

Auch ohne Theorie schön. Konversationen über Malerei

Wolfgang Brassat
**Das Bild als Gesprächsprogramm.
 Selbstreflexive Malerei und ihr
 kommunikativer Gebrauch in der
 Frühen Neuzeit.** Berlin/Boston,
 De Gruyter Verlag 2021. 448 S., Ill.
 ISBN 978-3-11-072617-6.
 Pdf: [https://doi.org/10.1515/
 9783110726008](https://doi.org/10.1515/9783110726008). € 129,00

Und dann hatte ihr Tancredi am Tage zuvor gesagt: „Siehst Du, meine Liebe, wir [...] geben auf unsere Häuser und unsere Möbel sehr viel mehr als auf irgend etwas anderes [...], darum betrachte alles und lobe alles [...]. Aber da du kein kleines Mädchen aus der Provinz bist, das bei allem staunt, so solltest du in das Lob immer einige Vorbehalte mischen; bewundere, aber vergleiche die Dinge immer mit irgendeinem Grundtypus, den du früher gesehen hast und der berühmt ist.“

Man möchte annehmen, dass die Worte im Motto, die Giuseppe Tomasi di Lampedusa seiner Romanfigur Tancredi Falconieri in den Mund legt, für das neue Werk von Wolfgang Brassat programmatischen Charakter hätten. Unter dem Titel *Das Bild als Gesprächsprogramm. Selbstreflexive Malerei und ihr kommunikativer Gebrauch in der Frühen Neuzeit* verhandelt er die kommunikativen Angebote, die Kunstwerken – in diesem Falle Gemälden – inhärent sind. Brassat ist auf diesem überaus weiten Feld ein ausgewiesener Experte. Diesem Werk vorausgegangen sind seine Habilitation *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquentz. Von Raffael bis Le Brun* (Berlin 2003) und jüngst das von ihm herausgegebene Standardwerk *Handbuch Rhetorik der Bildenden Künste* (Ber-

lin/Boston 2017), um nur die beiden prominentesten Texte zu nennen. Die Habilitationsschrift von 2003 vermag auch einen Hinweis zu vermitteln, worauf seine Überlegungen fußen: auf Forschungen wie jene von Marc Fumaroli (*L'age de l'éloquence – Rhétorique et ,res literaria' de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genf 1980) oder auch David Summers (*Michelangelo and the Language of Art*, Princeton 1981). Zwischen diese in den 1980ern erschienenen Schriften und denen Brassats schiebt sich eine ganze Legion von Abhandlungen zu unterschiedlichen Bereichen der Kunst- und Kulturgeschichte, die die Rhetorik und die Rezeptionsästhetik wie die Sammlungsgeschichte und Aspekte der Kennerschaft behandeln. Waren diese Bereiche zu Beginn der entsprechenden Forschungsrichtung stark theoretisch überfrachtet, so hat sich die Diskussion, wohl nicht zuletzt auch als Ausdruck einer veränderten politischen Gegenwart, weitgehend versachlicht und ist längst auch auf verwandte Disziplinen übergegangen. Zu erwähnen wäre etwa Stefan Schmidts Untersuchung *Rhetorische Bilder auf antischen Vasen. Visuelle Kommunikation im 5. Jahrhundert v. Chr.* (Berlin 2005).

DISKURSGENERIERTE INHALTE

In gewisser Weise mündet auch Brassats neues Buch in diesen Fluss ein, aber es bringt den Strom stark zum Anschwellen. Voraussetzung dafür ist ein atemberaubender Ritt durch die Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit. In insgesamt sechs Großkapiteln, beginnend mit Fra Angelico, fortfahrend mit Botticelli, Raffael, dem weiteren Cinquecento, Annibale Carracci, Caravaggio, Domenichino, der Malerei der Rubens-Zeit und den künstlerischen Tendenzen in den Niederlanden sowie in Frankreich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und gipfelnd im Frankreich des 18. Jahrhunderts, wird das Gesprächspotential von

Kunst, in concreto der Malerei, ausgelotet und ausgedeutet. In jedem dieser Kapitel wird eines oder werden mehrere Werke einer detaillierten Analyse unterzogen.

Bei Fra Angelico steht seine Pala di San Marco im Zentrum. Sie zeichnet aus, dass sie in eine ganz „moderne“ *Sacra Conversazione* ein (gemaltes) Kultbild scheinbar älterer Machart am vorderen Rand integriert. Die Divergenz zwischen diesen beiden Bildrealitäten verbindet der Autor mit Reflexionen über geschmackliche Erwartungen der Rezipienten im Florenz des 15. Jahrhunderts und mit einer raffinierten Terminologie, in deren Zentrum hier die „Heteroglossie“ steht, „eines anderen Rede mit eines Anderen Sprache“ (66; den Begriff übernimmt Brassat von Michail M. Bachtin, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris 1970). Die Anleihe aus dem analytischen Instrumentarium der Sprachwissenschaften lässt die Breite im Ansatz erkennen. Sie schließt eine Kontextualisierung in einem ungewöhnlich weiten Feld ein. Brassat benennt sie im Falle von Fra Angelico selbst (77): kunsttheoretische, stilgeschichtliche wie bild- und eucharistietheologische Fragen. Die Analyse zielt am Ende auf die Hypothese, dass all diese Fragen auch tatsächlich vor und mit den Bildern von den Florentiner Rezipienten diskutiert worden sind und sich somit ein allgemeines Bewusstsein über deren besondere Qualität diskursiv eingestellt und formiert habe.

Bei der wenig später entstandenen *Primavera* Botticellis ist dieser Diskurs auch räumlich fassbar, zumal aus der Hängung des Bildes und seiner Nachbarschaft zu anderen Bildern erst der inhärente Sinn hervortritt. Der einzige Grundriss im Band vermittelt die räumliche Situation auf anschauliche Weise. Das räumlich Gedrängte, die Juxtaposition von Kunstwerken als Angebot zum Gespräch und zur kollektiven Deutung, tritt später im Buch noch einmal im Zusammenhang mit dem Studiolo auf. Aber gerade am Falle der *Primavera* kann Brassat verdeutlichen, dass das Gemälde „eine Deutungen generierende Maschine“ sei und fährt fort: „Einer historisch diskursanalytischen Perspektive erweist sich die *Primavera* als Beispiel

eines das Denken, nämlich seine Formen der Analogisierung und Differenzierung veranschaulichenden Tableaus.“ (117) Häufig ist im Folgenden das Ergebnis der Analyse ein spezifischer Terminus *technicus*. Gerade bei Raffael soll der Betrachter erkennen, dass das Narrative, die *historia*, sich erheben kann über das Monumentale Michelangelos. Dass das Verhältnis von räumlicher Einheit und Komplexität der Deutung sich noch steigern lässt, beweisen Ausstattungsensembles des Manierismus, allen voran die Galerie von Fontainebleau, deren Deutung in einem Maße an den mündlichen Diskurs gebunden war, dass sie bis heute nicht überzeugend und kohärent rekonstruierbar ist (vgl. Christine Tauber, *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009, v. a. Kapitel 6).

Der komplexen inhaltlichen Aufladung tritt im Barock eher eine formale gegenüber, so Brassat, bei dem im Diskurs das einer überzeugenden Lösung zugrundeliegende Vorbild erkannt werden sollte. Damit entsteht diskursiv ein Referenzsystem, das à la longue den Kenner vom Laien scheidet. Freilich zielt am Ende auch das Wiedererkennen der Vorlagen darauf ab, damit einhergehende Konnotationen ins neue Werk gleichsam subkutan zu integrieren. Am Ende läuft alles auf eine Argutezza, eine Spitzfindigkeit, hinaus, die mit einer idealtypischen Unterscheidung der Rezipienten einhergeht, wie sie dem Bologneser Erzbischof Gabriele Paleotti vor Augen steht: „idioti“ – „spirituali“ – „letterati“. Die Maler fügt Brassat als eigene Gruppe hinzu. Wie sich diese Vorstellung von Argutezza noch mit politischen Inhalten füllen kann, erweist schließlich ein Blick auf die niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts und v. a. auf die gleichzeitige französische. Hier wechselt der Autor das Medium: Der Besuch Berninis in Frankreich 1665 bringt auch die Architektur aufs Tapet. Das berühmte Tagebuch des ihm zugeordneten Reisebegleiters Paul Féart de Chantelou gibt lebhaft Zeugnis von den diskursiven Auseinandersetzungen, die sich um architektonische und skulptu-

rale Vorstellungen sowie um den Gegensatz von italienischer und französischer Kunstauffassung drehen. Wie sehr die französische in den Dienst des Absolutismus tritt, braucht hier nicht eigens betont zu werden.

Ebenso wenig muss herausgestrichen werden, dass das nachfolgende 18. Jahrhundert für den Ansatz Brassats die Klimax bildet. Wo wäre das Diskursive, die Konversation, mehr Konvention gewesen als hier? Sie wird jetzt zur Verhaltensmaxime einer ganzen Epoche. Nur wer sie beherrscht, kann gesellschaftlich überhaupt avancieren. In diesen Aufstiegsdruck ist die Kunst als ein Element wesentlich eingebunden. Das Eingangszitat eines Tomasi di Lampedusa ist im Grunde genommen nur Abglanz und Nachhall dieses Sachverhaltes. Watteaus Gemälde, allen voran das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint, bieten Anlass, zur eigentlichen Gattung des *Conversation piece* überzuleiten, wie es dann in England mit Hogarth Karriere machte. Das alles ist glänzend dargelegt.

SPARSAMKEITSREGEL

Dem Werk vorangestellt ist eine methodische Einleitung. Naturgemäß behandelt der Autor dort die Kunst, eigentlich: die Malerei, hinsichtlich ihres kommunikativen Gebrauchs. In diesem Zusammenhang rückt die Systemtheorie von Niklas Luhmann ins Zentrum. Brassat findet in ihm gleichsam den intellektuellen Partner für das theoretische Fundament, auf dem sich die Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit als Kommunikationsmedium errichten lässt. Dank Luhmann kann sie aus dem reinen Mediendiskurs heraustreten und in einen weit komplexeren Zusammenhang eingebunden werden, im Grunde eine Systemtheorie Luhmann'schen Zuschnitts. Um Luhmann das Wort zu geben: „Alter versteht in gewissen Grenzen, was Ego erlebt, wenn er ein Kunstwerk, um es altmodisch zu sagen: genießt, das heißt sich aneignet. Die Kommunikation darüber kann, obwohl es sich keinesweges um eine einfache Tatsache handelt, verkürzt werden. [...] Das Kunstwerk vereinheitlicht ihre [i.e. der Beteiligten] Kommunikation. Es organisiert ihre Beteiligung. Es reduziert, obwohl es ein höchst unwahrscheinlicher Tatbestand ist,

die Beliebigkeit der absehbaren Einstellungen. Es reguliert die Erwartungen. Sich dem mit Einsicht zu fügen, hatte einst den Titel ‚Geschmack‘“ (Nikolas Luhmann, *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer [Hg.], *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a. M. 1986, 620–673, hier 627; das Zitat findet sich – leicht gekürzt – bei Brassat, 15). Der systemtheoretische Ansatz, den Brassat bisher kaum in der Kunstwissenschaft vorfinden kann, geht davon aus, „dass soziale Systeme durch Kommunikation entstehen und sich reproduzieren, dass nicht das Kunstwerk selbst, sondern das Gespräch über dieses die kleinste, nicht mehr dekomponierbare Einheit des Kunstsystems ist [...]“ (15f.; vgl. aber schon Jack Burnham, *Systems Esthetics*, in: *Artforum* 7/1, Sept. 1968, 30–35 und Hans Dieter Huber, *System und Wirkung: Rauschenberg, Twombly, Baruchello. Fragen der Interpretation und Bedeutung zeitgenössischer Kunst, ein systemtheoretischer Ansatz*, München 1989).

Nun ist es immer so eine Sache mit dem theoretischen Überbau, und wiewohl der Rückgriff auf Luhmann gewiss verständlich ist, fragt man sich, ob Brassat nicht doch Gefahr läuft, dem „Ockham'schen Rasiermesser“ zum Opfer zu fallen. Das Prinzip der Parsimonie, wie der Fachbegriff heisst, fordert, dass bei mehreren möglichen Erklärungen ein und desselben Sachverhaltes die einfachste Theorie vorzuziehen sei. Ulrich Oevermann hat das schlagend die „Sparsamkeitsregel“ der Objektiven Hermeneutik genannt. Diese ist durch wenige Variablen und Hypothesen gekennzeichnet, die untereinander in einem logischen Verhältnis zueinander stehen. Beim systemtheoretischen Kontext muss zunächst einmal auffallen, dass die Diskursformen, die von Brassat über die Jahrhunderte beschrieben werden, erstaunlich disparat sind. Dem mit der Materie nur oberflächlich vertrauten Leser zeigt sich das Bild einer – von Brassat exzellent beschriebenen – Diskursvielfalt, die sich vom Florenz des 15. Jahrhunderts bis zum Paris des 18. Jahrhunderts ständig wandelt. Wenn es ein Element gibt, das sich als roter Faden identi-

fizieren ließe, dann wäre es wohl am ehesten das Streben nach einer Begrifflichkeit, in der überhaupt über Kunst zu sprechen sei. Wenn Brassat den *Essay des merveilles de nature et des plus nobles artifices* von Etienne Binnet (EA 1621) als eines der frühesten enzyklopädischen Werke hervorhebt, so liegt er damit vollkommen richtig. Allerdings geht es Binnet maßgeblich darum, dem Rhetor, den er als Leser intendiert, die richtige Terminologie zu vermitteln, mit der treffend (auch in Form von Adjektiven) über einen spezifischen Sachverhalt verhandelt werden kann. Binnet wäre insofern der ideale Lehrmeister für Tancredi Falconieris Braut gewesen.

Doch allein darum geht es Brassat nicht. Er zielt zurecht auf einen sehr viel komplexeren Zusammenhang. Vor diesem Hintergrund fragt es sich allerdings, ob die Systemtheorie tatsächlich das richtige Instrumentarium ist. Vernünftig an der Wahl scheint zu sein, dass allein sie mit Diskursvariablen zurechtkommt. Denn die Systemtheorie eines Luhmann geht bekanntlich von autopoietischen Momenten aus, denenzufolge sich die Operationen, durch die soziale Systeme entstehen, nicht notwendigerweise mit anderen Systemen in Verbindung bringen lassen. Es wäre demnach also – auf Brassats Ansatz übertragen – wohl so, dass die diskursiven Operationen beispielsweise vor einem Fra Angelico-Altar nichts mit den diskursiven Operationen vor einem Watteau zu tun hätten. In gewisser Weise kann man dieser Vorstellung auch anhand von Brassats klug ausgewählten Beispielen zustimmen. Ohne zu weit in die Luhmann'sche Systemtheorie vorstoßen zu wollen, sei doch angedeutet, dass bei Luhmann Kommunikation selbst ein komplexes System aus Selektionen darstellt, nämlich Selektionen aus Information, Mitteilung und Verstehen. Mit anderen Worten: Jede Sozietät würde sich in der Kommunikation über Kunstwerke das mitteilen, was der Sender (in diesem Falle entweder der Künstler oder der Auftraggeber) einem Empfänger (in diesem Falle alle Mitglieder der gleichen Sozietät) selektiv mitteilen möchte und was der

Empfänger wiederum selektiv aufnimmt. Davon legt Brassat in gewisser Weise Zeugnis ab, denn jeder seiner Epochen ist eine spezifische Selektion der ästhetischen Wahrnehmung und der Kommunikation darüber zu eigen.

Aber es fragt sich, ob im Rahmen einer Kunstgeschichte sich nicht Schichten ästhetischer Wahrnehmung übereinanderlegen und damit die Autoreferenzialität einzelner Sozietäten auf eine *longue durée* hin durchstoßen wird. Dann aber müsste man auch fragen, ob die Systemtheorie tatsächlich das probate Interpretationsinstrument ist oder ob man nicht mit klassischer Ikonographie und Ikonologie ebenso weit käme. Hier setzt das Ockham'sche Rasiermesser an. Denn man bräuchte gar nicht zu komplexeren Theorien Zuflucht zu nehmen, wenn die einfacheren die gleichen Möglichkeiten bereithalten. In den Kunstdiskursen der verschiedenen Zeitabschnitte changiert das Gespräch stark zwischen formalen und inhaltlichen Aspekten. Bei der *Primavera* stehen inhaltliche Deutungsmöglichkeiten im Vordergrund. Bei Caravaggio entwickeln sie sich erst über eine formale Analyse, die zum inhaltlichen Bedeutungszuwachs führt.

Von dieser Kunstkennerschaft ist wiederum der Pariser Salon weit entfernt, wo es bei einem zunehmend bürgerlichen Publikum etwa um das Kriterium der Neuheit geht, das für sich genommen ästhetisch unbesetzt ist. All dieses Mäandrieren hat in gewisser Weise eine klassisch ikonographisch-ikonologische Analyse auch zutage befördert. Natürlich fragt sie nach Schriftquellen, aber Warburgs Ikonologie rekonstruiert genauso einen sozialen Raum. Und bedenkt man die methodische Erweiterung etwa eines Roelof van Straten in seiner *Einführung in die Ikonographie* (Berlin 1989) mit ihrem Viererschritt „vorikonographische Beschreibung“ – „ikonographische Beschreibung“ – „ikonographische Interpretation“ – „ikonologische Interpretation“, so ist im letzten Schritt ein Verfahren zu entdecken, in dem sich Wissen akkumuliert, von dem der Produzent (Künstler) nicht notwendigerweise gewusst haben muss. Auf jeder Ebene der vier Schritte ließe sich das Gespräch vorstellen, auf der letzten aber in besonderer Wei-

se und wohl am ähnlichsten zu jenem, welches sich Brassat vorstellt. Hier nämlich wäre der Sender nicht notwendigerweise der Künstler und der Empfänger die gesamte Sozietät einer zeitlich-lokal klar definierten Umwelt. Gleichwohl ließe sich die Kontinuität von ästhetischen Erfahrungen ausmachen. Davon – und damit sei ein letztes Mal auf

das Eingangszitat verwiesen – spricht ja auch Tancredi Falconieri zu seiner Braut.

PROF. DR. AXEL CHRISTOPH GAMPP
Kunsthistorisches Seminar
Universität Basel
axel.gampp@unibas.ch

Quel luxe !

Anne Perrin Khelissa
**Luxe intime. Essai sur notre lien
aux objets précieux.** Paris, Éditions
du CTHS 2020. 128 p., 22 ill. n & b.
ISBN 978-2-7355-0912-6. € 14,00

Dans ce court essai, Anne Perrin Khelissa, maître de conférences à l'université Toulouse-Jean Jaurès et spécialiste des XVII^e et XVIII^e siècles, s'appuie sur sa connaissance des arts décoratifs au siècle des Lumières pour y déceler un nouveau rapport de l'homme à l'objet ouvrant sur des questionnements plus larges. L'ouvrage débute par une définition de la notion de luxe intime, celle des objets précieux à usage personnel et privé (par exemple les bijoux), souvent disposés dans des intérieurs et qui témoignent d'une vitalité des échanges culturels, économiques, techniques, etc. Ils sont chargés d'affect, une sensibilité qui débute au 18^e siècle et qui continue d'irriguer l'imaginaire de notre quotidien occidental. Deux chapitres suivent : le premier concernant la place de l'objet en société dans sa dimension politique, diplomatique et sociale ; le second à propos de la dimension technique de ces objets au travers de leur modes de production, de fabrication, et de la valeur des savoirs professionnels qu'ils impliquent.

L'auteure définit des bornes chronologiques au 18^e siècle : de la Révocation de l'Édit de Nantes (1685) à la fin du Consulat (1804). Elle fait de cette période le pivot de son analyse, emboîtant ainsi le pas à Jean Baudrillard, qui considérerait dans son *Système des Objets* (1968) qu'en démultipliant la production d'artefacts la révolution industrielle avait brisé le rôle des biens matériels dans l'élaboration d'une conscience de soi et leur faculté d'établir une distance avec autrui en se les appropriant (« posséder, transmettre, choisir, jeter »). Anne Perrin-Khelissa identifie une époque de changements structurels (un âge « anthropocène »), produisant un phénomène de ruptures au sein de l'environnement, sur le long terme.

Dans la lignée des publications d'un Daniel Roche (cf. p. e. *La culture des apparences. Une histoire du vêtement [XVII^e–XVIII^e siècle]*, Paris 1989 ; id., *Histoire des choses banales. Naissance de la consommation dans les sociétés traditionnelles [XVII^e–XIX^e siècle]*, Paris 1997 ; id., *Les circulations dans l'Europe moderne. XVII^e–XVIII^e siècle*, Paris 2011) ou d'une Natacha Coquery (cf. p. e. *L'hôtel aristocratique. Le marché du luxe à Paris au XVIII^e siècle*, Paris 1998 ; id. et Alain Bonnet [dir.], *Le commerce du luxe. Production, exposition et circulation des objets précieux du Moyen Age à nos jours*, Paris 2015 ; id., Jörg Ebeling, Anne Perrin Khelissa et Philippe Sénéchal [dir.], *Les progrès de l'industrie perfectionnée. Ateliers et manufactures de la Révolution française au Premier Empire*, Toulouse 2016) ainsi que de recherches anglo-saxonnes sur la pé-