext entstammen, können über die Marktwirkung und die Verbindung zum feticcio, Sammlerstücke werden.

Das Funktionieren dieser Sammlungen von naturalia und artificialia untersuchte Griener im zweiten Teil seines Referats: anhand von sogenannten Galeriegemälden, konstatierte Griener eine tiefe Skepsis gegenüber der Neugier. Diese Gemälde, die er als „metapictures“ bezeichnete, seien Programmbilder des Sammelns und des Betrachtens von Objekten und Bildern, sie enthielten eine ganze Theorie des Kunstwerks, das in und mit diesen Bildern von den Naturalien getrennt werde. Während diese in den Kuriositäten-Kabinetten gleichrangig neben den Kunstwerken platziert waren, reflektieren und kreieren die Galeriegemälde einen Kunstmarkt, auf dem die Naturalien billiger, die Kunst dagegen teurer werde. An Jan van Kessels Galeriebild mit den vier Kontinenten (1664-66) zeigte Griener, wie das Bild selber seine Erschaffung thematisiert – in der Lust an der reisenden Welterfahrung, im Sammlungsbild und in der Präsentation der Instrumente, die zur Vermessung und Repräsentation nötig sind. Bild und Reise orientieren sich am christlichen Modell von Verehrung und peregrinatio und übertragen diese in eine weltliche Sammelleidenschaft. Am Beispiel von Hieronymus Franckens II „Kabinett eines Händlers“ (1621) konnte Griener auf die sozialen Praktiken aufmerksam machen, die eine (Ver)Kaufsverhandlung begleiten (es wird Wein serviert) – wobei diese Praktiken auch sofort im Bild selber über die dargestellten Gemälde an den Wänden (moralisch) kommentiert werden. So ist prominent der Sündenfall neben die Geschichte von Potiphars Frau gesetzt, was die Folgen eines zu starken Begehrens (von Kunst!) inszeniert. Zugleich zeigt der Vorhang, der vor den Sündenfall gezogen werden kann, wie das Kunstwerk zu einer Erscheinung gemacht wird.