

DONAT DE CHAPEAUROUGE, „Das Auge ist ein Herr, das Ohr ein Knecht“. *Der Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei*. Wiesbaden, Steiner 1983, 160 S. m. 50 Abb., DM 39,—.

Jacob Grimm hat (1860) das Titelzitat geliefert, mit dessen Hilfe de Ch. parallel zum Wettstreit der Sinne eine Bewertung der Künste vornimmt und aus diesen der Malerei zu einer neuen, durchaus interessanten Entwicklungsgeschichte verhilft. Den Dualismus der Titelthese: Auge = Herr, Freiheit, Ohr = Knecht, Gehorsam, verankert de Ch. in der Antike, wo u. a. bei Platon der Vor-Rang des Gesichtssinnes postuliert ist, das Auge als Teil des Göttlichen definiert wird.

Basierend auf Texten aus dem Alten und Neuen Testament und der Lehre, daß die Gottes-Schau erst eine Erfahrung im Jenseits werde, statuiert sich der Vorrang des Hörens im Mittelalter (hören, hörig, Gehorsam, *audire, oboedire*). Der christlich Fromme ist auf das Hören (des Wortes Gottes) und den Gehorsam (den Lehren der Kirche) beschränkt. Erst bei L. B. Alberti wird, geradezu revolutionär, das Auge wieder in seine königliche Rolle eingesetzt, „auch fast ein Gott“ (S. 4 f.).

De Ch. macht den direkten Rückgriff Albertis auf Platon wahrscheinlich (S. 11 f.) und statuiert einen kühnen Widerspruch gegen biblische und kirchliche Tradition. Das Auge als Organ im Kampf gegen die Kirche! Künstler greifen Albertis *dictum* auf (nach M. Ficino und L. Pacioli): Dürer im Lehrbuch der Malerei und Leonardo im Paragone. Luther schraubt die Vorrangstellung wieder deutlich zu Gunsten des Ohres zurück: „... ist Christi Reich ein hör Reich, nicht ein sehe Reich“ (S. 14).

„Sehen“ erklärt de Ch. gegenüber dem Hören als einen Akt der Emanzipation von Herrschaft und findet den Wendepunkt = Hinwendung zum Bild in Petrarcas Brief nach der Besteigung des Mont Ventoux (1336), wo ihn „einzig die Begierde“ trieb, „die ungewöhnliche Höhe dieses Flecks Erde durch Augenschein kennenzulernen“ — ein hybrides Verlangen (S. 15). Bei Petrarca erkennt de Ch. den Wendepunkt auch in dessen Hinweisen auf Giotto, weil er die lange begrabene Kunst wieder zum Licht geführt habe (S. 16).

An dieser Stelle schaltet de Ch. einen überzeugenden Rückblick über die abschätzige Bewertung, ja Verachtung des Bildes im Mittelalter ein (Isidor von Sevilla, Gregor d. Gr. *et al.*) und schließt die Beweiskette von der Rangfolge Buch/Bild, die sich im 14. Jh. umkehrt.

Das führt den Verfasser zum Problem der Realität im Bild und der „realen“ Anwesenheit des Göttlichen gegenüber dem „lebenden“ Gläubigen, zugleich und wesentlich aber zu einer in der Bilderwelt des 14. Jahrhunderts zu konstatierenden („zwangsläufigen“) Vermenschlichung Christi und der geglaubten Jenseitswelt. Das impliziere neue Themen, „Andachtsbilder“, wie den Schmerzensmann, Maria als Mutter, Christus werde dem Menschen „Bruder“, eine neue Familiarität werde durch das Bild propagiert.

Das Bild als Konkurrent des Buches vermittelt neue Meinungen, das Bild wird im 14. Jahrhundert bewußte Schöpfung, der Künstler geschichtswürdig (S. 30 ff.).

Die weitere Entwicklung der Malerei führt dann im 15. Jahrhundert zu einem direkten Kontakt des Laien mit Gott über das Medium des Bildes, dem das bisher Ungezeichnete, Porträt und Landschaft als Modell, zuwächst. Brunelleschi gelingt es, die Zentralperspektive zu gewinnen (S. 33), die eine Angelegenheit des Auges ist, für jeden einzelnen wahrnehmbar — was de Ch., gewissermaßen in einer artifiziellen Volte zu den gleichzeitigen Konzilien (Pisa, Konstanz) eine Demokratisierung nennt. De Ch. befaßt sich dann mit den historischen Beispielen, die Zentralperspektive gleichermaßen für die Darstellung von Menschen in der Architektur zu erproben und zu realisieren (Masaccio, Uccello, Mantegna, bis hin zu Leonardo, S. 35 ff.). Über diesen Konflikt und die Probleme hat de Ch. früher bereits gehandelt (Anm. 139).

Im Norden, bei den Altniederländern, findet de Ch. die Anknüpfung an die Neuerungen des 14. Jahrhunderts, Gott und Mensch von Angesicht zu Angesicht zu zeigen, unter Umgehung zentralperspektivischer Probleme wesentlich früher in Angriff genommen und verifiziert (Mérode-Altar, S. 38 f.): ohne Zwischeninstanz (Kirche, Priester) wird dem Menschen die Schau Gottes zuteil. De Ch. sieht in diesem Triptychon eine bildgenetische „Ungeheuerlichkeit“, die Verbrüderung des Gläubigen mit Christus, eine malerisch-ikonographische Großtat, die das bisher sakrosankte Wort im Buch auf den zweiten Platz verweist. Solche auf die Erde verlegte Schau Gottes bildet den wesentlichen Inhalt der Bildwelt bei van Eyck, Rogier van der Weyden etc., auf deren ikonographische Neuerungen Verf. mit Recht (und nicht als erster) hinweist. Ganz ohne Fürsprecher kommt ja die „*visio Dei*“ nicht aus, aber das Radikale des gemalten Vorgangs hat de Ch. (auch bei K. Witz) richtig gesehen.

Ihm gelingt ein bedenkenswerter Vorschlag, wenn de Ch. diese „radikalen Veranschaulichungen“, gleichzeitig mit den Konzilien von Konstanz und Basel, als eine Auflehnung der Laien gegen die Priesterkirche interpretiert (S. 47 f.) und diese Vorgänge parallel um das Thema „Laienkelch“ (Hus) später in Luthers Lehre einmünden läßt („wenn wir nicht alle Priester wären ...“, S. 48). Den unmittelbaren Kontakt des Laien zu Gott sieht de Ch. in der „*figura cuncta videntis*“ (N. von Cues) ermöglicht, mit deren Hilfe die *visio beata* theoretisch jedermann möglich werde. Das Christusbild erhält so eine ungeheuerliche Ersatzfunktion im Glaubensleben und damit einen im Mittelalter unvorstellbaren Rang. Die Assoziationskette Gott — Auge — Maler — Künstlers Auge — Gottes Auge führte de Ch. hin zum Künstler als dem „quasi“-Gott und damit in die neue Rolle des Künstlers, wie sie bei Leonardo, Dürer, Michelangelo sich manifestiert.

Den „Blick aus dem Bilde“ findet de Ch. im Künstlerselbstbildnis fortgeführt (Narziß als „Erfinder“ der Malerei) und das Werk des Malers als „Original“ neu gewertet, was impliziert, daß der Wunsch nach Wiederholung oder Reproduktion geweckt sein mußte.

Bei der Untersuchung des Verhältnisses von Bild und Wort während des 16. Jahrhunderts kann sich de Ch. auf wissenschaftlich gesicherten Pfaden bewegen: Die Horazische Forderung „*ut pictura poesis*“, die Frage nach einem Bildprogramm

(S. 63 f.), einem perspektivisch gewonnenen Bedeutungsmaßstab (S. 66 ff.) führen zu der Antwort: der Maler ist Herr, er hat Macht, er ist gottähnlicher Schöpfer, er statuiert eine, seine Welt-Anschauung. Nicht einsichtig wird, inwiefern der Künstler anhand der ausgewählten Beispiele nun „ebenso demokratisch wie monarchisch zu agitieren“ (S. 75) vermag.

Die Lösung des Bildes aus aller Textgebundenheit findet de Ch. im Zeitalter der bürgerlichen Freiheiten (S. 86 ff.), wo „jedermanns“ Auge zum Richtmaß genommen wird, die Kunst l'art pour l'art wird. Zum Verständnis dieses schillernden, vielfältig zu interpretierenden Terminus verfolgt de Ch. diesen zurück auf eine Vorlesung von V. Cousin (1818, S. 91), und weiter auf eine m. E. bisher unbekannt deutsche Quelle von 1804 (S. 91), die, im Schillerkreis geäußert, auf einen Gedanken Schillers selbst von 1789 zurückgeführt werden kann, der vermutlich in Verbindung mit Kants „Kunst ohne Zweck“ (1790) zusammenhängt. Daß ein Kunstwerk an sich selbst zu messen wäre, war Allgemeingut der Zeit (S. 91 ff.), und de Ch. macht dies an Zitaten von Lessing und Herder, Winckelmann und Goethe deutlich (S. 93 ff.). Daneben macht de Ch. die Geschichte des Museums als installierte Geschichte der Kunst einsichtig (S. 97 f.), eine Emanzipation von Kirche und Herrscher zugunsten des allgemeinen Betrachters.

Das korrespondierende „sich selbst ganz aussprechen“ der zeitgenössischen Künstler exemplifiziert de Ch. an Goethe/Meyers Weimarer Kunstpreisausschreiben (S. 100 ff.) und französischen Beispielen (S. 104 ff.): Die neue „Verständlichkeit“ rechnet mit einer neuen Schicht von Kunstbetrachtern. Goya fordert das „Ydioma universal“ (S. 108), Allgemeinverständlichkeit. De Ch. belegt dies mit höchst unterschiedlichen Bildbeispielen (S. 112 ff.) für alle Künste.

Zum Beleg seiner Thesen vergewissert sich de Ch. der Genremalerei während des 19. Jahrhunderts (S. 120 ff.). Er sagt nicht, warum er *diese* Spielart der Malerei herausgreift, und es bleibt dem Leser überlassen, darüber nachzudenken, ob nicht auch andere Mal-Genres „zur Abstraktion“ hätten führen können. Die Einsichtigkeit des Bildes ohne Text, sein Verständnis fürs Volk, die 48er Bewegung einmal beiseite gelassen, das hat natürlich für die „Genremalerei“ hohe Geltung, aber wieso fand „man“ (S. 120) das alles, was de Ch. aus dem 19. Jahrhundert auf den Weg zur Abstraktion bringt, so ausschließlich im Genre? Liebermann hat schließlich nicht nur „Netzflickerinnen“ gemalt, und Courbet anderes als das „Begräbnis in Ormans“. Emanzipation vom Text (die Hauptthese d. Ch's.) und Abstraktion sind zu differenzierte Entwicklungen, als daß man sie in diesen simplifizierenden Kausalnexus bringen dürfte. „Abstraktion“, vor allem auch im zitierten französischen Sinne (eines Kritikers Bezeichnung des „Armen Fischers“ von Puvis de Chavannes, 1881, als „abstraction de pauvre“), bedeutet mehr als nur Entzug von „Zeit und Ort“ (S. 137), und das „abstrakte Bild“ (S. 138) des 20. Jahrhunderts ist gleichfalls einiges andere als immer weitere Reduktion konkreter Anschaulichkeit (S. 138, de Ch. folgt hier der These von O. Stelzer, 1964).

Wenn man bereit ist, den durchaus anregenden Thesen de Ch's zu folgen, bereitet sein Kapitel über das 20. Jahrhundert „Abstraktion und Simultaneität“ (S. 139

ff.) dem Rez. Schwierigkeiten. Klimts dekorative, abstrakte Stoffmuster von 1907/08 (S. 139 f.) in Verbindung mit Franz Marcs „Abstraktem“ aus seinem berühmten Brief von 1915 (S. 140) als tendenzielle „allgemeine Verständlichkeit“ (S. 141) zu setzen, halte ich für eine verkürzende Unstatthaftigkeit, weil es bei Marc (und den anderen Malern der frühen „Abstraktion“) nicht nur und nicht primär um die „Tilgung des Konkreten“ (S. 143) geht. De Ch. scheint mir hier zwei Ebenen des „Abstrakten“ miteinander zu verbinden, auf zwei Etagen des Kunstgebäudes gleichzeitig zu wandern und das, was F. Marc unter seinem „Abstrakten“ verstand, mit dem zu vermischen, was van Doesburg das „Konkretwerden“ des schöpferischen Geistes genannt hat, also keine Suche nach einem wie immer gearteten Gegenständlichen.

Als zweites Moment der Malerei des 20. Jahrhunderts führt de Ch. dem Leser das Problem der Simultaneität vor Augen, die Sukzession als Problem der Zeit, die bisher nur im Wortkunstwerk erreichbar schien und nun auch in der Malerei Gestalt annimmt: „Dem Auge wird hier so viel zugemutet wie noch von keiner Malerei zuvor“ (S. 152) — der Betrachter wird gezwungen, das Bild zu lesen, die „neue Sprache“ der Malerei, „die nur vom Bild zum Auge transportiert zu werden braucht“ (S. 152), zu erlernen. Das Bild „erzählt“ in einer neuen Sprache, die allgemeinverständlich ist — „ein europäischer Konsens in Sicht“ (S. 152). Mit dem ersten Weltkrieg setzt de Ch. eine Zäsur — vom Höhepunkt der Herrschaft des Auges aus geht es bergab. Die neuen Entwicklungen kommen „ohne Text“ nicht aus: die „visuelle Kunst als Weltsprache“ erklärt der Verf. für gescheitert — 1914. Rez. vermag die apodiktische Kürze des Verf. auf den letzten 1¹/₂ Seiten des Buches, auch nicht mit größter Anstrengung, nachzuvollziehen und den postulierten, magischen Umkehrpunkt von 1914 historisch zu begreifen. Insofern ist der Schluß des Buches überraschend und die Formulierung de Ch's. zur Glaubenssache geworden: „als Organ der Aufklärung hat es [das Auge] abgedankt“.

Blickt man auf das Vorwort (S. VIII) zurück, so bleibt kein Zweifel, daß mit dem ersten Weltkrieg eine „neue Hörigkeit“ eingesetzt hat, das Auge also nicht mehr die Herrschaft (in der Bewertung der Sinne) besitzt und infolgedessen, bei der unterstellten Beziehung zu den Künsten, das Bild seine Autonomie verliert — zu wessen Gunsten? Aber das wird nicht mehr gesagt.

De Ch. hat ein höchst anregendes Buch geschrieben und einen so bisher nicht verfolgten Weg von der mittelalterlichen zur abstrakten Malerei beschrieben, gewissermaßen eine „neue Kunstgeschichte“ mit höchst bedenkenswerten Entwicklungsstufen. Ein solcher Versuch, zu einem neuen, bisherige Wege verlassenden „Überblick“ zu gelangen, verdient außer Respekt nachdenkenswerte Beachtung. Ob sich in dieser Publikation nicht doch ein aus der Lehre entwickelter, neuer Trend innerhalb des Faches zeigt? In den letzten Jahrzehnten sind wir mit Zusammenfassungen ja nicht gerade verwöhnt. Und ist es vielleicht doch symptomatisch, daß wenige Monate nach dem Erscheinen des Buches von de Ch. eine weitere Publikation herauskam, die einen ähnlichen Trend verrät, zusammenzufassen und mit Hilfe neuer Überlegungen neue Einsichten in historische Zusammenhänge zu gewinnen? (W.

von Löhneysen: *Eine neue Kunstgeschichte*, Berlin—New York 1984.) Es wäre doch zu begrüßen, wenn unser 20. Jahrhundert nicht zu Ende ginge, ohne daß neue historische Entwürfe in der Diskussion wären. H. Bauer mußte in seiner *Kunsthistorik* (1976) mit Sedlmayr und Panofsky seine „Überblicke“ beenden. Vielleicht bringen neue Denkanstöße die Fragen einer Systematisierung der Kunstgeschichte weiter und nehmen späteren Historikern das Recht, vom 20. Jahrhundert nur als dem Saeculum der hypertrophierten Ausstellungskataloge zu reden.

Heinz Peters

ADOLF REINLE: *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich und München, Artemis 1984. 352 Seiten, 340 Abbildungen, DM 148,—.

Erwartungsvoll schlägt man ein Buch auf, das dem Bildnis in Europa gewidmet ist. Man ist etwas enttäuscht von der mäßigen Qualität der Abbildungen, findet die Mischung von bekannten und selteneren Vorlagen aber durchaus akzeptabel. Angesichts des riesigen Materials scheint es auch nur sinnvoll, den zeitlichen Rahmen nicht über das 19. Jahrhundert hinaus zu spannen. Der Einsatz der Photographie markiert das Ende der Betrachtung. Auch wirkt zunächst noch recht sympathisch, daß nicht, wie sonst, am Faden der Geschichte fortgeschritten wird. Vielmehr hat Reinle sich die Bilder nach inhaltlichen Gruppen unterteilt, so daß für jeden Abschnitt wiederum aufs neue die Folge in der Zeit die Darstellung bestimmt.

Dies alles wird man noch der guten Absicht eines Autors gutzuschreiben wissen, der sich den Weg zu einer Unzahl von erhaltenen wie auch von schriftlich überlieferten Porträts zu bahnen hat. Doch schon der Titel verhilft dem Leser nicht zu besserem Verständnis dessen, was ihm das Buch vermitteln will. Mit „stellvertretend“ ist gemeint, daß an die Stelle der Person das Bildnis tritt. Ist aber wirklich die Masse der in Reinles Buch besprochenen Porträts in diesem Sinne „stellvertretend“? Das kann man zwar zur Not vom Bildnis auf dem Grabmal, vom Denkmalsbildnis und gewiß vom offiziellen Herrscherbild, natürlich auch von der Effigies und von dem Stifterbild, jedoch nicht mehr vom „autonomen“ Bildnis sagen. Im strengen Sinne ist es nur das Herrscherbild, das wirklich „stellvertretend“ für den Potentaten verehrt, begrüßt, ja wie ein Hoheitszeichen respektiert zu werden hatte. Ein schlichter Titel wie „Das Bildnis in Europa“ bezeichnete den Inhalt besser.

Der Autor definiert das Bildnis als „das erkennbare Abbild eines konkreten Menschen“ (S. 130), womit doch wohl der namentlich Bezeichnbare gemeint sein soll. Es ist deshalb nicht recht verständlich, warum zum Auftakt gleich an die Figuren, die 1974 in China (!) ausgegraben worden sind, erinnert wird, da sie doch sämtlich Namenlose zeigen. Nicht minder fehl am Platze scheint das „Handelnde Figuren“ überschriebene Kapitel, das auch nicht von Porträts berichtet. Schon vorher lassen die im eigenen Kapitel präsentierten „Kolossalfiguren“ (S. 301—317) Porträts vermissen, weil hier die Rolande, die Herkulesgestalten, die Münchner Bavaria und selbst die Freiheitsstatue New Yorks zur Sprache kommen.