

# Vieldeutige Signaturen: Die Unterschrift des Künstlers

Karin Gludovatz  
**Fährten legen – Spuren lesen.**  
**Die Künstlersignatur als poetische Referenz.** München, Wilhelm Fink Verlag 2011. 244 S., 87 s/w Abb., 13 Farbabb. ISBN 978-3-7705-4351-9. € 29,90

thetischen Manifestationen des untersuchten Phänomens anhand einer streng begrenzten Auswahl, aber in der größtmöglichen Breite ausgelotet wird. Schon insofern darf dem Buch, das aus einer sieben Jahre zurückliegenden Wiener Dissertation hervorgegangen ist, gewünscht werden, es möge Schule machen. Die Möglichkeit, sich so im Glanz gleich einer ganzen Reihe großer Künstlernamen zu sonnen, birgt gleichwohl die grundsätzliche Gefahr einer *big name*-Historiographie.

## REFLEXION DES AUKTORIALEN ANSPRUCHS

Es geht der Autorin um die handschriftliche, mit dem üblichen Malmaterial und -werkzeug aufgetragene Künstlersignatur in der Malerei des 16. bis 19. Jh.s – und zwar, wie der Untertitel verdeutlicht, nicht um das Phänomen als ganzes, sondern um die Inanspruchnahme der Signatur „zur Reflexion auktorialen Anspruchs“ (22) und somit

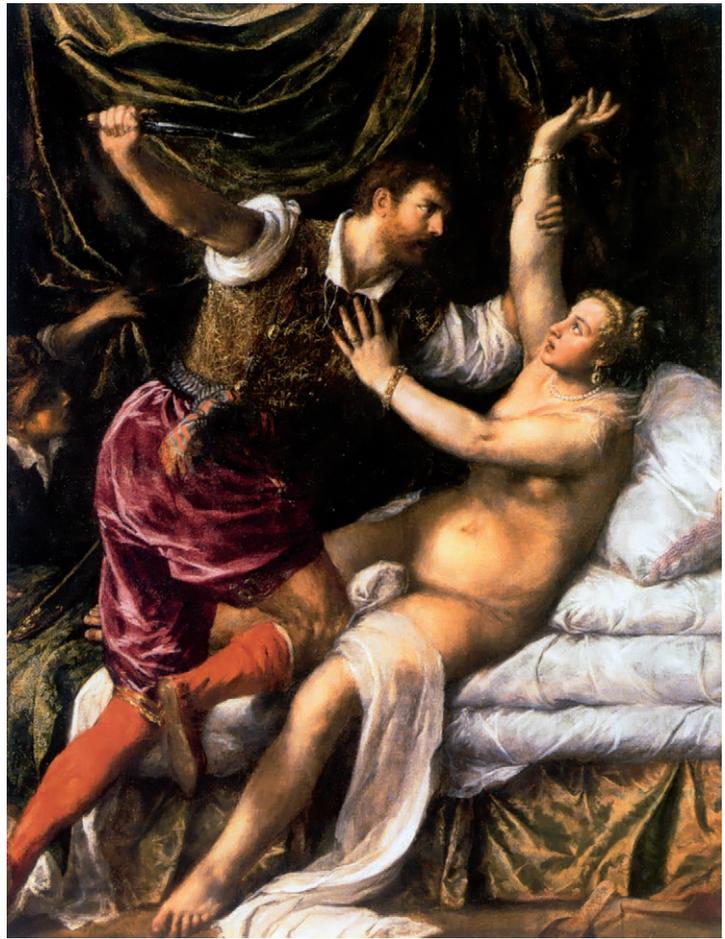
um deren referentielles und metareflexives Potential (23); ein Potential, das sich schon im Aufeinanderprallen der beiden Medien – Bild und Schrift – eröffnet. Somit ist die Studie also keineswegs die chronologische ‚Verlängerung‘ der Arbeiten von Tobias Burg (*Die Signatur. Formen*

**F**allstudien unter einer gemeinsamen thematischen Klammer sind vor allem von Tagungsbänden her geläufig. Karin Gludovatz zeigt, wie groß der intellektuelle Genuss und Gewinn sein kann, wenn eine solche Sammlung von der ersten bis zur letzten Zeile von einer Hand auf die leitende Fragestellung hin zugespißt ist und das Spektrum der komplexen äs-



Abb. 1 Rembrandt, Heilige Familie, 1646. Kassel, Gemäldegalerie (Otto Pächt, Rembrandt, München 1991, Taf. 54)

**Abb.2** Tizian, *Tarquinius und Lucretia*, 1568–71. Cambridge, Fitzwilliam Museum (Peter Humfrey, Titian. *The Complete Paintings*, Gent 2007, Kat.nr. 275)



und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert, Berlin 2007) oder der monumentalen Materialerschließung von Albert Dietl (*Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Bde., Berlin 2009). Während Letzterer umfassend das Phänomen der Künstlerinschrift im Italien des Mittelalters untersucht, hat Burg den Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Signatur vom Mittelalter bis ins 17. Jh. verfolgt – ein Ansatz, von dem sich Gludovatz deutlich abgrenzt (25), schon weil Entwicklungsmodelle ihr ohnehin suspekt erscheinen.

Der Titel „Fährten legen – Spuren lesen“ umreißt die Spannweite der Signatur als eines Realitätsfragments, das auf eine historische Person verweist, und die Möglichkeit, gerade hiermit komplexe Bezüge zwischen der Künstlerperson bzw. der Figur des Autors, dem Bildraum bzw. den dargestellten Figuren und Handlungen sowie den Betrachtern zu evokieren. In der Malerei ist von vornherein ein weiteres Spannungsmoment gegeben: das zwischen dem ‚Abschließen‘ der Oberfläche durch Schrift und der Vielfalt an Möglichkeiten, dieselbe Schrift in der Sphäre des Dargestellten zu verorten und inhaltlich auf diese zu beziehen.

### **KRITISCHE RÜCKFRAGEN**

Kritische Rückfragen ergeben sich vor allem an den Rändern der Untersuchung: Woher rührt die Selbstverständlichkeit, mit der Kunstgattungen jenseits der Malerei nicht in Betracht gezogen werden? Eine Selbstverständlichkeit, die offenbar aus einer lange anhaltenden Gewohnheit der jüngeren

Kunstgeschichtsschreibung resultiert, ihre Theoriebildung am (frühneuzeitlichen oder modernen) Gemälde zu vollziehen. Allein das Anhängsel „in der Malerei“ im Untertitel hätte genügt, um anzuzeigen, dass sich das Thema womöglich auch in anderen Gattungsbereichen untersuchen ließe. Schon bei den häufiger zum Vergleich ins Spiel gebrachten graphischen Blättern fragt sich, ob die mediale Differenz, insbesondere die größere Nähe zur Schrift, und die dem Buch angenäherte Vermarktungspraxis mit einer anderen Signierkultur einhergehen. Die Chance, die farbige ‚Blut‘-Signatur des einen Michelangelo (Caravaggio) mit der skulptierten Inschrift des anderen (Buonarroti) zu vergleichen – womöglich im Sinne des Paragone zwischen Skulptur und Malerei –, bleibt ungenutzt (126ff.).

Die für die frühe Neuzeit und beginnende Moderne als typisch markierte Verknüpfung von Eigenhändigkeit, Handschriftlichkeit und formaler



Abb. 3 Francisco de Goya, Die Herzogin von Alba, 1797. New York, Hispanic Society of America (The Hispanic Society of America. Tesoros, New York 2000, Kat.nr. 125)

Vergleichbarkeit in der Wiederholung der Künstlersignatur (18) mag als Begrenzungskriterium des Untersuchungszeitraums gelten. Es fragt sich jedoch, ob damit das referentielle und metareflexive Potential erschöpft ist, oder ob sich Entsprechendes auch für andere Signierkulturen (etwa des Mittelalters) erwarten lässt.

Ausführlicher könnte man sich auch die Abgrenzung zur jüngeren Moderne vorstellen. Da die Verf. selbst anhand der Arbeiten Tizians und Goyas auf *gender*-Aspekte der Signatur rekurriert, könnte diese insbesondere im Sinne des patriarchalen Machtgestus der Namensgebung näher in den Blick genommen werden. Schließlich lassen sich ganze Felder der Moderne als Auseinandersetzung genau damit begreifen, wie beispielsweise Thierry de Duve vielfach am Œuvre Duchamps

sowie verschiedener ästhetischer Aneignungsstrategien von Künstlerinnen verdeutlicht hat (vgl. z.B.: Und was ist mit Duchamps Enkeln?, in: Marcel Duchamps „Großes Glas“. Beiträge aus Kunstgeschichte und philosophischer Ästhetik, hg. v. Andreas Eckl/Dorothee Kemper/Ulrich Rehm, Köln 2000, 175–184).

### NUANCENREICHE EINZELINTERPRETATIONEN

In den fünf Hauptkapiteln des Buches werden überaus differenzierte und nuancierte Interpretationen entwickelt, die zudem die Notwendigkeit vor Augen führen, stets das gesamte Spektrum motivischer, produktions- und rezeptionsästhetischer Aspekte mitzubedenken.

Tizians *Tarquinius und Lucretia* von 1568–71 zeigt die Pinselschrift des Malers im Inneren des Pantoffels der Protagonistin (Abb. 2). Gludovatz macht – nach einer knappen Kulturgeschichte des Pantoffels – deutlich, dass Tizian den wesentlichen Aspekt der ästhetischen Erfahrung des Gemäldes an der Differenz zwischen motivischer und produktionsästhetischer Ebene wirksam werden lässt: Betroffenheit und Begehren werden gleichermaßen evoziert. Die sexuelle Potenz des Tarquinius wird subtil auf das künstlerische Potential des – in diesem Fall hochbetagten – Tizian übertragen und somit auf das Malen selbst.

In Rembrandts Kasseler *Heiliger Familie* von 1646 ist die zunächst unscheinbare Signatur gewissermaßen an die Schwelle zwischen Bildoberfläche und Darstellungsraum auf einem motivisch nicht eindeutig benennbaren Gegenstand (Keilrahmen?) gesetzt (Abb. 1). Mit der Nähe zum Heiligen Joseph, der hier, als Handwerker gekennzeichnet, für das Brennholz und somit die Beleuchtung sorgt, erfolgt der auktoriale Verweis auf die Malerei als dem Vergegenwärtigungsmedium der Heilsgeschichte.

In Rembrandts Kasseler *Heiliger Familie* von 1646 ist die zunächst unscheinbare Signatur gewissermaßen an die Schwelle zwischen Bildoberfläche und Darstellungsraum auf einem motivisch nicht eindeutig benennbaren Gegenstand (Keilrahmen?) gesetzt (Abb. 1). Mit der Nähe zum Heiligen Joseph, der hier, als Handwerker gekennzeichnet, für das Brennholz und somit die Beleuchtung sorgt, erfolgt der auktoriale Verweis auf die Malerei als dem Vergegenwärtigungsmedium der Heilsgeschichte.

Abb. 4 Adolph Menzel, Die Aufbahrung der Märzgefallenen, 1848. Hamburger Kunsthalle (Michael Fried, *Menzel's Realism*, New Haven u.a. 2002, Abb. 141)



Caravaggio hat seine Signatur im *Martyrium Johannes des Täufers* auf dem Altarblatt von La Valetta aus dem Jahr 1608 scheinbar

aus der Blutlache heraus auf den Boden gesetzt – die einzige Signatur im Œuvre des Malers überhaupt. Gludovatz interpretiert Caravaggios spezifische Form des Signierens hier als Hinweis darauf, dass der entsprechende Auftrag ein Prüfstein für die Anerkennung des ausländischen Malers durch die Malteserbruderschaft gewesen sei. Der heilige Märtyrer bekunde gewissermaßen mit seinem eigenen Blut den Namen des Malers, während zugleich die Metaphorik der Farbe als „Blut der Malerei“ in Gang gesetzt werde.

Als besonders vielschichtig erweist sich die Bedeutung der Signatur Goyas im New Yorker Porträt der Herzogin von Alba aus dem Jahr 1797 (Abb. 3). In den Sand zu Füßen der Dargestellten gezeichnet, ist, auf sie selbst (nicht auf die Betrachter hin) ausgerichtet, „Solo Goya“ zu lesen. Der erste Teil der Inschrift, „Solo“, ist erst 1959 entdeckt worden. Goya hatte ihn wahrscheinlich eigenhändig übermalt und somit eine zur Liebesimprese erweiterte Künstlerinschrift auf eine Signatur zurückgestutzt. Gleichwohl hat das Gemälde Goyas Atelier zu dessen Lebzeiten nie verlassen. Die Dargestellte weist mit dem Zeigefinger der Rechten hinab auf die Signatur – neben dem räumlichen Verweis womöglich auch Hinweis auf das potentielle ‚Tatwerkzeug‘ des Schreibens und somit eine Inszenierung eines Sprecherwechsels zwischen Maler und Modell. Die zwei Ringe an den Fingern der rechten Hand der Herzogin fügen mit ihren Inschriften „Alba“ und „Goya“ Maler und Modell namentlich Seite an Seite. Das seman-

tische Feld, das sich hier mit dem Wort „Solo“ auftut, wird ergänzt durch jenes, das die Platzierung der Signatur zu Füßen der Dame eröffnet.

Mit Menzels *Aufbahrung der Märzgefallenen* (Abb. 4) kommt ein offenbar spezifisch modernes Moment hinzu: das des Signierens des vermeintlich Unvollendeten. Das 1848 entstandene, jedoch erst mit dem Erwerb durch die Hamburger Kunsthalle 1905 öffentlich gewordene Gemälde zeigt die Signatur ausgerechnet auf der offenbar nicht fertiggestellten linken Ecke. Die Verf. deutet die an dieser Stelle gewährte Sichtbarkeit der Unterzeichnung als Garantin für die Augenzeugenschaft des Malers. Der Vollzug des Signierens markiert hier den entscheidenden Wechsel vom Entwurfsstadium zum ausgeführten Gemälde.

Mit diesen Interpretationen kann, trotz einer inzwischen langen Geschichte der Text und Bild- bzw. Intermedialitätsforschung in Verbindung mit Fragen poetischer Referenz, die Arbeit von Karin Gludovatz den Charakter einer Pionierleistung beanspruchen.

---

PROF. DR. ULRICH REHM