

## Das Geheimnis der unsichtbaren Schwelle. Bartolomeo Passerottis *Allegra compagna* als Gemeinschaft von Toren

**K**unsthistoriker sind keine Philologen. Gleichwohl müssen sie mit jenen Schlüsseltexten vertraut sein, die den Erwartungshorizont der jeweiligen Kunstwerke bilden. Im Folgenden wird Bartolomeo Passerottis Gemälde der *Allegra compagna* einem *close reading* unterzogen (Abb. 1), ein Schlüsselbild der italienischen Malerei der zweiten Hälfte des Cinquecento, das, so die These, wesentliche Impulse aus Erasmus von Rotterdams Klassiker *Das Lob der Torheit* gezogen hat (Dt. ÜS v. Alfred Hartmann, eingel. u. mit Anm. v. Wendelin Schmidt-Dengler, in: ders.: *Ausgewählte Schriften. Ausgabe in acht Bänden. Lateinisch/Deutsch*, hg. v. Werner Welzig, Darmstadt 1975, Bd. 2, 1–211). Der europäische Erfolg von dessen *opus maximum*, dessen Pariser *editio princeps* im Jahre 1511 vorliegt, verdankt sich seiner komplexen Argumentation. Der Autor weiß in ihm eine Kritik der gebildeten Stände sowie der weltlichen und kirchlichen Herrschaft zu verbinden. Um einen Schlüsseltext handelt es sich beim *Lob der Torheit* insofern, als die Ausführungen des Humanisten das Konzept einer christlichen Poetik bedeuten, mit der ein kultureller Neubeginn einhergeht. *La moria d'Erasmus Novamente in Volgare Tradotta* erschien 1539 in italienischer Sprache und hat zahlreiche Nachahmer gefunden. Der italienischen Übersetzung gehen lateinische Ausgaben voraus. Der Text liefert eine Emanzipation gegenüber antiker Dichtungslehre und entwirft eine moderne Didaktik, mit welcher das Dekoratum als leitende Instanz der Kunstkon-

zeption in Frage gestellt wird. Der Niederländer weist die antike Rhetorik vehement zurück, wenn er unangemessene *imitatio* und deren Voraussetzungen geißelt und sich über jene Dichter lustig macht, die sich darin gefallen, ihre Namen zu latinisieren. Die *Moria* stellt ein Musterbeispiel subversiver Rede dar und wird für zahlreiche italienische Künstler zum Modell, das nicht nur von Literaten, sondern auch von Malern in Anspruch genommen wird. Wie etwas andeuten, was nicht ausgesprochen werden darf? Wie kritisieren, ohne selbst in die Schusslinie zu geraten? Wie etwas tadeln, ohne sich dabei nicht selbstgerecht von der Schelte auszunehmen? Kritik macht den Kritiker keineswegs schon automatisch besser als den Kritisierten. Dies sind Fragen, auf die das Werk des Humanisten eine Antwort zu geben weiß.

Bereits durch den Titel baut Erasmus eine Erwartungshaltung auf, die auf einen anderen Bestseller jener Zeit verweist, auf Sebastian Brants *Narrenschiff* aus dem Jahre 1494, das nur drei Jahre später durch Jacob Locher und 1505 abermals durch Jodocus Badius ins Lateinische übersetzt wurde (vgl. die Einleitung zum *Narrenschiff* von Joachim Knappe: Sebastian Brant: *Das Narrenschiff. Studienausgabe. Mit allen 114 Holzschnitten des Drucks Basel 1494*, hg. v. dems., Stuttgart 2005, 11–99; Barbara Könniker, *Wesen und Wandlung der Narrenidee im Zeitalter des Humanismus*, Wiesbaden 1966, 54–67). Die in der Folge des Straßburger Humanisten zu erwartende Ständepredigt und Lasterschelte bilden jedoch keineswegs das Zentrum erasmischer Argumentation, dafür nehmen sie den weitaus kleinsten Teil des Textes ein. Vielmehr verstrickt uns der Autor in einen kritischen Diskurs über den Zustand der Kirche. Dabei inszeniert Erasmus insofern ein kluges Versteckspiel, als der Wunsch nach Veränderung der religiösen Praxis nicht expliziert, sondern im Laufe

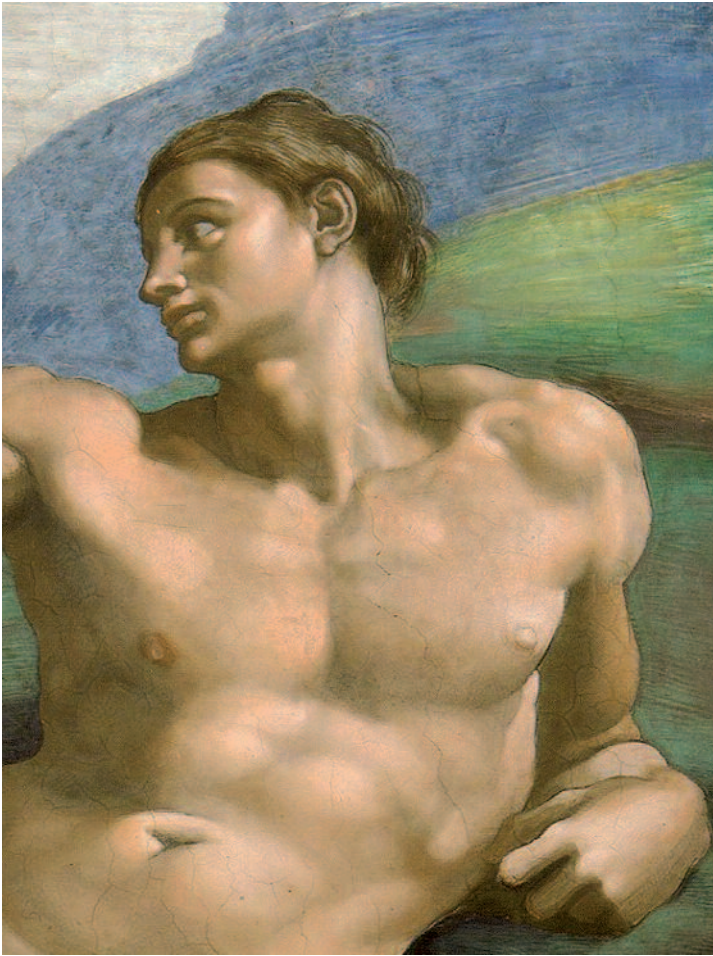


Abb. 1 Bartolomeo Passerotti, *Allegra compagnia*, 1551–65. Öl/Lw., 114 x 118 cm. Privatsammlung ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Bartolomeo\\_Passerotti\\_Allegra\\_Compagnia.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Bartolomeo_Passerotti_Allegra_Compagnia.jpg))

der Lektüre zum Anliegen des Lesers wird. Noch vor dem Auftreten Luthers fordert der Niederländer eine Veränderung der Kirche und eine neue apostolische Sprache. Aber wie muss die Malerei vor dem Hintergrund dieser Forderung aussehen, um solch einem hehren Ziel zu entsprechen?

Bartolomeo Passerottis *Allegra compagnia* weist ein nahezu quadratisches Format auf und befindet sich heute in einer französischen Privatsammlung. Das von Roberto Longhi und Denis Mahon 1956 dem Bologneser Maler zugeschriebene Bild gibt bis heute Rätsel auf. Gleichwohl ist es in seiner grotesken Ästhetik geradezu eine Inkunabel der

italienischen Genrekunst. Wir wissen nicht, ob das Gemälde sich einem Auftrag verdankt oder der Künstler es im Sinne eines übermütigen *capriccio* für sich selbst gemalt hat. Auch das Entstehungsdatum des Bildes ist unbekannt. In der Literatur wird vermutet, dass es, wie zahlreiche andere Genregemälde des Künstlers auch, bereits vor 1580 entstanden ist. Corinna Höper datiert es gar in die zweite Hälfte der 1580er Jahre (*Bartolomeo Passarotti [1529–1592]*, 2 Bde., Worms 1987, Bd. 2, Kat. G 96, 88); Angela Ghirardi schlägt einen Entstehungszeitpunkt um 1577 vor (*Bartolomeo Passerotti Pittore [1529–1592]*. *Catalogo Generale*, Rimi-



**Abb. 6** Michelangelo, Die Erschaffung Adams, Detail: Der liegende Adam (Darstellung gespiegelt), 1508–12. Fresko. Vatikanstadt, Sixtinische Kapelle ([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sistine\\_Chapel\\_ceiling\\_-\\_Creation\\_of\\_Adam#/media/File:Creaci3n\\_de\\_Ad3n.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sistine_Chapel_ceiling_-_Creation_of_Adam#/media/File:Creaci3n_de_Ad3n.jpg))

von Agostino Carracci und Prospero Fontana kopiert wurden. So schreibt Malvasia 1678, es handle sich um „[...] la caricatura di un brutissim’uomo, che palpeggia le cinne ad un piú mostruosa, e stomachevole vecchia sterminatamente dietro di essi a bocc’aperta gridano il rivale [...]“ (*Felsina pittrice. Vite de Pittori Bolognesi...*, 2 Bde., Bologna 1668, Bd. 1, 244, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/malvasia1678bd1/0266> [30.11.2021]).

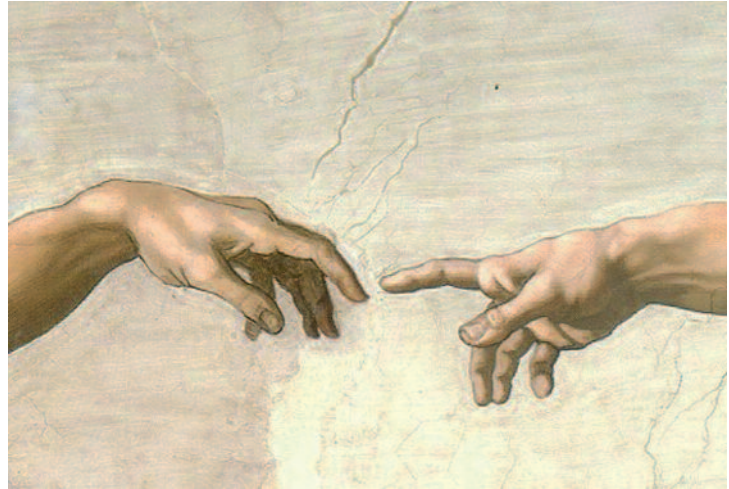
Offensichtlich identifiziert der Biograph den Plot des Bildes als einen Wettkampf zweier Toren um die Zuneigung der Alten.

ni 1990, Kat. 59, 225–229, hier 225f. bzw. 229). Meines Erachtens ist es deutlich früher fertiggestellt und verweist auf die zahlreichen Romaufenthalte des 1529 geborenen Bologneser Malers, die in die Zeit zwischen 1551 und 1565 fielen. Betrachtet man den Hals der Kanne, so findet sich eine Inschrift, die ich als „Roma al“ identifizieren möchte. Bereits Höper hat die Inschrift entdeckt, hält sie aber für „nicht lesbar“ (Bd. 2, Kat. G 96, 89).

Auf den ersten Blick erscheint die Komposition des Bildes bar jeder Raffinesse. Dichtgedrängt sitzen drei Personen und ein Hund in einer Reihe und werden dem Betrachter in Nahnähe dargeboten. In der Dunkelheit dahinter befindet sich ein schwarzes Paar, von dem man gerade noch die Augen und deren rote Lippen erkennen kann. Höper hat in ihrer Dissertationsschrift daran erinnert, dass der Ruf des Gemäldes so groß gewesen sei, dass es zu jenen Werken gehörte, die in Carlo Cesare Malvasias *Felsina pittrice* beschrieben und

Donald Posner hat als Thema des Gemäldes die Illustration eines italienischen Sprichworts entdecken wollen: „Inviti d’osti e lusinghevoli atti di meretrici e careze di cani ti costan cari [...]“ (*Annibale Carracci*, 2 Bde., London 1971, Bd. 1, 154). Auch Theaterstücke mit burlesken Szenen sind als Vorlage des Gemäldes in Betracht gezogen worden. Zuletzt hat Valérie Boudier das Gemälde in ihrer Dissertation im Sinne der Humoralpathologie gedeutet und die alte Frau als typische Sanguinikerin interpretiert (*La cuisine du peintre. Scène de genre et nourriture au Cinquecento*, Rennes 2010, 281). Zudem sieht sie hier eine burleske Anverwandlung des klassischen Themas der Götterliebschaften als gegeben. Alle genannten Deutungen sind in Bezug auf das Gemälde jedoch zu eindimensional. Sie reichen nicht aus, um das anspruchsvolle Programm des Bildes zu verstehen. Gleichwohl ist die Assoziation einer Theateraufführung mit komischen Charakteren durchaus berechtigt, wirken

Abb. 7 Michelangelo, Die Erschaffung Adams, Detail: Hände, 1508–12. Fresko. Vatikanstadt, Sixtinische Kapelle ([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sistine\\_Chapel\\_ceiling\\_-\\_Creation\\_of\\_Adam#/media/File:Creación\\_de\\_Adán.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Sistine_Chapel_ceiling_-_Creation_of_Adam#/media/File:Creación_de_Adán.jpg))



doch alle Personen extrem überzeichnet; ganz so, als wären sie mit Attributen ausgestattet und repräsentierten weniger Individuen als Typen und Rollen mit vorhersehbaren Eigenschaften. Dies betrifft auch die Gesichter, deren Maskenhaftigkeit geradezu ins Auge sticht.

Spätestens mit Leonardo da Vincis Grottesköpfen (Abb. 2) wird das Hässliche zum Thema der bildenden Kunst, das zahlreiche Maler nördlich und südlich der Alpen beschäftigt hat. Mit dem Hässlichen geht die spannende Frage einher, ob es einfach nur den Gegensatz zum Schönen bildet oder eine eigene Identität besitzt. Während wir glauben, das Schöne durch Symmetrie, Maß, Anmut und Harmonie bestimmen zu können, fehlt eine solche Bestimmung für das Hässliche. Es ist ohne Wesen, und es genauer zu charakterisieren, könnte sich in unendlicher Aufzählung erschöpfen. Das Hässliche ist immer konkret und individuell, ohne dass es sich zu einer Idee verdichtet. Parmenides fragt im gleichnamigen platonischen Dialog (130 c–e), ob es neben der Idee des Schönen auch eine solche des Schmutzes oder des Kots gäbe, um auf die inneren Widersprüche der platonischen Ideenlehre hinzuweisen.

Passerottis Werk stellt einen extremen Dekorumverstoß dar, dessen Intention zunächst einmal darin besteht, uns das Begehren aller gezeigten Personen direkt und ohne Umschweife vor Augen zu stellen. Der Maler ist schonungslos. Er zeigt ein dümmliches altes und in der Dunkelheit ein schwarzes Paar, deren Wünsche durch die Gegenstände auf dem bildparallel angeordneten Tisch zum Ausdruck gebracht werden. Dieser ist mit einem weißen Tuch gedeckt und wirft auf der Stirn-

seite zahlreiche schmale Falten. Hier entdeckt man eine Knoblauchknolle, die eine Erektion andeutet, und eine geöffnete Feige, die in der übertragenen Bedeutung der *Fica* als Hinweis auf das weibliche Geschlecht verstanden werden kann. Zudem ruft die neben dem Knoblauch liegende Salami im Sinne des Phallus eine weitere Metapher ungezügelter sexueller Verlangens auf. Schließlich erhält sogar der dargestellte Hund eine übertragene Bedeutung, wenn er auf die *cagna in calore* hinweist, den idiomatischen Ausdruck einer ‚läufigen Hündin‘, um einmal mehr das Begehren aller im Bild gezeigten Personen zu kennzeichnen. In der beschriebenen Dramaturgie evoziert das Bild einen unmittelbar bevorstehenden sexuellen Exzess (vgl. Paula Findlen: *Humanismus, Politik und Pornografie im Italien der Renaissance*, in: *Die Erfindung der Pornografie. Obszönität und die Ursprünge der Moderne*, hg. v. Lynn Hunt, Frankfurt a. M. 1994, 44–114). Ohne Frage, die dargestellte Szene ist obszön und von ausgesuchter Hässlichkeit. Gleichwohl hat sich Passerotti für sein Bildpersonal an jenem Passus aus *La moria d'Erasmus Novamente in Volgare Tradotta* inspiriert, der ungleiche Liebhaber beschreibt und mit Hunden und Schweinen vergleicht. Es sind alte zahnlose Freier und Weiber, von denen man glauben könnte, sie kämen mit ihren verwelkten Brüsten aus dem Grab, um sich fleißig die runzelige Haut zu

bemalen. Erasmus nimmt das Begehren alter Männer und Frauen auf die Hörner und schreibt: „[...] noch juckt es sie wie die läufigen Hündlein oder Säue.“ (*Lob der Torheit*, 71).

Dass Kunst und Literatur im 16. Jahrhundert Obszönität und Komik zu verbinden wissen, ist alles andere als neu (vgl. u. a. Jürgen Müller: „Cazon da mulo“ – Sprach- und Bildwitz in Caravaggios „Junge von einer Eidechse gebissen“, in: *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*, hg. v. Jörg Robert, Berlin/Boston 2017, 180–214; ders.: Weitere Gründe dafür, warum die Maler lügen. Überlegungen zu Caravaggios „Handlesender Zigeunerin“ aus dem Louvre, in: *Arbeit am Bild. Ein Album für Michael Diers*, hg. v. Steffen Haug u. a., Köln 2010, 156–167). Dennoch ist verwunderlich, wie extrem sich Passerottis Formulierung gestaltet und mit welcher unverhohlene Freude sie stattfindet. Für eine weiterführende Deutung sei auf den mit Weinranken und Krug ausgestatteten jungen Mann links verwiesen, der an Bacchus gemahnt und darauf, dass die Alte mit Ähren an den Haarspitzen an Ceres erinnert. Der Bacchus-Gestalt liegt eine Vorzeichnung (Abb. 3) zugrunde, die sich heute in New York befindet und belegt, wie akribisch der Künstler seine Darstellung vorbereitet hat (Höper 1987, Bd. 2, Kat. 96, 89). Das Motiv des hingelagerten Mannes lässt zudem an Symposions-Darstellungen denken, wie wir sie von antiken Sarkophagen und Gefäßen kennen. Mit den Attributen der Weinranken und Ähren beider Götter findet auch die Anwesenheit von Brot und Wein eine Erklärung, die nun dem Betrachter feilgeboten werden. Dennoch haben wir es weniger mit einer mythologischen Szene als vielmehr mit einer Theateraufführung zu tun, denn im Unterschied zu den anderen Personen des Vordergrunds sind Bacchus und Ceres lediglich verkleidet. Dies wird durch den älteren Mann deutlich, der nicht durch mythologische Gewandung, sondern mit aufgekrempeltem Hemd und roter Weste in alltäglichem Gewand gezeigt wird. Wir sind eingeladen, mit dieser ausgelassenen Bande an deren Mahl und um Himmels Willen auch an allem Weiteren teilzuhaben. Aber worin besteht der Sinn des Ganzen?

Alle Interpretinnen und Interpreten haben dem Künstler über die Darstellung sexueller Zoten hinaus nur wenig zugetraut. Wie denn auch, wenn sein Genre gemälde keine Unbotmäßigkeit auslöst? Um dieses Versteckspiel zu durchschauen, sei zunächst festgestellt, dass wir es bei Bacchus mit niemand anderem als Passerotti selbst zu tun haben. Dies wird deutlich, wenn wir ein zweites Genre bild des Künstlers hinzuziehen, das ähnlich komponiert ist. Auch in seiner sogenannten *Fleischerbude* (Abb. 4) tauchen die beiden Männer der *Allegra compagnia* am vorderen Bildrand auf. Nun erscheinen sie allerdings in der Gestalt von Metzgern. Ein frühes Selbstbildnis Passerottis (Abb. 5) zeigt, dass er in die Rollen des Fleischers respektive in jene des Bacchus schlüpft. Darf man die Fleischergesellen immerhin noch als vierschrötig bezeichnen, handelt es sich bei den Männern in der *Fröhlichen Gesellschaft* um groteske Figuren, die in ihrer Hässlichkeit karikaturhafte Züge erhalten. Ganz so, als würde hier ein Sprung vom Lustigen zum Lächerlichen stattfinden. Und erscheint der Maler auf dem frühen Selbstbildnis wie in seinen frühen Zwanzigern, mutet sein Gesicht in der *Fleischerbude* voller und um zehn Jahre älter an. Stimmt man dieser Einschätzung zu, dann wäre das Gemälde in die Zeit um 1560 zu datieren und während des Romaufenthaltes entstanden.

Erneut sind wir auf den erasmischen Text verwiesen, denn sich selbst in derart herabsetzender und kompromittierender Weise darzustellen, erinnert an die Rede der Torheit. Kritik erscheint in der *Moria d'Erasmus* solange unangebracht, wie man sich nicht selbst in den Blick nimmt. *Moria* macht sich nicht nur über das Laster lustig, sondern gibt sich auch selbst der Lächerlichkeit preis. Im Gemälde der *Allegra compagnia* folgt der Künstler dieser Strategie und wird zum bacchischen Narren, der uns zur Überheblichkeit verführt, da man sich gegenüber dieser Bande von Narren überlegen fühlt. Um Passerottis Absicht besser zu verstehen, müssen wir die Inversionen entdecken, welche das Bild zu einer anspruchsvollen Bilderzählung machen. Denn in Wirklichkeit geht es weniger um Hässlichkeit als zunächst einmal um

Nachahmung, was in der bisherigen Forschung unentdeckt geblieben ist. So ist in den bestehenden Interpretationen die eigentliche Sinnenebene des Gemäldes nicht in den Blick geraten, spielt es doch auf jene berühmte Sentenz *Sine Baccho et Cere friget Venus* aus Terenz' Komödie *Eunuchus* an (vgl. Konrad Renger: *Sine Cerere et Baccho friget Venus*, in: *Gentse Bijdragen* 24, 1976/78, 190–203). Erasmus hat der sprichwörtlichen Redensart ein eigenes *Adagium* (1297 = II.3.97) gewidmet. Das lateinische Zitat spricht von der Notwendigkeit des Wohlergehens, also von Essen und Trinken als Voraussetzung sexueller Lust. So ergibt sich der Sex als notwendige Konsequenz aus körperlicher Zufriedenheit. Bei dieser Deutung findet die Tatsache Berücksichtigung, dass Ceres und Bacchus die eigentlichen Hauptdarsteller des Bildes sind. Gleichwohl belässt es der Künstler keineswegs bei der Verballhornung pseudogelehrter Andeutungen, sondern spielt ebenso mit der künstlerischen Tradition. So kann man neben der antiken Sentenz ein Zitat aus der Sixtinischen Kapelle entdecken, denn Michelangelos Adam-Motiv dient als Vorbild der Bacchus-Gestalt und wird im Sinne sexuellen Begehrens umgedeutet. Das Spiel mit michelangelesken Motiven geht so weit, dass der Künstler die Hände von Adam und Gottvater für seine Figuren übernimmt (Abb. 6 und 7; vgl. S.



**Abb. 2** Leonardo da Vinci, Fünf groteske Köpfe, um 1494. Feder und braune Tinte, 216 x 206 mm. Windsor, Windsor Castle, Royal Library, RCIN 912495 ([https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:A\\_man\\_tricked\\_by\\_Gypsies\\_\(RCIN\\_912495\)#/media/File:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_-\\_RCIN\\_912495,\\_Recto\\_A\\_man\\_tricked\\_by\\_Gypsies.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:A_man_tricked_by_Gypsies_(RCIN_912495)#/media/File:Leonardo_da_Vinci_-_RCIN_912495,_Recto_A_man_tricked_by_Gypsies.jpg))

184f.). Der Alte rechts erhält nun die um neunzig Grad gedrehte vorgestreckte Hand Gottvaters, die sinnigerweise nicht die Hand seines Sohnes, sondern die Brust von Ceres berührt, während Bacchus mit Adams Hand den Weinkrug umfasst. Die von Michelangelo beabsichtigte geistige Be-seelung wird zur physischen Begegnung. Dabei ist es wohl kein Zufall, dass aus rechten nun linke Hände und aus zärtlicher Gebärde krallenartige Finger werden. Bereits der Wechsel von rechts und links kann den Betrachter auf die ironische Verkehrung aufmerksam machen.

Darüber hinaus nutzt Passerotti für die Darstellung der Ceres das Motiv der *Trunkenen Alten*

(Abb. 8), die sich heute in der Münchner Glyptothek befindet (hierzu Paul Zanker: *Die trunkenen Alte oder das Lachen der Verhöhnerten*, Frankfurt a. M. 1989). Dieser Verwendung gehen abermals gezeichnete Vorstudien voraus (Abb. 9), welche den geöffneten, nahezu zahnlosen Mund der Alten zeigen. Die schon in der Antike berühmte Statue findet im 36. Buch von Plinius' d. Ä. *Naturalis historia* Erwähnung, wo der Autor das Bildwerk einer trunkenen Alten nennt, die er dem Myron von Theben zuschreibt (*Naturkunde. Lateinisch – deutsch. Buch XXXVI. Die Steine*, hg. und übers. v. Roderich König, München 1992, 32/33). Immer wieder belegen Zitate der Skulptur in Kunstwerken der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihre frühe Bekanntheit, wenngleich die erste Notiz in einem Sammlungsinventar bis ins Jahr 1704 auf sich warten ließ (vgl. Sybille Ebert-Schifferer: *Alt, aber nicht trunken. Zur Rezeption der Trunkenen Alten bei Caravaggio*, in: Maren Heun/Stephan Rößler/Benjamin Rux [Hg.], *Kosmos Antike. Zur Rezeption und Transformation antiker Ideen in der Kunst. Festschrift für Dieter Blume*, Weimar 2015, 41–51, hier 42f.). Aufschlussreich ist die realistische Schilderung der alten Frau, die eine Flasche so intensiv umfasst, als wäre sie ihr liebstes Kleinod. Ihr herabgesunkener Chiffon entblößt ihre Schultern und gibt ihren vom Alter gezeichneten Körper frei. Nun treten Schlüsselbein und Rippen deutlich hervor. Paul Zanker hat die Figur mit gutem Grund als ehemalige Hetäre gedeutet, ist das Motiv der alten Frau, die Liebesabenteuer herbeisehnt, doch ein Topos und verweist auf die Dichtungen von Horaz und Martial. Für Passerotti kommen zudem italienische Autoren wie Boccaccio oder Aretino in Betracht, bei denen alte Frauen häufig als Kupplerinnen und frühere Hetären eine Rolle spielen. Die ästhetische Qualität der Skulptur besteht darin, dass der Krug zu einem ambivalenten Symbol wird. Er repräsentiert gleichermaßen den Wunsch, die eigene Hinfälligkeit durch übermäßigen Weingenuss zu vergessen, wie auch die Erinnerung an vergangene Liebesabenteuer. Auf diese Weise besticht die antike Skulptur durch die Ambivalenz von Lächerlichkeit und Tragik. Passerotti übernimmt das berühmte Motiv, lässt

die Karaffe in seinem Gemälde jedoch zu Bacchus wandern, der sie ebenfalls inbrünstig umfasst, als würde er damit seinen sexuellen Wünschen Ausdruck verleihen.

Klage man Passerottis mangelnden Sinn für Gelehrtheit und Schönheit im Hinblick auf eine vorbildliche Antike oder Renaissance ein, so offenbarte man sich als Ignorant, der nichts von dem versteht, worüber er sich gleichwohl ein Urteil anmaßt. Solche sokratischen Scherze, die uns zu Hochmut und falscher Überlegenheit verführen, sind seit langem Bestandteil der nordeuropäischen Kunst und werden Passerotti durch druckgraphische Vorbilder vertraut gewesen sein. Der Künstler nutzt Inversionen. Er macht schön zu hässlich, sodass wir uns erschrocken abwenden. Nichtsdestotrotz bezieht er sich auf bedeutende Vorbilder und spielt in ironischer Weise mit antiker *imitatio*-Lehre. Dabei handelt es sich jedoch keinesfalls um eine Parodie Michelangelos, sondern um eine Kritik an jenen aufgeblasenen Malern, die glauben, durch ein Michelangelo- oder Antikenzitat selbst zu bedeutenden Künstlern zu werden.

Mit Bezug auf Erasmus' *Moria* sind Inversionen Umkehrungen, bei denen sich das Hohe als niedrig, aber auch umgekehrt das vermeintlich Wertlose als wichtig erweisen kann. In seinem berühmten Werk definiert er nicht nur das Theater der Welt, sondern zugleich die Unfähigkeit des Menschen zur Erkenntnis des Göttlichen. Dieses will nicht von jedem erkannt werden, denn wer es als weltliche Macht missversteht, geht in die Irre, zeigt sich das Göttliche doch nirgendwo anders als im Geringsten. In diesem Zusammenhang greift Erasmus auf den Topos von den Silenen des Alkibiades zurück und spielt auf jene berühmte Rede aus Platons *Symposion* an, in welcher Alkibiades ein Lob des hässlichen Sokrates äußert und ihn mit den Silen-Figuren vergleicht, die äußerlich hässlich, aber innerlich voller Schätze seien (vgl. Walter F. Lupi: *La scuola dei Sileni*, in: *Festschrift für Eugenio Garin*, Pisa 1987, 1–20). Diesen Topos erweitert der Humanist in seinem Adagium *Sileni Alkibiadis* zu einer christlichen Poetik, in der die Antinomie von innen und außen zum Ausdruck ge-

Abb. 3 Passerotti, Kopfstudie mit aufgerissenem Mund, 1551–65 [?]. New York, Sotheby's, 03.06.1981, n. 31 (Angela Ghirardi, Bartolomeo Passerotti Pittore [1529–1592]. *Catalogo Generale*, Rimini 1990, S. 227, Abb. Nr. 59a)



bracht wird. Das rhetorische Mittel der Umkehrung ist dabei von allergrößter Bedeutung, und der Humanist greift nicht nur im *Lob der Torheit*, sondern bereits im *Handbüchlein des Christlichen Streiters* darauf zurück, wo es dazu dient, den ambivalenten Eindruck der Sprache des *Neuen Testaments* zu erklären, das nach erstem Eindruck unbedeutend und hässlich erscheine, aber viele Schätze enthalte. Unter einer „armseligen, fast lächerlichen Hülle“, heißt es dort, verberge sich eine „reine Gottheit“ (Erasmus: *Enchiridion Militis Christiani/Handbüchlein eines christlichen Streiters*, in: ders.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 1, Darmstadt 21990, 56–375, hier 189).

Seinen eigentlichen Ausgangspunkt hat der Silen-Topos jedoch in der Frage, wie sich Göttliches und Menschliches begegnen können, und im paradoxen Umstand der Doppelidentität Christi: „[...] selbst Christus, der doch von der Weisheit des Vaters ist, entschloss sich, um der Torheit der Menschen zu helfen, gewissermaßen ein Tor zu werden, indem er menschliche Gestalt annahm und in Menschengestalt erschien [...]“ (ebd., 197). Auf die Menschwerdung des Göttlichen reagieren die Silene nämlich insofern, als jede Identitätsbe-

hauptung zur gleichzeitigen Identitätsbestreitung führt und herkömmliche Rhetorik in die Aporie. Dem Paradox der Menschwerdung des Heilands begegnet Erasmus folgerichtig mit der Figur des Silens, der sein Geheimnis offenbart und alles ins Gegenteil verkehrt. Dieser Denkfigur inneren Selbstwiderspruchs wird geradezu lakonisch Ausdruck verliehen, wenn es heißt: „Versteht man aber unter Klugheit die wahre Einsicht in das Wesen der Dinge, so werde ich euch zeigen, wie sehr sie gerade denen abgeht, die damit groß tun. Zunächst steht fest, dass alles auf Erden zwei Seiten hat, zwei ganz verschiedene Seiten, wie die Silene, von denen Alkibiades spricht. Was von außen Tod ist, wird Leben, von innen gesehen und umge-





Abb. 4 Passerotti, Fleischerbude, 1580er Jahre. Öl/Lw., 112 x 152 cm. Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo\\_Passerotti\\_-\\_The\\_Butcher's\\_Shop\\_-\\_WGA17071.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeo_Passerotti_-_The_Butcher's_Shop_-_WGA17071.jpg))

kehrt; [...] kurz, alles ist plötzlich vertauscht, sobald man den Silen aufschließt“ (ebd., 61). Man könnte die eigentliche Pointe hier übersehen, ist es doch nicht die Maske des Silens allein, sondern die spezifische Form der Inversion, die von größter Bedeutsamkeit ist. Erasmus verdeutlicht dies durch den Umstand des Aufschließens aufklappbarer Holzfiguren, die äußerlich hässlich sind, aber in ihrem Inneren kleine Göttergestalten beinhalten. Er spielt in seinem Text auf diesen Kippeffekt von Aufklappen und Verschließen an, wenn er schreibt, dass das Kostbare in einer Truhe verborgen gehöre, das Wertlose hingegen preisgegeben werden könne (ebd., 183).

Man könnte die silenische Camouflage als eine Poetik der unsichtbaren Schwelle bezeichnen, hinter der das Kostbare verborgen liegt. Schwellen trennen und verbinden Räume zugleich. Sie markieren das Übertreten von außen nach innen, von einem Raum in einen anderen. So gesehen weist der Begriff der Schwelle eine Affinität zu jenem der Grenze auf. Aber im Unterschied zur Grenze macht die Schwelle nicht nur die Unterscheidung, sondern auch die Verbindung zum Thema, gehört sie doch sowohl dem Innen als auch dem Außen an, abhängig davon, wo man sich

gerade befindet. Für den Topos der Silene bedeutet dies, dass der Zugang des Menschen zum Heiligen notwendig des Profanen als dessen Schwelle bedarf. Das Göttliche verbirgt sich hinter Masken. Wie Sokrates erscheint es hässlich oder gering, vulgär oder dumm. Es weist einen proteischen Charakter auf und ist auf unvorhersehbare Weise wandelbar wie die antike Gottheit. Es erniedrigt sich und nimmt Gestalt an, um den Menschen zu erscheinen. Christus und Paulus wird die besondere Fähigkeit zur proteischen Rede zuerkannt (vgl. Erasmus von Rotterdam: *Theologische Methodenlehre*, übers., eingel. u. mit Anm. v. Gerhard B. Winkler, in: ders.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, Darmstadt<sup>2</sup>1990, 231 u. 233; vgl. auch das Adagium *Mach es wie der Polyp*, Erasmus von Rotterdam: *Adagia. Lateinisch/Deutsch*, übers. und hg. v. Anton J. Gailk, Stuttgart 1983, 35 u. 37).

In systematischer Hinsicht greift Erasmus für seinen Silen-Topos auf Überlegungen negativer Theologie zurück, geht das Konzept der Inversion doch maßgeblich auf die Schriften des Pseudo-Dionysius Areopagita zurück (zu den Belegstellen bei Erasmus vgl. Christine Christ von Wedel: *Das Nichtwissen bei Erasmus von Rotterdam. Zum philosophischen und theologischen Erkennen in der geistigen Entwicklung eines christlichen Humanisten*, Basel/Frankfurt a. M. 1981, 127, 130f.). Dieser verweist auf „nicht ähnelnde Sinnbilder“, um das „Göttliche nicht nach Art eines bestehenden Dings“ zu denken (*Des heiligen Dionysius Areopagi-*

Abb. 5 Passerotti, Selbstbildnis, 1551–65 (?). Öl/Lw., 42,5 x 28 cm. Privatsammlung ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholomeo\\_Passarotti\\_Selfportrait.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartholomeo_Passarotti_Selfportrait.jpg))



ta angebliche Schriften über die beiden Hierarchien, aus dem Griechischen übers. v. Josef Stiglmayr SJ, Kempten/München 1911, 11). Demnach ist die Repräsentation des Allerhöchsten am besten durch das Allgeringste geleistet. Es sei für das Göttliche ehrenvoller, durch verneinende Prädikate bezeichnet zu werden, weil die Seele durch unpassende Sprachbilder leichter emporsteigen könne als durch kostbare, um das Sinnliche zu überwinden. Missgestalt und Hässlichkeit stacheln einen solchen Aufstieg an und stellen eine Maske dar (ebd.;

vgl. Jacob Taubes: Die Rechtfertigung des Hässlichen in urchristlicher Tradition, in: Hans Robert Jaufß [Hg.]: *Die nicht mehr schönen Künste*, München 1968, 169–186). Dabei existieren für den niederländischen Humanisten wirkliche und falsche Silene (*sileni inversi*), wie er im gleichnamigen *Adagium* ausführt. Während die falschen Silene äußerlich prächtig und mächtig erscheinen, aber menschenverachtend sind, verhält es sich bei den wahren Silenen genau umgekehrt. Diogenes, Epiktet, Antisthenes, der Hl. Martin und die Apostel, die Natur und das Wesen des neuen Testa-

ments, die Korintherbriefe des Paulus, ja Christus selbst wird als größter aller Silene bezeichnet.

Wenn mit Bezug auf die Silene von einer christlichen Poetik die Rede ist, so ist damit jener semantische Kippeffekt bezeichnet, der die verborgene Wahrheit einer Sache betrifft. Umkehren und Invertieren bedeutet, dass sich etwas in sein Gegenteil verkehrt und in offensichtlichen Widerspruch zu sich selbst gerät. Entsprechend müssen Inversionen als paradoxe Kippfiguren begriffen werden. Im Unterschied zur Ironie stellen sie eine Form oxymorontischen Sprechens und spezifisch



**Abb. 8** Römische Kopie nach einem Original von Myron von Theben, Die trunkene Alte, letztes Drittel 3. Jahrhundert v. Chr. Marmor, 92 cm. München, Glyptothek ([https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_trunkene\\_Alte#/media/Datei:Old\\_drunkard\\_Glyptothek\\_Munich\\_437\\_n2.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_trunkene_Alte#/media/Datei:Old_drunkard_Glyptothek_Munich_437_n2.jpg))

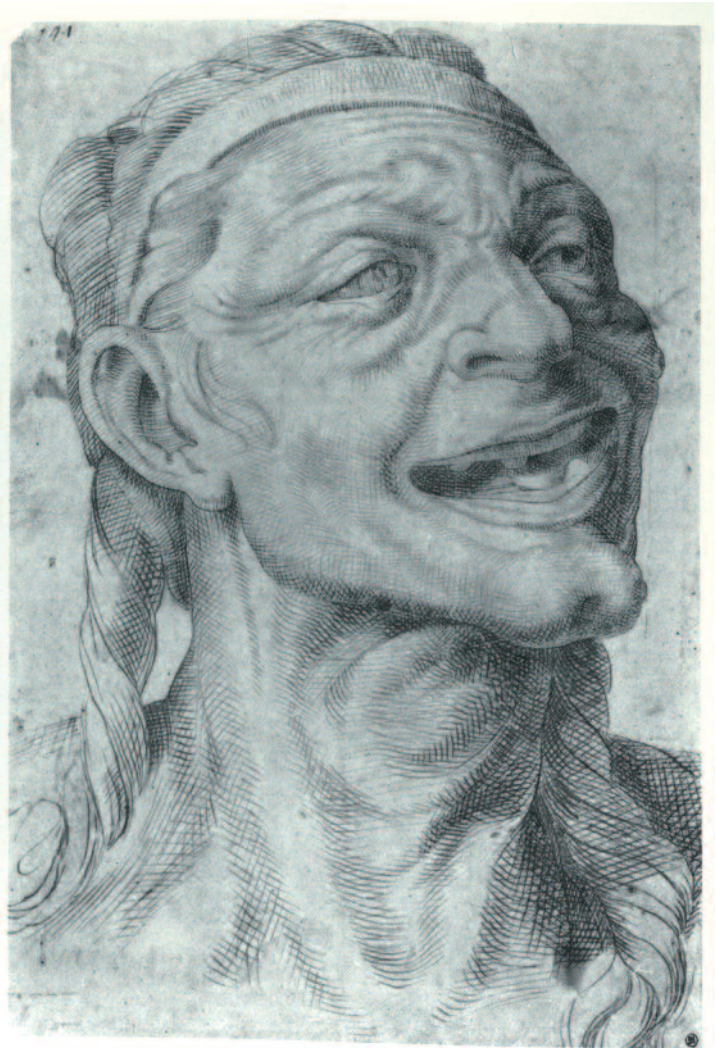
therbrief, wenn von der „Torheit des Kreuzes“ die Rede ist, welche die menschliche Weisheit als Torheit vor Gott erweist (1. Kor 1,18).

Zahlreiche Maler wie Jan van Amstel, Jan van Hemessen, die Beham-Brüder, Pieter Bruegel d. Ä., Caravaggio, Rembrandt, Gerrit van Honthorst und viele andere mehr haben sich auf den Silen-Topos bezogen und eine inverse Bildsprache entwickelt, um das Wertvolle im Wertlosen zu verbergen (Müller, *Das Paradox als Bildform. Studien zur Ikonologie Pieter Bruegels d. Ä.*, München 1999, 90–125). Der Erfolg dieses Konzepts ist jedoch nicht allein durch die Rezeption von Philosophen, Dichtern und Malern zu erklären, sondern es erfährt vor allem durch die Verfasser emblematischer Schriften

christliche Denkfiguren dar. Als Umkehrungen sind sie der Ironie verwandt, erschöpfen sich jedoch nicht in komischen Pointen. Dient Ironie der Kritik und Herabsetzung, stellt sich die silenische Verkehrung in den Dienst des vermeintlich Einfachen, Schlichten oder Hässlichen. Sie teilt mit der Ironie das Strukturgesetz umgekehrter Proportionalität, aber im Unterschied zu dieser hat sie in der rhetorischen Figur des Chiasmus ihre Voraussetzung. Inversionen sind auch nicht per se komisch, wenn der Tod als Leben oder das Ende als Anfang oder die Letzten als die Ersten bezeichnet werden. Ihren Ausgangspunkt finden sie im ersten Korin-

ten Verbreitung. Ein Kompendium närrisch-silenischer Weisheit im Sinne erasmischer Moria liefert Guillaume de la Perrières *Morosophie* von 1553. Für die italienische Rezeption sei an erster Stelle Achille Bocchis *Emblematum Quaestionum* aus dem Jahre 1555 genannt, das ein Lob des Silentums beinhaltet. Elisabeth See Watson und Anne Rolet haben den Einfluss erasmischer Ideen auf den Bologneser Autor vorbildlich herausgearbeitet. Dabei findet die silenische Wahrheit in Emblem X ihren deutlichsten Niederschlag. Minerva und Venus statten den trunkenen Silen mit einem Lorbeerkranz aus. Weisheit und Liebe ge-

**Abb. 9** Passerotti, Studie zur drunkenen Alten, 1551–65 (Corinna Höper, Bartolomeo Passarotti [1529–1592], 2 Bde., Worms 1987, Bd. 2, Tafel 40b, Kat. Z 20)



hen im Silen eine Verbindung ein (vgl. Watson: *Achille Bocchi and the emblem book as symbolic form*, Cambridge 1993, 49). Und bereits ein Jahr nach Bocchis Werk erscheinen die *Hieroglyphica* des Pietro Valeriano, der ebenfalls die Silene in sein Symbolkompendium aufnimmt. Eindringlich weiß noch Sebastián de Covarrubias den Umstand des Aufschließens der Silene darzustellen. In seinen in Madrid erschienenen *Emblemas morales* von 1610 (Abb. 10) finden sich unter dem Motto „Meliora latent“ (Das Bessere ist verborgen) in der Pictura zwei Satyrn auf einer Schatulle, deren Thorax durch Türen zu öffnen ist, um auf das im Inneren verborgene Geheimnis hinzuweisen (Arthur Henkel/Albrecht

Schöne [Hg.]: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Stuttgart 2003, Sp. 1275).

Der Silen-Topos war also ein populäres Sinnbild in humanistisch orientierten Kreisen, und dabei dürfte für die Rezeption in Italien Bocchis EmblemBuch den größten Einfluss ausgeübt haben. Will man Passerotti dabei kein eigenes Interesse an einer solchen Bildpoetik zutrauen, so könnte er von diesem Konzept durch seine Zusammenarbeit mit Taddeo Zuccari bei der Ausgestaltung des Palazzo Caprarola erfahren haben, dessen *Concetto* maßgeblich auf der Auseinandersetzung mit dem *Emblematum Quaestionum* des Bologneser Humanisten beruhte. In der *Allegra compagnia* jedenfalls nimmt auch der Maler eine solche Poetik unsichtbarer Schwelle in Anspruch und verbirgt

seinen anspruchsvollen Inhalt unter abstoßend-hässlicher Form. Dabei setzt er die genuinen Möglichkeiten der Genremalerei insofern voraus, als die Aufmerksamkeit des Betrachters durch niedere und alltägliche Details gebunden wird, um den eigentlichen Gehalt absichtsvoll zu verbergen. Auf diese Weise zieht er aus der am unteren Ende der Gattungshierarchie stehenden Genrekunst einen beträchtlichen Gewinn, um damit semantische Kippeffekte zu inszenieren. Mehr noch, Passerottis Genrebild steht der Historienmalerei kritisch gegenüber und kommentiert deren Ideale als hohl und verlogen.

Diese Kritik der Historienmalerei und ihrer falschen Gelehrsamkeit findet sich in der *Allegra compagnia*, macht sich der Künstler doch über jene Maler lustig, die ihre Bilder durch Michelange-

lo- oder Raffaelzitate im Sinne rhetorischen Schmucks aufwerten möchten (Erasmus von Rotterdam: *Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog*, übers., eingel. und mit Anm. v. Theresia Payr, in: ders.: *Ausgewählte Schriften*, Bd. 7, Darmstadt 21990, 2–355, hier 131–179). In polemischer Form hat Erasmus *Ciceronianus*-Dialog von 1528 hier bereits eine kritische Position bezogen und übertriebene Antikenverehrung als Selbstaufgabe christlich motivierter Kunst gedeutet (vgl. Luca d’Ascia: *Erasmus e l’Umanesimo romano*, Florenz 1991; zur positiven wie auch kritischen Erasmusrezeption in Italien vgl. Silvana Seidel-Menchi: *Erasmus in Italia 1520–1580*, Turin 1987). Um diese Maler der Lächerlichkeit preiszugeben, hat der Künstler ein in sich widersprüchliches Werk geschaffen, bei dem die burleske Form und der gelehrte Inhalt auseinanderfallen. Er liefert eine Kritik falscher Autoritäten, die sich in zotiger Ausdrucksweise verbirgt. Dafür bedient er sich des Stilmittels extremer Provokation, die nicht nur das Äußere der dargestellten Personen, sondern auch das Abgestoßensein von den zu erwartenden Handlungen betrifft. Das Gemälde inszeniert Obszönität also nur, um einen Hintertersinn zu verbergen (zur Parodie der *imitatio* und zur Bildironie vgl. u. a. Jürgen Müller: Rembrandts ‚Nachtwache‘. Anmerkungen zur impliziten Kunsttheorie, in: *Morgen-Glantz. Zeitschrift der Christian Knorr von Rosenroth-Gesellschaft* 9, 1999, 129–156). Die Maske des Vulgären wird zur unsichtbaren Schwelle, die es zu übertreten gilt, um den wahren Inhalt des Bildes zu entschlüsseln.

Eine zusätzliche Pointe entsteht dadurch, dass das schwarze Paar vor dunklem Hintergrund gezeigt wird. Auf diese Weise blitzen, wie schon bei dem Hund, die Augen der Figuren signifikant hervor und lassen diese überhaupt erst aufscheinen. Aufgrund der extremen Lichtregie ist das Glas des schwarzen Liebhabers gerade noch zu entdecken. Der Künstler inszeniert ein offensichtliches Wechselspiel aus Zeigen und Verbergen. Die im Vorder- und Hintergrund hochgehaltenen und halbgefüllten Gläser werden unter umgekehrten Lichtverhältnissen präsentiert. Alles ist Schein

und wird abhängig von der Beleuchtung. Wir haben es mit nichts weniger als mit erasmischen Inversionen und malerischer *difficoltà* zu tun und zugleich mit einer Missachtung der *perspicuitas*, der Notwendigkeit deutlichen Argumentierens. Auch in Bezug auf die malerische Qualität spielt der Künstler mit dem Betrachter. Man beachte, wie souverän das Inkarnat der Bacchusfigur, wie überzeugend die Darstellung der Tischdecke erscheint. Gleichwohl ist die perspektivische Konstruktion simpel. Passerotti zeigt, dass er sein Handwerk beherrscht und es zugleich missachtet, wenn man auf die misslungenen Proportionen des Unterarms des älteren Mannes schaut. Der Maler führt seine technischen Möglichkeiten vor, ohne sie zum bestimmenden Thema des Bildes werden zu lassen. Dabei nutzt er formale Gegensätze, die ins Paradoxe gesteigert werden: Klarheit und Dunkelheit, historische Kostüme und Alltagskleidung, Menschen und Tiere, eine Überschreitung der Gattungen der Historie über das Genre hin zum Stillleben.

Warum haben alle Interpretinnen und Interpreten bei der Deutung von Passerottis Genre gemälde die zahlreichen Anspielungen übersehen? Weil die silenische Bildpoetik absichtsvoll Missverstehen provoziert. So haben wir es weniger mit Viel- oder Mehrdeutigkeit zu tun, als vielmehr mit einem semantischen Kippeffekt. Es geht nicht um ein Sowohl-als-auch, sondern ein Entweder-oder. Zudem hat die Forschung nicht die richtigen Quellen zu Rate gezogen. In mehreren Aufsätzen sind die Anfänge der italienischen Genremalerei unter dem Titel *Pitture ridicole* besprochen worden. Barry Wind und Hans-Joachim Raupp haben sich in instruktiven Beiträgen dem Thema gewidmet und eine erste Annäherung und Sichtung des relevanten Materials vorgenommen (vgl. Wind: *Pitture Ridicole. Some Late Cinquecento Comic Genre Painting*, in: *Storia dell’arte* 20, 1974, 24–35; Raupp: *Pitture ridicole – kleine Sachen: zur Genremalerei in den romanischen Ländern*, in: *Von Caravaggio bis Poussin. Europäische Barockmalerei aus der Eremitage in St. Petersburg*. Ausst.-Kat., Bonn 1997, 58–68). Die titelgebenden *Pitture ridicole* sind insofern voraussetzungsreich, als sie auf

Abb. 10 *Meliora latent*, in: Sebastián de Covarrubias y Orozco, *Emblemas morales*, Madrid 1610, S. 251. Library of the University of Illinois (<https://archive.org/details/emblemasmoralesd00covar/page/493/mode/1up>)

ein Kapitel aus Gabriele Paleottis gegenreformatorischem Malerei-Traktat anspielen, der in seinem *Discorso sopra le imagine sacre et profane* Genregemälde als lächerliche Bilder bezeichnet (*Discorso sopra le imagine sacre et profane*, in: Paola Barocchi [Hg.]: *Trattati d'arte del cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, 3 Bde., Bari 1960–62, Bd. II, 117–509, hier 390–397; zu Paleottis *Discorso* vgl. Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988, 127ff.). Paleotti banalisiert durch seine Ausführungen die Möglichkeiten der Genremalerei, indem er sie missversteht und ihren Wert im Verhältnis zur religiösen Malerei geringschätzt. Folgt man dem katholischen Kunsttheoretiker, so dienen solche Bilder intellektueller Erholung. Sie seien ohne jeden tieferen Sinn und dürften nicht an öffentlichen Orten gezeigt werden. Gleichwohl haben seine Äußerungen die Forschungsgeschichte zur italienischen Genremalerei in extremer Weise gesteuert, da zahlreiche Interpreten ihre Deutungen an seinen Vorgaben ausgerichtet und zu bestätigen gesucht haben. Das zur Diskussion stehende Gemälde Passerottis stellt eine Warnung dar, die Genremalerei nicht zu banalisieren, sondern auf Überraschungen gefasst zu sein.

Der Bologneser Künstler malt ein ausgelassenes, ja ekstatisches Fest. In seinem Werk wird der Mensch als Kreatur ins Auge gefasst. Nahrungs-



aufnahme und menschliche Sexualität werden nicht verschwiegen (Jürgen Müller: *Die Welt als Bordell. Überlegungen zur Genremalerei Jan van Amstels*, in: *Peiraikos' Erben. Die Genese der Genremalerei bis 1550*, Wiesbaden 2015, 15–50). Sein Bild erzählt aber auch von den Lebensaltern und deren heiklen Herausforderungen. Wenn ich im Unterschied zu den zahlreichen Interpretationsversuchen für die vermeintlich profane Gattung der Genremalerei die Kategorie der Metamalerei geltend mache, so stelle ich mich bewusst gegen eine Definition, die sie im Anschluss an Aristoteles als Äquivalent der Komödie erachtet (vgl. Jürgen Müller: *Der Gaukler und der Philosoph. Hieronymus Bosch und die Anfänge der Genremalerei*, in: *Alltag als Exemplum*, Berlin/München 2020, 46–61). Im Gegenteil geht mit dieser Bildform der notwendige Zusammenhang von *High* und *Low* einher:

In der Genrekunst wird Skepsis gegenüber der Gattungshierarchie formuliert. Es bedarf notwendig des Niederen, um zum Hohen zu gelangen.

Weitet man den Blick zudem in politischer Hinsicht aus, so weist die Genremalerei eine Parallele zum Problem der Legitimität volkssprachlicher Literatur auf. Dies ist insofern wichtig, als der Inhalt der Genregemälde nicht nur volkstümlich, sondern auch volkssprachlich ausfällt, womit ein Votum für die Zugänglichkeit der Kultur einhergeht, deren Legitimität im Laufe des 16. Jahrhunderts immer stärker durch die katholische Kirche bestritten wird (vgl. Gigliola Fragnito: *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura*, [1471–1605], Bologna 1997, 141, Fn. 74 u. 271). In jener Zeit findet in Italien eine Debatte um die *Questione della lingua* statt, die in Sperone Speronis *Dialogo delle lingue* von 1542 ihren wichtigsten Vertreter gefunden hat und dessen Werk auf den Index geriet (vgl. hierzu das instruktive Vorwort von Helene Harth zu Speronis *Dialogo* [1542], hg., übers. u. komm. v. ders., München 1975, 7–49). Die in den Genrebildern verborgenen Witze und Anspielungen sind auf die jeweiligen Volkssprachen und ihre literarischen Traditionen bezogen. Gleichwohl darf meine Interpretation von Passerottis *Allegra compagna* nicht unterschlagen, dass kein Künstler des 16. Jahrhunderts von seinem Gemälde hätte sagen können, dies sei ein Genrebild. Der Begriff entstammt dem 18. Jahrhundert und stand für jene Zeit nicht zur Verfügung. Genrebilder vergegenwärtigen den *mundus*, die Welt nach dem Sündenfall und vor dem jüngsten Gericht. In solchen Werken täglicher Verrichtungen und Ereignisse erscheint das Profane wichtiger als das Heilige, das Laster bedeutender als die Tugend.

In der *Allegra compagna* wie in zahlreichen anderen Bildern hat der Künstler den Ernst im Unernst verborgen (vgl. Anne Reynolds: *Renaissance Humanism at the Court of Clement VII. Francesco Berni's Dialogue against Poets in Context. Studies*, New York/London 1997, 169–171). Er hat ein Werk erstellt, dessen hässliches Äußeres dazu dient, einen ernsthaften Gehalt zu verschleiern. In Wirklichkeit wird dabei weniger ein künstleri-

ches Vorbild als vielmehr die Zwangsveranstaltung rhetorischer Konvention kritisiert. Wer in der *Allegra compagna* lediglich Zoten zur Kenntnis nimmt und das Bild als *pittura ridicola* missversteht, hat seine Lektion nicht gelernt, sondern ist den Erektionen und Feigen, der Hässlichkeit und Vulgarität auf den Leim gegangen. Passerotti parodiert das Konzept der *imitatio artis*, welches das Erfinden neuer Bildideen und die Frage angemessenen Schmucks an die Auseinandersetzung mit den herausragenden Werken der Vergangenheit knüpft. Er verunglimpft den *ornatus* im Sinne rhetorischen Schmucks, indem er zunächst einmal eine unwürdige Szene durch inhaltlich unmotivierte Zitate kanonischer Werke aufwertet.

Jeder noch so mittelmäßige Künstler kann seine Kompositionen mit dem rhetorischen Ornat von Raffael- oder Michelangelozitaten ausstatten, um von seiner eigenen Unfähigkeit abzulenken. So birgt der *ornatus* die Gefahr einer allzu mechanischen Anwendung und verleitet zu Schmeichelei und Selbstüberschätzung. Sicherlich, Vorbilder inspirieren. Sie regen zu Neubewertung und Verwandlung an. Dieses effiziente Konzept birgt in seiner Normativität aber ein zentrales Problem, denn wer entscheidet letztlich über die Auswahl nachahmenswerter Werke? Die konzeptuelle Schwäche der *imitatio*-Lehre besteht in der Selbstüberschätzung ihrer Anwender und ihrer Anfälligkeit für ideologische Setzungen. Denn sind es nicht immer die gleichen Werke, derer sich Künstler bedienen, um sich selbst auf die Schulter zu klopfen und den Rang eines *pictor doctus* zuzuweisen? Passerottis Genreszenen sind für die italienische Kunst vorbildlich geworden, und es steht zu vermuten, dass nicht nur dessen Schüler Agostino und Annibale Carracci Interesse für diese Kunstform im Atelier ihres Lehrers gezeigt haben, sondern auch Caravaggio in seiner Anfangszeit als Genremaler in Rom davon profitiert hat.

Eine klassische Bildrhetorik funktioniert in horizontaler Weise. Der Gegenstand der Darstellung, Schönheit und Betrachter befinden sich auf einer Ebene und in einem gleichberechtigten, prästabilierten Verhältnis zueinander. Die silenische Ästhetik unsichtbarer Schwellen hingegen reali-

siert sich vertikal und als unerwarteter Aufstieg. Wir steigen hinab, um oben anzukommen. Es ist klar, dass mit einer solchen Ästhetik eine besondere Form bildlicher Offenbarung einhergeht, die sich zunächst verbirgt, um sich dann im Geringsten zu erkennen zu geben. Um einen solchen silenischen Kippeffekt zu erzeugen, bedarf es einer unerwarteten Einsicht. Deshalb müssen Bildmotive manipuliert oder besser noch marginalisiert werden. Dies erreicht der Künstler zum einen über Reihenbildung, wenn er über die aufzählungshafte Präsentation zahlreicher Gegenstände und Lebensmittel ermöglicht, darunter etwas Bedeutsames zu verbergen. Signifikante Motive werden im Kontext vermeintlicher Alltäglichkeit unsichtbar gemacht. Zum anderen kommt es zur Überblendung unterschiedlicher ikonographischer Traditionen, die den Zugang zum eigentlichen Gehalt erschweren.

Am wichtigsten jedoch ist das inverse Zitat. Dabei handelt es sich um eine spezifische Form der Motivübernahme, die als semantischer Kippeffekt bezeichnet werden kann. Dem inversen Zitat kommen mehrere Funktionen zu. Es dient dazu, eine bestimmte Reaktion des Betrachters zu provozieren. Auf unerwartete Weise generiert es Pathos und Bedeutsamkeit. Es löst Staunen und Verwunderung aus. Die dargestellte Szene erscheint in anderem Licht, da im inversen Zitat Form und Inhalt dissoziiert werden. Es de- und refiguriert ein bedeutendes Vorbild auf eine solche Weise, dass es zunächst unsichtbar bleibt, um plötzlich erkannt zu werden. Ziel inverser Motivübernahmen ist Reversibilität. Das Hohe wird niedrig, wie umgekehrt das Niedrige erhöht wird, um dessen Würde zu erweisen. In systematischer Hinsicht stellt es die klassische *Imitatio*-Lehre in Frage, indem es die mit dem Dekor um einhergehende Ästhetik der Äquivalenz außer Kraft setzt. Dabei entstehen jedoch keine Parodien im klassischen Sinne. Weder Werke noch Künstler werden herabgesetzt, sondern geistlose Nachahmer, die glauben, sich mit einem Michelangelozitat einen Platz in der Ruhmeshalle der Kunst verschafft zu haben.

Wollte man die silenische Bildpoetik auf unsere Zeit übertragen, so handelt es sich um eine Vor-

form der Provokation. Die wörtliche Bedeutung des lateinischen Wortes umfasst gleichermaßen das Hervorrufen wie Herausfordern. Provokationen sind kommunikative Akte, die auf eine bestimmte Wirkung abzielen. Sie setzen Ideale voraus, die missachtet werden, um eine bestimmte Reaktion zu evozieren. Die Besonderheit der Provokation besteht darin, dass sich der Provokateur absichtlich ins Unrecht setzt, indem er Themen, Motive und Darstellungsweisen verwendet, die zurückgewiesen werden, weil sie im Widerspruch zu den geltenden Normen stehen. So besteht die Macht der Provokation darin, dass es nahezu unmöglich ist, sich von deren Inhalten zu distanzieren, da sie unbeherrschbare affektive Reaktionen hervorrufen.

Meine Interpretation hat versucht, die Rolle der erasmischen Position für die Entstehung von Passerottis Genrebild vor Augen zu führen. Genrebilder installieren eine christliche Poetik und machen deutlich, dass wir keinen direkten Zugang zum Heiligen haben. Sie inszenieren das Niedere und Alltägliche als dessen Schwelle. Hier sei noch einmal die Notwendigkeit und Interaktion von Schwelle und Inversion hervorgehoben. Während der Begriff der Schwelle räumliche Kontinuität und den Blick von außen thematisiert, bedeutet jener der Inversion die unerwartete und plötzliche Aufhebung der räumlichen Ordnung in einen kategorial unterschiedenen Raum, mit dem der Wechsel von *profanum* zu *sacrum* angedeutet wird. Dieses Begriffspaar verhält sich insofern dialektisch zueinander, als hier Kontinuität und Diskontinuität zusammenfallen. Das Heilige wird kategorial von unserer Wirklichkeit unterschieden. Das Heilige ist nicht schöner, größer oder stärker als alle Wesen dieser Welt, sondern kategorial anders. Wir können es mit den uns bekannten Maßstäben nicht fassen, wir können ihm nur begegnen. Trifft diese Deutung zu, transportiert das Werk unter der Maske der Obszönität einen erheblichen theoretischen Gehalt.

Mit der *Moria d'Erasmus* und ihrer silenischen Weisheit steht für die Interpretation der italienischen Genremalerei des 16. Jahrhunderts ein solides Fundament bereit, teilt diese Kunstform mit



den Idealen des Humanisten doch ihre intendierte Niedrigkeit und folgt dem Ideal des *sermo humilis*. Christliche *humilitas* findet ihre Voraussetzung in der Darstellung von Leib und Laster, um das Überschreiten des profanen Gehalts in eine christlich-ethische Fragestellung zu leisten und zu zeigen, wie Göttliches im Geringsten verborgen liegt. Dabei ist es Erasmus' Wertschätzung der Komik und des Lachens, die am stärksten auf die bildende Kunst eingewirkt und ihre deutlichste Ausprägung im Erfolg der Genremalerei gefunden hat. Bartolomeo Passerotti, die Carracci-Brüder, Vincenzo Campi und Caravaggio wandeln auf den Wegen des Niederländers. Die Lasterschelte ihrer Bilder reizt zum Lachen, vermitteln uns deren komische Protagonisten doch ein Gefühl der Überlegenheit. Gleichwohl ist das von ihnen hervorgerufene Lachen ambivalent. Es kann ein- und ausschließen. Lachen wir mit oder über jemanden? Und so bedarf es der Vorsicht, dass wir am Ende nicht über uns selbst gelacht haben.

Meine Deutung hat unerwartete Wendungen genommen. Hässliches und Obszönes werden zur Tarnung, die nicht einfach zu erkennen ist. Im Zusammenhang silenischer Camouflage habe ich den Begriff der Deutungsschwelle vorgeschlagen. Er ist mir insofern wichtig, als Schwellen den dahinter liegenden Raum schützen und verbergen. So dann ging es mir darum aufzuzeigen, dass Genrebilder komplexe Rollenspiele ermöglichen. Sie zeigen den Menschen nicht als Individuum, sondern als Typus und bieten dem Betrachter Rollen an, die dieser entdecken und übernehmen soll, um den Sprung in die Sinnbildlichkeit zu leisten. Sie definieren Perspektiven und entwerfen einen Erwartungshorizont. Ich muss mitspielen, ja ich muss mich selbst erniedrigen, um deuten zu können. Der in den Bildern verborgene Sinn bleibt jedenfalls solange versperrt, wie ich dies nicht leiste. Schließlich gilt es festzustellen, dass der Maler mit Absicht die Grenze zwischen den Gattungen aufgehoben hat. Das Gemälde der *Allegra compagna* ist alles zugleich. Mit Ceres und Bacchus eine Historie, durch die scheinbar alltäglich-hässlichen Figuren ein satirisches Genregemälde, und die dargestellten Gegenstände des Vordergrunds nutzen

das Stilleben. Diese Gattungsoffenheit teilen sie mit dem Neuen Testament. Aber auch der Autor des Bildes sei nicht vergessen. Passerotti tritt nicht als Moralapostel in Erscheinung. Wir fühlen uns der Bacchusgestalt nur solange überlegen, bis wir entdecken, dass der Maler damit nicht seine, sondern unsere Scheinheiligkeit zum Thema macht. Er weist uns die Rolle des Pharisäers zu, der Weisheit und Gesetzestreue behauptet, sich jedoch als bar jeder Nächstenliebe erweist. Uns eines solchen Hochmuts zu überführen, stellt ein Leitmotiv der Genremalerei dar und hat zu zahlreichen Selbstbildnissen in der Assistenz geführt. Als fleischlich und Sünder müssen wir uns am Ende selbst erkennen.

Passerotti hat sich unter die Narren gesellt. Ihm kommt die Aufgabe zu, Rausch und Ekstase zu verkörpern. Doch auch dies hat zwei Seiten wie der Silen: So spricht Erasmus am Ende vom *Lob der Torheit* davon, wie es ist, außer-sich-zu-sein und beschreibt dies als leidenschaftliche Hingabe an Gott. Seine Worte charakterisieren die Gotteserfahrung als Trunkenheit, und er zögert nicht, die Apostel mit folgenden Worten zu beschreiben: „Wer wird sich da wundern, daß die Apostel voll süßen Weins schienen, oder daß Paulus dem Richter Festus wie ein Rasender vorkam?“ (Erasmus 1990, 201) Die *Allegra compagna* ist weniger durch eine spezifische Gattungszugehörigkeit definiert, vielmehr wird in der Umsetzung erasmischer Ideen eine genuin christliche Erkenntnis- oder besser noch Erscheinungsform dargestellt. Emphatisch formuliert, zielt das Gemälde des Bologneser Malers auf nichts weniger als eine Reform der Malerei, mit der eine neue, am Neuen Testament orientierte Poetik einhergeht. Dabei fällt auf, wie sehr der Künstler das Motiv des Essens und Trinkens inszeniert und damit der Idee eines gemeinsamen Mahles folgt. Die Aufgabe der Kunst ist es nicht zu versüßen, nicht durch Motivübernahmen von großen Künstlern den Inhalt zu nobilitieren, sondern ein nahrhaftes, ja ein sinnliches Mahl zu reichen. *Humilitas* und Kreatürlichkeit werden zum Schlüssel der Interpretation. Erst wenn man dies erkennt, erhält man eine Vorstellung vom Reformwillen des Malers. Er hat das Programmbild einer

anderen *pittura cristiana* entworfen und das Kostbare im Hässlichen verborgen. Die Perspektive auf das Heilige geht notwendig den Weg des Profanen. Im Gemälde wird deutlich, dass wir keinen direkten und planbaren Zugang zum Heiligen haben. Es inszeniert das Alltägliche als dessen Schwelle und vergegenwärtigt uns die Bedeutung des lateinischen Wortes *profanum*. Der Begriff meint, sich vor dem Heiligtum zu befinden, und stellt eine Raum- und Grenzmetapher dar. Wir stehen davor. Doch plötzlich öffnet sich das Innere des Silens und das Göttliche zeigt sich im Allergeringsten.

Passerotti folgt dem Ratschlag der *Moria*, wenn er mit Inbrunst den Weinkrug ergreift, dabei um seine Unzulänglichkeit weiß und uns diese vor Augen führt. Als Bacchus-Jünger erscheint er, bereit, an allen Tabubrüchen und Lastern teilzuhaben. Mehr noch, er ist der eigentliche Urheber dieser grotesken Szene, haben wir es doch mit einem Bacchanal als extremster Form des Bekenntnisses zum Rausch und zur eigenen Leiblichkeit zu tun (Max Goering: Bacchanal, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 1, 1937, Sp. 1321–1330; *RDK Labor*: <https://www.rdklabor.de/w/?oldid=88713> [1.12.2021]). Nun erklärt sich auch das schwarze Liebespaar, das Teil des Personals dieser Bildtradition ist. Der Künstler wird zu einem Silen aus dem Gefolge des Bacchus.

**I**n all diesen kunsttheoretischen Volten ist der Inhalt des Bildes aber immer noch nicht erschöpft. Denn abschließend gilt es, die finale Botschaft dieses Maler-Silens zur Kenntnis zu nehmen. Nicht im, sondern vor dem Bild ereignet sich Torheit. Solange wir nicht erkennen, dass die nebeneinanderstehenden Motive von Brot und Wein zum christlichen Mahl einladen, bleiben auch wir Toren. Um auf diese Motive zu verweisen, nutzt der Maler in diskreter Weise eine Diagonale, die von der linken oberen in die rechte untere Bildecke führt. Zu positiven Toren werden wir jedenfalls erst dann, wenn wir Brot und Wein ergreifen, die an unsere Endlichkeit gemahnen, welche im eucharistischen Opfer gefeiert wird (Erasmus 1990, 207). Hinfällig und hässlich sind wir, krea-

türlich und sexuell, dem Altern unterworfen und dem Tode geweiht. Zieht man dies in Betracht, so besteht kein Anlass, uns von diesen Gesellen zu distanzieren. Im Gegenteil, wir sind in bester Gesellschaft. So heißt es abschließend, Wein und Brot zu ergreifen, am Mahl teilzunehmen und sich zur eigenen Torheit zu bekennen. Erst dann haben wir unsere Lektion gelernt. Mit dieser finalen Deutungsoption geht das silenische Umschlagen aus Enge in Weite, von Torheit zu Weisheit und vom unvermeidlichen Tod zur erhofften Auferstehung einher. Auch das michelangeleske Adammotiv erhält nun einen positiven Sinn, wird es doch zur Würdeformel eines von Gott geschaffenen Menschen. Passerotti zeigt sich als aufmerksamer Leser von Erasmus und dessen *Moria*, in der alles zwei ganz verschiedene Seiten hat. Er weist sich selbst die Rolle des Silens zu, weiß zu täuschen und zu verbergen. Das Beste kommt erst ganz am Schluss.

---

**PROF. DR. JÜRGEN MÜLLER**  
Institut für Kunst- und  
Musikwissenschaft der TU Dresden,  
August-Bebel-Str. 20, 01219 Dresden  
[juergen.mueller@tu-dresden.de](mailto:juergen.mueller@tu-dresden.de)