

el Rysbrack (Büste des James Gibbs, Nr. 178) und John de Vaere hervor, dessen 1791 datierte Büste von Louis-Engelbert, Herzog von Arenberg, zu den Entdeckungen der Sammlung gehört (Nr. 216). Vor allem Roubiliac und Rysbrack haben großen Anteil an der Entwicklung der Skulptur in England. Überhaupt nehmen die vom Kontinent eingewanderten Bildhauer eine dominierende Stellung ein. Nicht von ungefähr umfaßt der für den Buchtitel gewählte Begriff „British sculpture“ sowohl Bildwerke britischer Künstler als auch einige der in Großbritannien gefertigten Skulpturen von Einwanderern wie Hubert Le Sueur (Nr. 19) und Aimé-Jules Dalou (Nr. 364–381). Leider wird nicht – wie der Titel suggeriert – der gesamte Bestand britischer Skulpturen des Museums vorgestellt, und auch die Auswahl ist nicht immer nachzuvollziehen, denn einige Komplexe an Bauskulptur, wie die Grabungsfunde des 1518–1522 errichteten Suffolk Palace (Nr. 33–43) und eine Polygonal-Sonnenuhr aus Stein (Nr. 222), sind aufgenommen worden, nicht hingegen Elfenbeinskulpturen und einige der in Messing und Bronze gegossenen Statuetten. Der genaue Umfang der unberücksichtigten Werke ist ebenfalls nicht ersichtlich, da die in der Einleitung für S. xvi angekündigte Liste mit den ausgeschlossenen Skulpturen fehlt.

In Anbetracht der Materialfülle verzichten die einzelnen Katalogeinträge auf Beschreibungen und ausführliche Zustandsberichte, doch sind durchweg auch längere Inschriften abgedruckt. Diane Bilbey dokumentiert minutiös die unterschiedlichen Provenienzen, faßt die Entstehungsumstände zusammen und diskutiert Vergleichsstücke. Mit dem reichen Abbildungsmaterial, den Literatur- und Ausstellungshinweisen sowie den biographischen Angaben zu den Künstlern wird dem Leser ein umfangreiches Instrumentarium für weitere Forschungen geboten. Nach Rupert Gunnis' „Dictionary of British sculptors 1660–1851 (London 21968) und Margaret Whinneys „Sculpture in Britain 1530–1830“ (Harmondsworth 21988) liegt nun ein aktuelles, wichtiges Nachschlagewerk zur britischen Skulptur vor.

Wie kaum eine andere international sammelnde und agierende Institution betreibt das Victoria and Albert Museum vor allem im Sammlungsbereich der Skulptur eine Publikationspolitik, die nicht hoch genug zu würdigen ist und von anderen, vergleichbaren Einrichtungen zum Vorbild genommen werden sollte. Mit Spannung darf der bereits angekündigte Band zu den italienischen Bronzestatuetten erwartet werden.

SVEN HAUSCHKE

Fürth

**Ulrich Rehm: Stumme Sprache der Bilder.** Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung (*Kunstwissenschaftliche Studien*, 106); München-Berlin: Deutscher Kunstverlag 2002; 439 S., 147 SW-Abb.; ISBN 3-422-06398-6; € 68,-

Der Titel dieser Bonner Habilitationsschrift läßt einen interessanten Beitrag der Kunstgeschichte zur Frage des „Narrativen“ in der Bildkunst erwarten. Doch schon bei dem Begriff der „Gestik“ stockt der Leser, weil ihm Ulrich Rehm nicht einmal eine Definition des Ausdrucks liefert. Immerhin wird so viel deutlich, daß ihm das Wort

„Gebärde“ nicht genügt, weil es die tiefere Bedeutung einer „Geste“ nicht erkennen läßt. Doch ist man irritiert, wenn man zum einen „Körperhaltung oder -bewegung“ (S. 212) als Geste zu verstehen hat, wogegen sonst – und in der ganzen Arbeit – den Handbewegungen das „Hauptaugenmerk“ (S. 31) gilt.

Zum Einstieg bietet Rehm einen zunächst verblüffenden Vergleich von mittelalterlicher und neuzeitlicher „Bildaussage“, indem er der Darstellung einer Gerichtsverhandlung aus dem 14. Jahrhundert deren Kopie aus der Zeit um 1700 gegenüberstellt (es tut hier nichts zur Sache, daß es wohl noch ein Zwischenglied gegeben hat). Auch hier verzichtet Rehm zum Schaden seiner Leser wiederum auf jegliche Definition der von ihm als konstitutiv angesehenen Begriffe „repräsentativ“ und „narrativ“. Er meint, daß der Miniator des 14. Jahrhunderts mit seinen Gesten eine „primär hierarchische Bildstruktur“ (S. 18) verkörpere, während sein Kopist „die neuzeitliche Dominanz des Erzählerischen“ (S. 14) vertrete. Während das alte Bild vor allem Rang und Funktion der Dargestellten wiedergibt, versucht der spätere Maler ein einheitliches Bild zu liefern, das die Beteiligten in einem einzigen Moment vergegenwärtigt. Dabei sei die Rolle der Rhetorik ausschlaggebend, denn durch sie sei erst Historienmalerei ermöglicht worden. Ob wirklich die Rhetorik derart rigoros die Darstellung von Gesten revolutioniert hat, scheint mir zweifelhaft. Doch Rehm vertraut den Texten ganz und gar, im Zweifelsfall sogar mehr als den Bildern.

Zwei Hauptkapitel gliedern seine Arbeit. Sie heißen „Der Beitrag der Texte“ und „Der Beitrag der Bilder“. Der erste Teil ist über 160 Seiten lang und spannt den Leser ziemlich auf die Folter, weil man immer glaubt, nun müsse endlich doch Entscheidendes zur „Gestik“ vorgetragen werden. Auch Rehm hat dieses „Mißverhältnis“ wohl erkannt, hält er doch die Kunstliteratur für „defizitär“ gegenüber der Kunst, woraus er folgert, die Kunst müsse „einen gegenüber der Kunstliteratur eigenständigen Beitrag“ liefern (S. 367–368). Man wünschte, daß sich Rehm trotz seiner Hochschätzung der Rhetorik an dieser Einsicht ausgerichtet hätte.

Immerhin erfährt man in dem Text-Kapitel, daß Lomazzo der erste Theoretiker war, der sich ausführlich mit Gesten befaßt hat. Weiter ist davon die Rede, daß man mit der Hilfe von Gesten eine Universalsprache zu gewinnen hoffte und daß es eine ganze Reihe von Handbüchern für Gebärden gibt. Schließlich wird die Auseinandersetzung in der französischen Akademie referiert, wobei Lebrun die Freiheit des Malers gegenüber dem Text propagierte.

Das Kapitel „Der Beitrag der Bilder“ verspricht im Titel endlich eine Zuwendung zum eigentlichen Thema. Doch auch hier bestimmen noch die Texte vieles (besonders im Abschnitt „Attribut“, S. 264–284). Erfreulicherweise referiert Rehm Aby Warburgs Beitrag zur „Gestik“ ausführlich (S. 202–205) und macht sich auch dessen Einsicht zu eigen: „Nahezu gleich aussehende Gesten können ganz Entgegengesetztes anzeigen“ (S. 279). Unter der Überschrift „Anspielung“ geht es ihm dann um konkrete Beispiele (S. 255–264), bei denen er aber Warburg insofern mißverstehen, als er „Mehrdeutigkeit“ nicht nur dort findet, wo verschiedene Werke denselben Gestus zeigen, sondern auch bei der Geste in ein und demselben Werk. Schon bei Terborchs „Besuch des Freiers“ in Washington, wo die Frau den Gestus der „Feige“ (Daumen

zwischen Zeige- und Mittelfinger vorstoßend) anzudeuten scheint, hält Rehm vier Deutungen für möglich (S. 225). Der ganze Abschnitt „Mehrdeutigkeit“ (S. 284–364) schwelgt in Interpretationen, die einige Gebärden, die eigentlich ganz leicht verständlich sind, mit tieferen Bedeutungen versehen.

So soll die Rechte der Venus von Botticelli auf dessen „Primavera“ „änigmatische Vieldeutigkeit“ (S. 300) verkörpern, zeige sie doch nicht nur Verwunderung, sondern sogar eine Assoziation an das „Dirigieren“ (S. 309), ja könnte schließlich „zum Schweigen auffordern“ (S. 311). Ulrich Rehm braucht nicht weniger als 12 Seiten, um auf einer Zeichnung von Francesco Francia in Oxford die Gebärde des auf den Mund gelegten Fingers bei einer Personifikation der Musik oder der Harmonie nicht etwa als bloßes Schweigegebot zu deuten, sondern auch noch den Grund dafür zu erraten: nämlich das Erklingen von himmlischer Musik.

Schließlich wird die schlichte Gebärde des Platon auf Raffaels „Schule von Athen“, die einfach nach oben, also zum Himmel zeigt, als bedeutungsschwer erläutert. Sie soll auf den predigenden Paulus verweisen, ja Platon „zum Repräsentanten der Veritas“ (S. 357) machen. Nicht viel weniger wird dem benachbarten Aristoteles auf demselben Fresko zugemutet. Seine Rechte wird zunächst überzeugend als friedentiftend angesprochen (durch den Vergleich mit dem Reiterstandbild Marc Aurels). Das paßt aber nicht zu den Deutungen des 16. Jahrhunderts, und deshalb muß Rehm, schrifthörig wie er ist, nun auch noch in derselben Geste die „Auctoritas“ verkörpert sehen (S. 359). Diese Textgebundenheit verwundert umso mehr, als sich der Autor selber gegen eine Kunstgeschichte wendet, die Bildmotive „als bloße Umsetzung literarischer Vorgaben begreift“ (S. 366).

Trotz aller hier geäußerten Kritik darf man Rehm dann uneingeschränkt loben, wenn man seine Belesenheit hervorhebt. Er offeriert im Anhang seines Buches eine Sammlung von Textquellen, die nicht nur Quintilian berücksichtigt, sondern bis zu Autoren des 19. Jahrhunderts reicht. Auch sein Literaturverzeichnis, das in „Quellen“ und (moderne) „Literatur“ aufgeteilt ist und nicht weniger als 40 Seiten umfaßt, bietet eine reiche Übersicht zum Thema „Gestik“. Sehr zu bedauern ist allerdings, daß der Arbeit zwar ein Namenregister, aber kein Sachregister angefügt ist.

DONAT DE CHAPEAUROUGE  
Wuppertal

**Venere e Amore / Venus and Love. Michelangelo e la nuova bellezza ideale / Michelangelo and the New Ideal of Beauty;** Hrsg. Franca Falletti und Jonathan Katz Nelson, Ausstellungskatalog; Florenz Galleria dell'Accademia 2002; Florenz: Giunti; ISBN 88-09-02665-9

Eines der seinerzeit bekanntesten und meistkopierten Bilder der italienischen Malerei des 16. Jahrhunderts, die nach einer Vorlage Michelangelos von Pontormo gemalte „Venus mit Amor“, ist vor der Publikation des hier zu erörternden Ausstellungskatalogs von der Kunstgeschichte vergleichsweise stiefmütterlich behandelt worden. Die-