

Angesichts der neuen Grundlage, wie sie die beiden Ausstellungen und ihre Kataloge gelegt haben, würde man sich wünschen, dass es in Zukunft gelänge, für einige Bildnisse der Renaissance den ursprünglichen Verwendungs- und Wahrnehmungskontext – das visuelle und soziale ‚Netzwerk‘ – noch präziser zu rekonstruieren. Wie das Porträt Individuelles und Typisches vereint, damit es eine verstehbare Botschaft über eine Person vermitteln kann, so scheint auch die wissenschaftliche Erkenntnis auf diesem Feld in besonderem Maße auf der Synthese von größeren Zusammenhängen und einem *close reading* der Einzelfälle zu

beruhen. Nur so lassen sich über die Mechanismen und Spannungen von Fiktion und Enthüllung, von Unverwechselbarkeit und Normierung hinaus auch die ungewollten Effekte, die Zwänge und das mögliche Scheitern dieser Abbilder verstehen.

PROF. DR. ULRICH PFISTERER
Institut für Kunstgeschichte der
Ludwig-Maximilians-Universität,
Zentnerstr. 31, 80798 München,
Ulrich.Pfisterer@lrz.uni-muenchen.de

Vom Denken als zermürbendem Erregungszustand

Portraits de la pensée. Velázquez, Ribera, Giordano. Lille, Musée des Beaux-Arts, 11. März–13. Juni 2011. Catalogue publ. par Alain Tapié/Régis Cotentin. Paris, Chaudun 2011. 207 p., ill. ISBN 978-2-350-39112-0. € 27,00

Vermutlich wurde in Lille auf Plakaten deshalb mit dem *Democritus ridens* des Utrechter Johannes Moreelse geworben, weil dem gewitzten Ausstellungstitel *Portraits de la pensée* ein sprechender *langage visuel* beigegeben werden sollte. Allein quantitativ standen hingegen Ribera und die nea-

politischen *tenebrosi* (deren sinistre Bettler-Philosophen wenig Werbe-Freundliches haben) im Lichte der Aufmerksamkeit. Aber dies gehört schon zu den Unschärfen und Eigenheiten, die die Ausstellung – durchaus im Positiven – bestimmten.

Während man zunächst die kapitalen Werke vermisste, etwa Riberas Dresdener *Diogenes*, seinen so genannten *Demokrit* aus dem Prado oder auch den vermeintlichen *Euklid* aus Los Angeles, war man dennoch bald davon angetan, einmal nicht den Routinen einer auf *chefs d'œuvre* setzenden Ausstellungspraxis folgen zu müssen. In Lille wurde erfahrbar, welcher Thesaurus beachtlicher Malerei außerhalb des Kanons zu finden ist. Die ausgestellten Werke gestatteten zumal den Blick auf vernachlässigte Künstler und Aspekte, die dem Thema neue instruktive Sichtweisen hinzufügen. Auch dass dem Besucher auf diesem unvertrauten Terrain kaum nützliche Verständnishilfen (auch

nicht qua Audio-Guide oder Katalog) an die Hand gegeben wurden, kam letztlich dem Selbstdenken zugute.

ANGESPANNTES LESEN

Die 50 gezeigten Werke der neapolitanischen, Utrechter und in sehr geringer Zahl auch spanischen Schule des 17. Jh.s unterstanden der leitenden Prämisse, dass (gemalte) Physiognomien Oberflächen sind, denen ein mimischer Zeichencode eingeschrieben ist, der begrifflichem Denken (und den damit verbundenen Affekten) eine sprechende Anschauung verleiht. Von der hintergründigen Ironie über das angespannte Grübeln bis zur verinnerlichten Meditation waren unterschiedliche Bewegungen des Denkens als physiognomischer, aber auch körpersprachlicher Ausdruck zu besichtigen.

Angesichts dieser ikonographischen Schwerpunktsetzung darf ein unauffälliges, kleinformatiges Bild als das gleichsam heimliche Zentrum der Ausstellung bezeichnet werden, der *Lesende Prophet* (Kat.nr. 16; *Abb. 1*), der dem Meister der Verkündigung an die Hirten (auch mit dem in Neapel tätigen Spanier Juan Dò identifiziert) zugewiesen wird. Indem der Maler die prominent in den Blick gerückte Stirn des Lesers in tiefe Falten legt, ja förmlich ausbeult, wird augenfällig, dass Lektüre mit Tiefgang nicht ohne Widerstände und Verwerfungen zu haben ist. Das Gesicht teilt nichts vom zielgerichteten Denken mit (auch nichts vom Melancholie-Topos), dafür umso mehr vom Denken als zermürendem Erregungszustand. Die Kopf und Körper einschließende Draperie wird zur sinnhaften Paraphrase für Introspektion als Voraussetzung geistiger Bewegung („Emotion“).

Andere ziehen sich, um sich ihren weltfernen Übungen hinzugeben, gleich ganz in die Einöde zurück, so der Eremit Paulus in einem beeindruckenden Andachtsbild Riberas (Kat.nr. 4; *Abb. 2*). Der Einsiedler und Asket sitzt vorgebeugt und mit gefalteten Händen über einem aufgeschlagenen Folianten. Mit diesem und nicht mit dem traditionellen Totenschädel tritt der Eremit in den Dialog. Aber das ist fast schon eine ikonographische Marginalie. Denn Ribera macht – und das ist das Be-



Abb. 1 Meister der Verkündigung an die Hirten (Juan Dò?), Lesender Prophet, um 1630. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts (Kat.nr. 16)

eindruckende an seinem Bild – den zum Betrachter gewandten Rückenakt gleichsam zum physiognomischen Porträt des Meditierenden. Dem ausgemergelten alten Körper ist seine äußere wie innere Biographie eingeschrieben, die davon berichtet, dass religiös motiviertes meditatives Training alle Kräfte, ja das Leben selbst in Beschlag nimmt. Das Eremiten-Bild wie auch der Propheten-Kopf thematisieren nicht Denken als systematischen Vernunftgebrauch, sie stellen seine soziale Folgerscheinung vor Augen – dass das Meditieren in der Lebensform selbstgewählter Isolation einsam und eigenartig macht. Beide Maler begründen das Bild des Denkens vom Rande der Gesellschaft her.

DER PHILOSOPH ALS PROTESTFIGUR

Ab 1630 zogen mit Ribera die antiken Bettler-Philosophen (die *filosofi-straccioni*, wie sie seit Oreste Ferrari heißen) in den ikonographischen Haushalt Europas ein. Die Frage, warum plötzlich dieser Bildtypus entstand, hat Ferrari (*L'iconografia dei filosofi antichi nella pittura del sec. XVII in Italia*, in: *Storia dell'arte*, 1986, Nr. 57, 103-182) mit dem sich im frühen 17. Jh. manifestierenden Neo-Stoizismus zu beantworten versucht. Gleichwohl zei-

gen sich die Dargestellten einer anderen philosophischen „Schule“ zugehörig. Riberas Denkergestalten rekrutieren sich aus Kynikern, beziehungsweise sein Pinsel verwandelt sie in solche (wie etwa seinen *Aristoteles* aus Indianapolis). In Lumpen gehüllt, mit un gepflegtem Haar und Bart und nicht selten finster blickend, verleihen sie den Bildnissen eine anstößige und aggressive Rhetorik, wie sie den Adepten des Kynismus eignet. Die Bezeichnung Kyniker wird sowohl in Bezug zum kargen Hundeleben, das sie führten, als auch zu ihrer Eigenschaft, bissig wie Hunde zu sein, gesetzt. Kyniker berufen sich also nicht auf (stoische) Seelenruhe (Ataraxie), sondern eben auf affektiv zugespitzten Eigensinn, der sie wiederum zu intellektuellen Randexistenzen werden lässt. Sokrates (als wichtiges Vorbild der Kyniker) und Krates von Theben, die ihr Hab und Gut verschenkten, sollen ob ihres ungeniert-frechen Auftretens und ihrer provozierenden Reden verspottet, wenn nicht gleich verprügelt worden sein. Der Kyniker musste, da er die moralischen Fundamente der Gesellschaft lächerlich machte, in deren Augen als verstörende und aufstörende Verunsicherung, als Bedrohung der inneren Ordnung erscheinen.

Möglichkeitssinn, Beharrungssinn, Eigensinn: Allen Wandlungen zum Trotz bezeichnet dieses Eigenschaftsbündel bis in die Gegenwart ein konstituierendes Moment für das Selbstverständnis der Protestfigur. Es ist keineswegs ab-

wegig, daran zu erinnern, dass sich in jüngeren Zeiten Underground-Gruppierungen in diesem Sozialtypus wiedergefunden und aus einer idiosynkratischen Reaktion heraus eine kulturelle Semiotik der Provokation entfaltet haben; Figuren, welche die „bürgerliche“ Seite der Gesellschaft für verzichtbar erklärt. Es drängt sich deshalb umso mehr die Frage auf: Weshalb hat der Adel des 17. Jh.s sich diese der Gesellschaft nicht wohl gesonnenen, lästigen Aussteiger – zumindest fiktional, da sie keine berührbare Realität darstellten – in die Galerie geholt?

Die Forschungssituation ist einer Beantwortung dieser Frage nicht günstig. Es gilt, über die Bindung des Bildtypus an literarisch-immanente Prozesse hinaus, wie es die neuere Aufsatzliteratur mit einer gewissen Ausschließlichkeit praktiziert

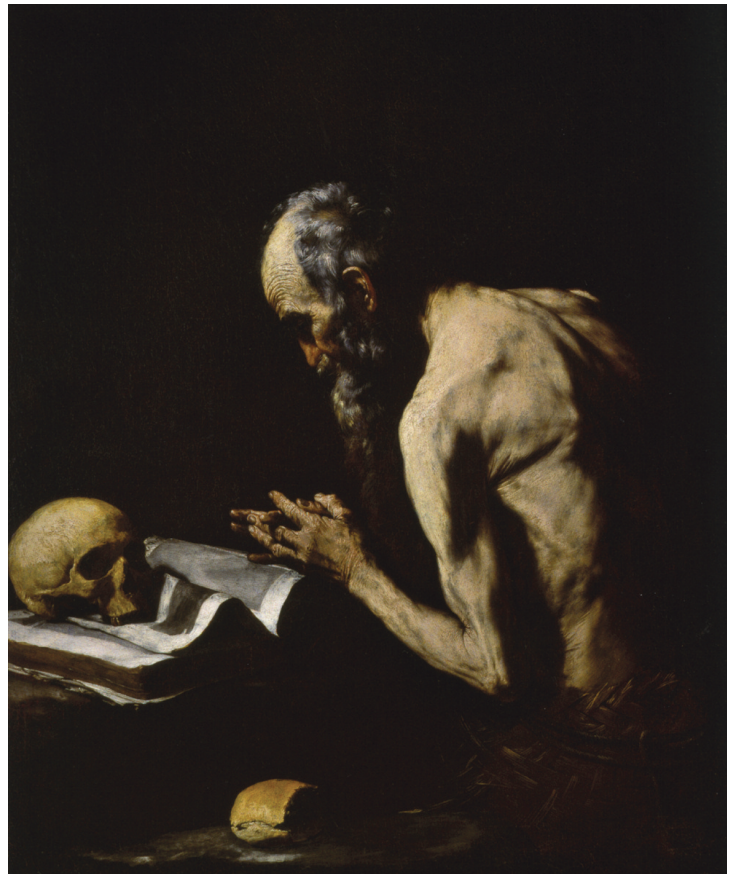


Abb. 2 Jusepe de Ribera, *Der Eremit Paulus von Theben*, um 1636. Madrid, Prado (Kat.nr. 4)

(Helen Langdon, *Relics of the Golden Age. The vagabond philosopher*, in: *Others and outcasts in early modern Europe*, hg. v. Tom Nichols, Aldershot 2007, 157-177 und Steven N. Orso, *On Ribera and the „beggar-philosopher“*, in: *Art in Spain and the Hispanic World. Essays in honor of Jonathan Brown*, hg. v. Sarah Schroth, London 2010, 87-105), eine kultur- und bildanthropologische Perspektive einzuschlagen, welche die symbolische Aggressivität der Bildnisse in den Blick nimmt und fragt, wie Betrachter und Bild zueinander stehen, die sich offenkundig gegenseitig ihre Andersartigkeit vorhalten. Während der Adelige im Rahmen seines Wertesystems der sozial degenerierten Figur des Bettler-Philosophen ihre Daseinsberechtigung abgesprochen haben dürfte, erntete er von seinem bildlichen Gegenüber – man denke an den eindringlichen *Democritus ridens* von Ribera im Prado – Zynismus und Hohn. Wo Adliger und Bettler-Philosoph Brüder zur linken Hand sind, wird Nichtebenbürtigkeit zum transgressiven Reiz der Bild-Betrachter-Relation.

PHILOSOPHISCHE DENKBILDER?

Doch bei Ribera bedeutet das Lachen des Kynikers weit mehr als nur im traditionellen Sinne ein Verlachen der Welt. Denn genau besehen kippt sein Madrilener *Demokrit*, wie viele andere Figuren auch, ins psychisch Defiziente. Auf semiotischer Ebene bedeutet dies: Das Zeichen (das Lachen) wird nicht bloß umkodiert, es ist bedeutungsinversiv. Wir haben es mit einer bei Ribera häufiger anzutreffenden, ironisch verschachtelten Neudimensionierung von Traditionselementen zu tun, die auf Doppelbödigkeit der Aussage zielt.

Wer an Riberas Augenzwinkern vorbeischaute, wird mit allgemeinen kunstphilosophischen Reflexionen über Licht, Farbe, Körper, auf die sich der Ausstellungskatalog kapriziert, kaum die Realität der Werke und ihre jeweilige Werkindividualität erfassen. Es mag nachvollziehbar sein, dass der begleitende Katalog vor allem Philosophen und Ideenhistoriker zu Wort kommen lässt. Aber geht es hier tatsächlich um das Denken als Hoheitsgebiet der Philosophie, um „Denkbilder“ also? Oder stehen nicht vielmehr Bilder des Denkens im Blick,



Abb. 3 Luca Giordano, *Der Kyniker Krates von Theben*, um 1660. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica [Kat.nr. 34]

die primär Anlass zur Diskussion von Verbildlichungsproblemen geben sollten? Zum ausgestellten *Eremit Paulus* von Ribera heißt es aus philosophischer Feder: „Ce que nous donne donc à voir Ribera, [...] c'est la dissemblance comme intimité de la ressemblance, c'est la saillance du retrait comme seul véritable portrait“ (Ludovic Duhem, Kat. S. 85). Der Nachteil einer solchen Aussage besteht nicht nur darin, dass sie spekulativ bleibt, sondern dass sie sich im historischen Niemandsland bewegt.

Statt ahistorischer Reflexionen und Projektionen gälte es, die Werke zunächst in ihren kultur- und sozialgeschichtlichen Zusammenhängen wie biographischen Verankerungen und freilich innerhalb des vorgegebenen Formsystems zu belassen und dann zu betrachten und zu deuten. Die Bewertung des Katalogs fällt nicht leicht. Auf der einen Seite wird mit transhistorischen Paradigmen gearbeitet, auf der anderen Seite werden Werke aus einem spezifischen zeitlichen und kulturellen Kontext, der neapolitanischen und Utrechter Schule, präsentiert (hierauf gehen die Katalogbeiträge von Alain Tapié, Régis Cotentin und Nathalie Samain ein, ohne dass der gemeinsame Ausgangspunkt, das Rom des frühen 17. Jh.s, wo Ribe-

ra und die Utrechter Maler zusammentrafen, in den Blick käme). Das gesamte Katalog- und Ausstellungskonzept wird durch eine eigentümliche Unentschiedenheit gekennzeichnet.

Aus der museumspädagogischen Perspektive kann man den Versuch verstehen, durch die Verkürzung der historischen Distanz einen Verständnishorizont für das breite Publikum aufbauen zu wollen. Diese Strategie wurde auch mit der aus Los Angeles nach Lille geholten Video-Installation *Room for St. John of the Cross* (1983) von Bill Viola verfolgt. Die modellhaft verstandene Bild- und Raumstruktur der nachempfundenen Kerkerzelle des spanischen Mystikers Johannes vom Kreuz ließ die Bilderwelt des 17. Jh.s gerade deshalb nicht in den Blick geraten, weil sie in ihrer Komplexität selbst wahrgenommen und verstanden werden wollte, also ihr Eigenrecht anmeldete. Statt der intendierten Vermittlung wurde der Besucher auf einen Seiten- und Abweg geführt, der wenig zur Konzentration auf die historische Gestalt der barocken Bilder beitrug. Der Nachteil solcher nicht zuletzt unter dem Modernitätszwang stehenden Brückenschläge ist beträchtlich. Denn je schwächer die historischen Kontexte konturiert sind, desto ferner rücken die Werke einer vergangenen und zunehmend fremden Zeit und mehr noch: desto unkontrollierter vollzieht sich ihre Deutung.

DIE KONTURIERUNG DER POSTUR

Gegenüber der ersten und zweiten Sektion der Ausstellung mit der bunten Mischung von Philosophenbildnissen, Eremiten-, Heiligen- und Aposteldarstellungen, Alchemisten-, aber auch Metabildern (wie dem sehr eindrucksvollen *Atelierbild eines Malers* vom Meister der Verkündigung an die Hirten; Kat.nr. 14) präsentierte die letzte, dritte Sektion eine geschlossene Porträt-Reihe von Bettler-Philosophen Luca Giordanos, die die Wirkung der ehemals in Serien gehängten Bildnisse als *peer group* nachempfinden ließ. Giordanos Kyniker *Krates* (Kat.nr. 34; Abb. 3), in Lumpen gehüllt, mit hässlich aufgedunsener Miene und seiner impul-

siv gegen einen imaginären Gegner vorgestreckten Linken, zeigt sich ganz der literarischen Tradition verpflichtet, und zwar den Philosophen-Viten des Diogenes Laertius. Dass sich der Wanderphilosoph mit seiner Rechten auf einen Stock stützt, ist dann nur noch die letzte plakative Marginalie, die auf die Ästhetisierung einer literarischen Figur verweist. Zwar werden aus stilistischen und entstehungsgeschichtlichen Gründen Giordanos Bettler-Philosophen zu Recht in eine Linie mit denen Riberas gestellt. Und doch verweisen sie in ihrer auskonturierten Postur auf eine Nähe zu den formal ganz anderen Philosophenfiguren der Utrechter Moreelse und Ter Brugghen, wie die Ausstellung in einer erstmaligen Gegenüberstellung dieser Werkgruppen deutlich machte. So gehören die antithetischen Demokrit-Heraklit-Porträts der Utrechter Maler mit ihren Vanitas-Symbolen gängigen Kodierungsautomatismen und literarischen Konventionen. Von Riberas doppeldeutiger Bedeutungsschemie ist hier nicht viel geblieben. Womöglich folgen sie schon dem Weg der geglätteten, systematischen Abstraktion, den Descartes' Denken in jener Zeit ging. Sein Porträt von der Hand Jan Baptist Weenix' markierte nicht zufällig den Schlusspunkt der Ausstellung. Und dennoch oder vielmehr gerade deshalb vermittelten die *Portraits de la pensée*, dass das Denken des Menschen nicht allein eine Abfolge arithmetischer Prozesse ist, sondern sehr wesentlich auch Imagination einschließt – auf deren Erregungskraft im Wissenschaftsbetrieb zu verzichten eine eigene Form weltferner Askese bedeuten würde.

PD DR. SALVATORE PISANI
Historisch orientierte Kulturwissenschaften,
Universität des Saarlandes,
Postfach 15 11 50, 66041 Saarbrücken,
s.pisani@mx.uni-saarland.de