

Roland Kanz (Hg.): Das Komische in der Kunst; Köln u. a.: Böhlau Verlag 2007; 321 S., 150 Abb.; 978–3–412–07206–3, € 29,90

Roland Kanz kommt mit der Herausgabe des Bandes „Das Komische in der Kunst“ ein großes Verdienst zu, denn obschon Künstler mit ihren Werken vor allem in der Gegenwart auffällig reichen Stoff in diesem Feld produzieren, ermuntert das Komische in der Kunst nur wenige wagemutige Wissenschaftler zu einer ernsthaften Auseinandersetzung. Mutmaßlich hemmt die Furcht, das Objekt sei unwürdig, könne die Methode korrumpieren – und damit sogar den Untersuchenden – den Forscherdrang auf diesem Feld. Lust- und Erkenntnisgewinn werden streng geschieden. „Fröhliche Wissenschaft“ bleibt hierzulande nicht nur suspekt, sondern verpönt – trotz Wilhelm Fraengers 1920/21 gehaltenen Mannheimer Vorträgen über die „Formen des Komischen“. Ihnen widmet Olaf Peters – mit Konzentration auf Fraengers Nachdenken über das Groteske und das Grotteske in der Kunst jener Zeit – in diesem Band einen würdigen und treffenden Beitrag, aus dem einmal mehr klar wird, wie subversiv und wie – im Angesicht Dadas – gleichzeitig zeitgemäß Fraengers Denken war. Das Komische scheint dennoch mit dem Signum des allenfalls Kleinmeisterlichen, Nachrangigen etikettiert, das schließlich auch jenem angeheftet werden könnte, der sich damit analytisch befasst. Der vorliegende Band lässt zumindest erahnen, dass die Kunstgeschichte damit blickverengenden Vorurteilen aufsitzt und sich weniger „gewitzt“ erweist als viele Künstler, gehören zu den Meistern, deren Werke beleuchtet werden, doch unter anderem Caravaggio, Rembrandt, Dürer, Quentin Massys, Mantegna, Lorenzo Lotto, Donatello, Annibale Carracci, Bernini, Jan Steen, Jacob Jordaens, Pieter Brueghel d. Ä., Watteau, Callot, Goya, Hogarth, Grosz und Beckmann.

Der Band kann mit 321 Seiten und 13 Beiträgen hier natürlich nur ein begrenztes Spektrum des Komischen, seiner Genese, Erscheinungsformen, Funktionen und Bedeutungen erschließen. Es geht dem Herausgeber und den von ihm eingeladenen Autoren offenkundig zunächst mehr darum, Spuren des Komischen über die Jahrhunderte hinweg und in verschiedensten Feldern aufzuweisen (manchmal handelt es sich tatsächlich nur um Spurenelemente), als um eine systematische Betrachtung etwa einer Epoche oder eines Mediums, in dem das Komische wirkt. So finden sich hier sowohl erhellende Beiträge über „Das Komische in der Wunderkammer“ (Andrea von Hülsen-Esch), „Das Komische in der Gartenskulptur“ (Jürgen Wiener), als auch ein von Aberwitzigkeiten, Absurditäten und Ironien der Denkmalschutzgeschichte zeugender Beitrag von Hiltrud Kier über „Rekonstruktionen – ein neuer Baustil? Das Komische in der Kunstgeschichte und Denkmalpflege“, als auch ein kreativ vom Thema abschweifender Beitrag über „Behomiens – Die Inszenierung des Künstlers in der Photographie des 19. Jahrhunderts“ von Bodo von Dewitz oder eine Analyse des unfreiwillig komischen Moments von Guido Reuter, der „Spurengänge zu einer Rezeptionsgeschichte des verfehlten Augenblicks“ unternimmt, indem er die Entstehung des Erheiternden aus Unbeholfenheiten und Fehlinterpretationen in der Darstellungen von Metamorphosen im Bild festmacht. Auch streifen die Beiträge zumeist die einschlägigen Theorien des Komischen lediglich und erarbeiten

vor allem kunsthistorischen Stoff, der für weitere Forschungen gleichsam bereitgestellt ist.

Dass Humorlosigkeit nicht Ausweis eines erhabenen Intellekts ist, sondern im Gegenteil gerade mit bitterstem Ernst verlässlich Lächerliches produziert wird, zeigt Hans Ost in seinem Einleitungsaufsatz „Das Komische an der Kunstwissenschaft“. Er unternimmt dies selbstkritisch und ohne Häme, denn selbst Koryphäen sind nicht gefeit vor Missverständnissen, die belächelt werden können. Ost führt aus, dass eine erkleckliche Anzahl von Bemühungen, das Komische theoretisch zu fassen, unternommen wurde – Bergson und Freud sind hier nur zwei Hauptvertreter –, aber selbst Freud ging in praxi mit seiner Leonardo-Interpretation in die Irre, die, wie so häufig auch in der quellenkundlich gestützten Kunstgeschichte, auf einem Übersetzungsfehler basiert. Denker und Wissenschaftler sind seit der Antike Gegenstand satirischer Darstellungen, bildlicher und literarischer Karikaturen, von denen Ost einige höchst amüsant Revue passieren lässt, um dann sowohl Fallbeispiele unfreiwilliger als auch intendierter Komik in der Kunstwissenschaft systematisch auf ihre Ursachen zurückzuführen. Acht Gruppen der unfreiwilligen Komik präpariert er heraus – lesenswert und vor allem auch für jüngere Kunsthistoriker lehrreich. Damit dass Goethe mit einer treffend komischen Bemerkung über Leonardos Abendmahl eine wesentliche Erkenntnis formulierte, endet der muntere Aufsatz – Goethe rät nämlich den Jüngern, die sich rund um den viel zu klein geratenen Tisch teils erhoben haben, sich nicht wieder hinzusetzen, da sie sonst einander auf dem Schoß säßen. Heinrich Wölfflin hat diese Erkenntnis Goethes mit Ernst verschwiegen, aber sich zu eigen gemacht und ihn lediglich oberlehrerhaft für eine Nebenbemerkung kritisiert.

Unfreiwillig Komisches und bewusst komisch Konzipiertes sind auch Gegenstand von Roland Kanz' Aufsatz „Sedimente des Komischen in der Kunst der frühen Neuzeit“. Er interpretiert zunächst Rembrandts „Selbstbildnis als Zeuxis“ (um 1663) aus dem Wallraf-Richartz-Museum als Darstellung der Selbstironie, als „lachende Distanz zu sich selbst und den Eitelkeiten künstlerischer Ideale“ (S. 28). Denn während der unerreichte Zeuxis sich über eine von ihm selbst geschaffene Darstellung einer hässlichen Alten totgelacht haben soll, zeigt Rembrandts Gemälde den Maler zwar auch vor dem (beschnittenen) Bildnis einer Alten, das Lachen bleibt jedoch moderat, womit sich Rembrandt bescheiden und lebenserhaltend hinter Zeuxis zurückstellt. Die Zeuxis-Metapher soll belegen, dass Bilder eine stärkere Wirkung erzielen können als die Wirklichkeit, und sie beglaubigt die aristotelische Haltung, das Lächerliche resultiere aus dem Hässlichen. Die lächerliche Ausstellung des Hässlichen markiert in der frühen Neuzeit die Distanz desjenigen, der sich mokiert, zum Unschönen, fungiert als Abwehrmechanismus, und das Lachen wird damit – rekurrend auf Thomas Hobbes' Analyse dieses Affekts – als Ausdruck eines Überlegenheitsgefühls kenntlich.

Das Komische definiert Kanz folgendermaßen: „Es ist Ausdruck einer intellektuellen Konstruktion von Kontrasten oder Normverstößen, die vom Objekt oder der Situation ausgehen.“ (S. 29) Komische Konflikte, wie er sie beleuchtet, ergeben sich aus der Kollision des Fiktionalen mit dem Wirklichen. Zu den Sedimenten des Komi-

schen gehört es, dass im Zuge der Beschäftigung mit den Affekten in der Renaissance immer häufiger Figuren Eingang ins Werk finden, die den Betrachter mimisch zur Mimesis, also der Nachahmung, dem Mitlachen oder Auslachen auffordern. Starke Effekte lassen sich besonders auch im Feld des Erotischen mit Normverstößen erzeugen. Der Putto gehört hier – spielend, tollend, vor allem aber urinierend – zu den unverschämtesten Auslösern von Heiterkeit, ja den Protagonisten von Zoten wie in Lorenzo Lottos „Venus mit pinkelndem Amor“ (1520er Jahre, Metropolitan Museum New York).

Um 1500 wächst die Produktion satirischer Literatur stark an, und das Genre der Karikatur wird für die Kunst relevant. Diese Bild-Anarchie ruft die im Abwehrkampf gegen die Reformation geforderte katholische Kirche auf den Plan, der es in der Folge des tridentinischen Konzils nur bedingt gelingt, die lachhaften Bilder zu reglementieren. Im Jahr 1582 schreibt der katholische Bildertheologe Gabriele Paleotti einen Traktat, in dem er die lachhaften Bilder für den religiösen Kontext streng ablehnt, da man seit dem frühesten Christentum davon ausgeht, dass weder Gott noch Christus je gelacht hätten. Für den profanen Bereich räumt er deren Legitimität immerhin ein und kapituliert damit vor ihrem immensen Publikumserfolg. Selbst der klassische Johann Joachim Winckelmann erkannte 1756 einen großen Vorzug der Karikatur – sogar jener des von ihm ungeliebten Bernini: „Dergleichen übertriebenen Figuren hat er, wie man versichert, eins der größten Stücke der Kunst zu danken gehabt, nemlich die Freyheit der Hand; und seit dem ich dieses gelesen, habe ich angefangen, etwas anders zu denken über die Caricaturen.“ (S. 54)

Noch eingehender als Kanz beschäftigt sich Hans Körner in „Wie die Alten sun-gen“ mit der Geschichte des Putto. Während der Putto der Renaissance ein Wesen nicht ganz von dieser Welt ist, ein verkleinerter Gott Eros, entwickelt sich in den niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts die Spezies des Lümmels, beobachten wir hier jene Kinder – etwa in Bildern Jan Steens –, die Opfer ihrer missratenen Erziehung sind. Der Maler verfolgt pädagogisch-moralisierende Absichten im Bezug auf die Eltern. Das Rokoko in Frankreich kehrt hingegen die einst erotische Konnotation des Putto wieder deutlicher, wenn auch ambigue hervor, woraus schließlich ein Phänomen wie das Pariser Kindertheater im späteren 18. Jahrhundert entstand. Zurückgehend auf englische Kindertheater des 16. Jahrhunderts, erfreute sich diese Institution in aristokratischen Kreisen großer, auch zur Pädophilie tendierender Beliebtheit. Gemälde Fragonards, Watteaus und Coypels zitieren solche anzüglichen kleinen Komödianten, und der enorme Erfolg der Kinderbilder von Sir Joshua Reynolds lässt sich auf diesen Zeitgeist mit zurückführen.

Ekkehard Mai forscht subtil der Funktion von „Scherz, Satire, Ironie und tiefer(e) Bedeutung“ anhand eines vergleichenden Blicks auf Historien- und Genremalerei im 19. Jahrhundert nach. „Das Rührend-Komische bei den Düsseldorfern“ war Teil des mit Humor, mitunter verhalten karikierendem Spott geführten Rangstreits zwischen den Gattungen, trat als eine, vor allem parodistische Spielart des romantischen Ironie-Gebrauchs auf. Das Rührende wird häufig ins Rührend-Komische gebrochen und damit von heldischem Pathos befreit und ins Volksnahe gewendet.

Ganz frei von Sentimentalität agierte der mutig-angriffslustige Franzose Honoré Daumier in der zwischen 1841 und 1843 entstandenen „Histoire Ancienne“, seinem „Kommentar zur Kulturpolitik und Gesellschaft der Julimonarchie“, den Ekaterini Keptzis präzise auf seine Bild- und Argumentationsstruktur hin untersucht, in den historischen Kontext einbettet, dessen Themenfelder sie systematisch vorstellt, um resümieren zu können: „Die entscheidenden Elemente des Humors in Daumiers Serie sind: Abweichungen der Körperbildungen vom klassisch-akademischen Ideal, Überzeichnung der Physiognomien, übertrieben heldische Posen als Zeichen von Blasiertheit, Verbürgerlichung heroischen Geschehens durch die Übertragung in die eigene Gegenwart sowie Hinzufügung zeitgenössischer Accessoires, Verkehrung der Geschlechterrollen, Bezugnahme auf bereits in der Antike angelegte humoristische Anspielungen.“ (S. 177) Mit seinem Werk tritt Daumier damit neben Honoré Balzac und dessen „Comédie humaine“.

Antje von Graevenitz' „Das breite Lachen – eine brüchige Ikonographie“ fragt, ob ein Lachverbot in der bildenden Kunst existiere, führt dieses tatsächlich auf Gottfried Ephraim Lessings „Laokoon“ zurück, der die Imagination des Hässlichen unter sagt. Die Darstellung lauten Lachens und strahlender Menschen bleibt in der Folge vor allem eine Domäne propagandistischer Kunst – und als Warhol die lächelnde Monroe ins Bild setzte, reproduzierte er damit den Glamour der Werbewelt, die Masken des Stars. Ansonsten charakterisierte das haltlose Lachen im Barock vor allem die Trinker, die Narren – zum Beispiel Velázquez' Hofnarren Don Juan de Calabazas – oder Kinder, ihre ungetrübte Unschuld, ihr einfaches Gemüt. Vor Goyas „El tio paquete“ (1820) – der Darstellung eines madrilenischen Volkstypen – kann sich der Betrachter nicht sicher sein, ob dies überhaupt ein Lachen oder ein Greinen, eine Schmerzensrimasse ist. Bis zum Lachen als Energieausbruch im Futurismus entwickelt Antje von Graevenitz ihren aufschlussreichen Gedankengang, der zu dem Ergebnis führt, dass die Darstellung des Lachens erst im 19. und 20. Jahrhundert nicht mehr mit moralischem Ballast beschwert ist und Lessings Lachverbot in der Gegenwartskunst aufgehoben sei. Bester Beleg dafür ist der abschließende Aufsatz von Stefanie Lieb über den zu früh verstorbenen Martin Kippenberger, der „Tierisch komisch“ sein konnte und es mit seinen Werken mit den Titeln „Hühnerdisco“, „Bärensocke“ oder dem skandalträchtigen „Fred the Frog“ auch war – grotesk- und tragikomisch, auch zynisch. Lieb erkennt mehrere Typen der Witzerzeugung bei Kippenberger, zunächst das Spiel mit Werktiteln (banalen Wortschöpfungen wie „Pickelbohrer“ oder Schüttelreimen), dann die Nutzung der Darstellungsmodi des Comic, dessen Witzmechanismen mitunter auch ad absurdum geführt werden, das Zitat des klassischen Bilderwitzes (zum Beispiel mit seinen „betrunkenen Laternen“), Selbstironie und Selbstparodie, mit denen er auch seine eigenen Tragödien und Schwächen, die Unebenheiten seines Schicksals überspielte, und die Konstruktion von Scherz-Objekten wie jene der U-Bahn-Schächte für eine Welt-Metro. Vor allem aber konzentriert sich Lieb auf die Auseinandersetzung Kippenbergers mit Tier-Motiven, die eine Hauptrolle in seinem Werk spielen, neben dem Frosch, der Bär, das Huhn und sogar dessen Ei. Kippenberger bedient sich hier des klassischen Schemas der Verkleine-

rung, Verniedlichung und Vermenschlichung von tierischem Gebaren – häufig mit einem Hang zu kalauernder Trivialkomik. Das Objekt „Fred the Frog“ (1990) gehört zur den brisantesten, weil blasphemischen „Scherzartikeln“, die Kippenberger schuf: Es zeigt einen ans Kreuz geschlagenen Frosch mit Bierseidel und einem Ei in der Achselhöhle – ein Werk, das wiederholt zum Eklat, nämlich schärfsten Protesten der Kirche führte, zumal da es einen geschmacklos-zotigen Titel trug. Dass Fred, dieses mit Warzen übersäte gequälte Geschöpf, für Kippenberger auch Teil seiner Selbstironisierung war, nämlich ein Selbstporträt, blieb den erbosten Kritikern verschlossen und dämpfte denn auch nicht deren Entsetzen und mitleidlose Wut auf den Künstler. Stefanie Lieb: „Kippenberger hat die Komik in ihren Niederungen und teilweise auch unterhalb der Gürtellinie in seine Arbeiten durchgespielt; das Alltägliche und seine Persiflage konnten für ihn nicht banal, trivial und platt genug sein. [...] Das belanglose Amusement der Spaßgesellschaft der 1980er Jahre war für ihn Ausgangspunkt, aber nicht etwa, um es in einer Antihaltung zu kritisieren, sondern eher um als Mitglied dieses Unterhaltungsbetriebes mit den Mitteln des Entertainments zunächst eine Irritation und dann einen neuen künstlerischen Kontext zu schaffen.“ (S. 311)

Der Band gibt eine Vielzahl von wertvollen Denkanstößen und eröffnet vielleicht und hoffentlich einen neuen, geistreich-heiteren Diskurs über eine durch die Jahrhunderte vitale künstlerische Strategie. Schade ist deshalb lediglich, dass auf das Lektorat zu wenig Sorgfalt verwandt wurde und mancher Beitrag doch mit einer Reihe von Fehlern aufwartet. Biographische Anmerkungen zu den Autoren vermisst man überdies. Doch all dies tut dem Lob, das diesem längst überfälligen und couragierten Vorstoß gebührt, keinen Abbruch.

KIRSTEN CLAUDIA VOIGT
Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Silvia Naef: Bild und Bilderverbot im Islam; München: C. H. Beck 2007; 160 S., 18 SW-Abb.; ISBN 978-3-406-44816-4, 18,90 €

Ursula Baatz u. a.: Bilderstreit 2006: Pressefreiheit? Blasphemie? Globale Politik? (Wiener Vorlesungen im Rathaus, 122); Wien: Picus Verlag 2007; 72 S.; ISBN 978-3-5452-522-6, 7,90 €

Ulya Vogt-Göknil: Die Schrift an islamischer Architektur; Tübingen, Berlin: Ernst Wasmuth Verlag 2007; 72 S., ca. 90, z. T. farbige Abb.; ISBN: 978-3-8030-0677-6, 24,80 €

Häufig sind es äußere Ereignisse abseits kunstwissenschaftlicher Forschung, die dazu beitragen, dass der Buchmarkt um neue Themen bereichert wird. Dass dies weniger an mangelndem Forschungsinteresse der Autoren als an der geringen verlegerischen Bereitschaft liegt, sich auch vermeintlichen „Orchideenthemen“ zu widmen, zeigt die fundierte Qualität der nach Eintreten eines solchen Ereignisses erscheinender Beiträ-