

Helen Boeßenecker, Gernot Mayer, Wolfgang Alberth (Hrsg.)

Sinn und Sinnlichkeit in der Kunst

Festschrift für Roland Kanz

MICHAEL IMHOF VERLAG

Gedruckt mit Unterstützung

der Dr. Axe-Stiftung

des Dekanats der Philosophischen Fakultät der Universität Bonn

der Gielen-Leyendecker-Stiftung

der Dr. Peter Deubner-Stiftung DR. PETER DEUBNER – STIFTUNG



**Sinn und Sinnlichkeit
in der Kunst** | Festschrift
für Roland Kanz

Helen Boeßenecker, Gernot Mayer und Wolfgang Alberth (Hrsg.)

Petersberg 2023

© 2023

Michael Imhof Verlag GmbH & Co. KG

Stettiner Straße 25

D-36100 Petersberg

Tel.: 0661/2919166-0; Fax: 0661/2919166-9

www.imhof-verlag.de | info@imhof-verlag.de

REPRODUKTION UND GESTALTUNG

Margarita Licht, Michael Imhof Verlag

TITELBILD

Detail aus Jean Antoine Watteau, *Gesellschaft im Freien*, 1717/18-1721, Öl auf Leinwand,

114,5 x 167,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie / Dietmar Gunne;

Public Domain Mark 1.0

DRUCK

mediaprint solutions GmbH, Paderborn

Printed in EU

ISBN 978-3-7319-1308-5

Inhalt

Einleitung	8
<i>Helen Boeßenecker</i>	
<i>Rien ne vas plus. Zur mittelalterlichen Darstellung halbnackter junger Männer, die ihr letztes Hemd verspielen</i>	16
<i>Harald Wolter-von dem Knesebeck</i>	
<i>Verloren im Theater des Grauens. Sexuelle Gewalt, <i>male bonding</i> und black-facing in Christiaen van Couwenberghs unethischem Bild</i>	28
<i>Birgit Ulrike Münch</i>	
<i>Der Künstler als komischer Held. Anmerkungen zur Genremalerei Bartolomeo Passerottis</i>	36
<i>Jürgen Müller</i>	
<i>Eine Ruine muss nicht neu sein. Überlegungen zu William Shenstones <i>Unconnected Thoughts on Gardening</i></i>	48
<i>Jürgen Schönwälder</i>	
<i>Zehn Komponisten und eine Unbekannte - eine Porträtfolge des Düsseldorfer Malers Gustav Adolf Kötgen in der Kunstsammlung der Dr. Axe-Stiftung</i>	60
<i>Christiane Pickartz</i>	
<i>Genre und Gender: Wirtshausszenen bei Franz von Defregger</i>	72
<i>Sigrid Ruby</i>	
<i>Gräfin Radetzky verabschiedet sich. Viktor Tilgners Grabbild von Gabriele Johanna Radetzky und der Habitus der modernen <i>Parisienne</i></i>	84
<i>Hans Körner</i>	
<i>Schwitters Ursonate beim Juwelier</i>	98
<i>Manja Wilkens</i>	
<i>Andacht versus Augenlust oder Sehrkurztext eines sehr komplexen Themas. Drei College- und Universitätskirchen in Nordamerika</i>	108
<i>Bettina Marten</i>	

„Die Eigenstruktur der einfachsten Baustoffe.“ Oberflächen im Sakralbau
nach 1945

118

Jürgen Wiener

„Das Bild ist für mich nur ein Werkzeug, mit dessen Hilfe der Betrachter sich
über seine Wahrnehmungsakte klar werden kann.“ Rémy Zauggs perzeptive
Skizzen nach Paul Cézanne

130

Christoph Zuschlag

Wie viel(e) Sinn(e) verträgt das Museum?

138

Anne-Marie Bonnet

Sinnlichkeit im digitalen Bild

144

Ralph-Miklas Dobler

Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

152

Bildnachweis

154



Roland Kanz



Einleitung

Helen Boeßenecker

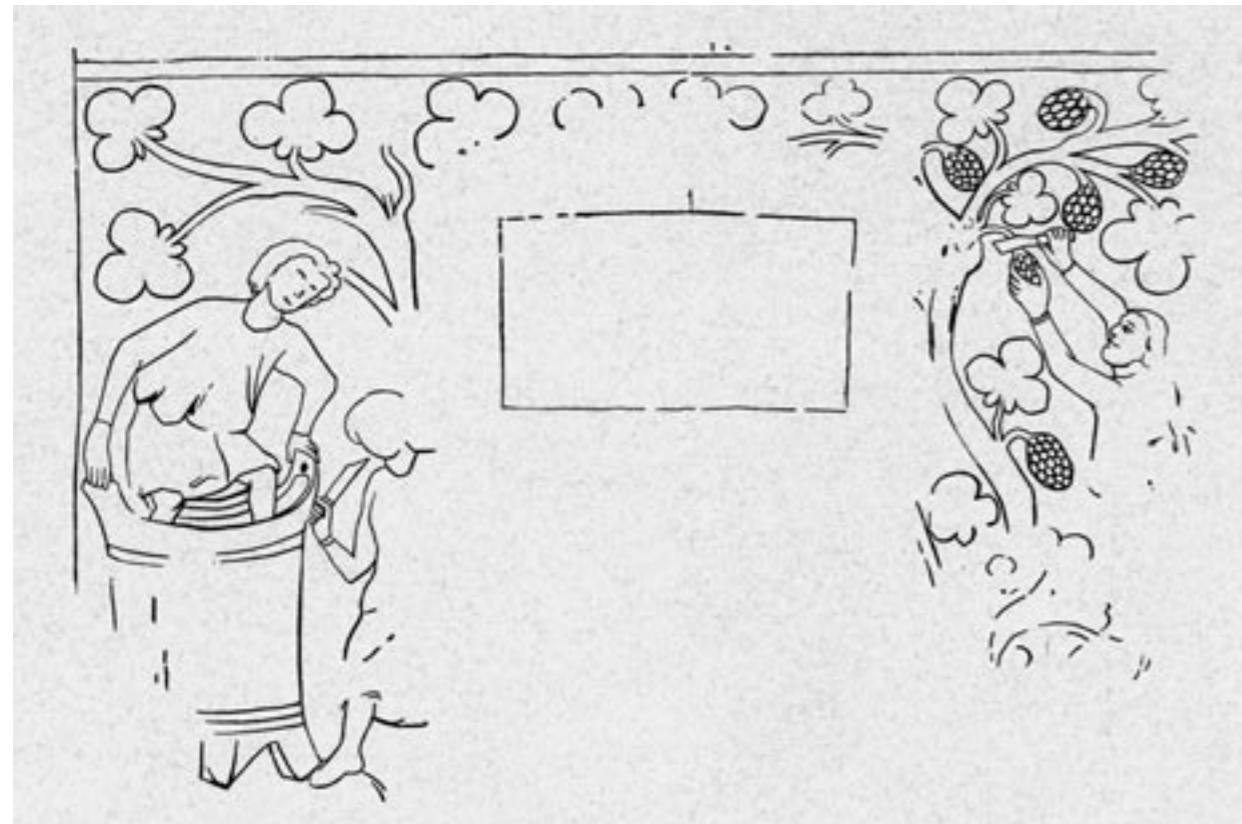
Die Sinnlichkeit von Jean-Antoine Watteaus Gemälde *Gesellschaft im Freien* (Abb. 1a und 1b) wird im Hinblick auf das Bildthema evident – das Gemälde zählt zum Spätwerk des Künstlers und lässt sich motivisch dem Bildtypus der *fêtes galantes* zuordnen.¹ Die wie auf einer Bildbühne zu Paaren und Figurengruppen angeordneten Frauen, Männer und spielenden Kinder werden durch Blicke und Gesten miteinander verbunden, wobei insbesondere die musizierende, pyramidal gestaffelte Gruppe im Bildzentrum an die Sinne appelliert. Dabei wird die Heiterkeit der Szene und der erotische Subtext durch die steinerne Brunnenfigur, einen von Putten umringten Ziegenbock, unterstrichen. Doch auch durch den skizzenhaften Pinselduktus und den Akkord der aufleuchtenden und vibrierenden Farben, die von Hellblau und Grün zu warmen rötlichen und goldenen Farbtönen reichen und vor allem in den Gewändern des Bildpersonals zum Vorschein kommen, offenbart sich eine sinnliche Dimension des Gemäldes. Der Einsatz von Licht und Farbe scheint in besonderer Weise den Reiz des von der Forschung als unvollendet angesehenen Werkes Watteaus auszumachen.² Diese wenigen Beobachtungen mögen vor Augen führen, dass sich das sinnliche Potenzial eines Kunstwerks auf mehreren Ebenen manifestieren kann, hierbei bildsemantische oder künstlerische Strategien eine Rolle spielen können und die Rezeptionssituation zu berücksichtigen ist – so scheint auch Watteau durch aus dem Gemälde direkt herausblickende Figuren oder das Paar in Rückenansicht auf der rechten Bildseite, die (sinnliche) Wahrnehmung von Betrachter*innen in die Bildkomposition gezielt einkalkuliert zu haben.

Unter Bezugnahme auf den bei Jane Austen entlehnten Titel *Sinn und Sinnlichkeit*³ nimmt der vorliegende Band ein breites und innerhalb der kunsthistorischen Forschung bereits viel diskutiertes Thema in den Blick, das

einen umfanglichen Fragenkomplex eröffnet. Zum einen lässt sich ‚Sinn‘ als Bildsinn, Semantik, Gehalt, Vernunft und Reflexion verhandeln: Kunstwerke generieren bekanntlich Bedeutung und können komplexe Bildinhalte zur Anschauung bringen. Nicht allein die Ikonographie spielt bei diesen Prozessen eine Rolle, sondern auch Formsprache, Material und Technik tragen dazu bei, die semantischen Konnotationen von Kunst- und Bauwerken zu unterstreichen und politische, religiöse und soziale Ansprüche von Auftraggeber*innen zum Ausdruck zu bringen. Somit können sich unterschiedliche Sinnsschichten in einem Kunstwerk verdichten, doch kann Sinnhaftigkeit auch gezielt unterlaufen werden, etwa durch humoristische Spielarten und normative Abweichungen, wodurch nicht selten kreatives Potenzial freigesetzt wird. Zudem können Kunstwerke theoretische Debatten reflektieren oder anstoßen; sie können ihren eigenen Bildstatus verhandeln und einen Reflexions- und Erkenntnisprozess bei ihren Betrachter*innen in Gang setzen. In welchen kulturellen Kontexten appellieren Künstler*innen und Theoretiker*innen dabei zuerst an die Vernunft, wann an das Gefühl, wann bewegen sie sich im Spannungsfeld zwischen beidem?

Zum anderen stellt der Band die Sinne und damit die Wahrnehmung durch die Sinnesorgane, Empfindung und das Gefühl in den Mittelpunkt. Künstler*innen unterschiedlicher Epochen haben sich in ihren Werken mit den Sinnen und der Sinneswahrnehmung produktiv auseinandergesetzt: Eine Vielzahl an sakralen und profanen Bildsujets thematisiert die Sinne und/oder ihr Zusammenspiel, wie beispielsweise bildliche Darstellungen von Gast- und Festmählern, oder Allegorien der fünf Sinne. Zudem manifestiert sich dies in dem Einsatz künstlerischer Strategien, die gezielt auf eine sinnliche Wahrnehmung abheben. Dies betrifft die Eivation/Simulation von akustischen, taktilen, geschmacklichen Erlebnissen mittels künstlerischer Verfahren, die dadurch eine performative und synästhetische Wahrnehmung hervorrufen können. In diesem Zusammenhang erweist sich auch die Materialästhetik von Kunstwerken als bedeutsam, etwa wenn die

1a (Detail) und 1b | Jean Antoine Watteau, *Gesellschaft im Freien*, 1717/18-1721, Öl auf Leinwand, 114,5 x 167,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie



5 | Burg Maienfeld, Turmraum mit Wandmalereien, Weinernte, Abbildung nach Johann Rudolf Rahn (1902)

Diese Darstellung der *vita luxuriosa* des *Prodigus* verdient nun endlich eine genauere Betrachtung. Zwei nahezu lebensgroße Spieler, die bis auf ihre *bruoch* bereits alles verloren haben, geraten sich über das Spielbrett mit den bereits gefallenen Würfeln hinweg im wahrsten Sinne des Wortes in die Haare. Auf sie weist ein trinkender junger Mann hinter dem Wirt, der bekleidet ist, so wie der siegreiche Spieler in der Spielszene (Abb. 2, Nr. 12) des Fensters in Bourges. Der Wirt zapft gerade noch einmal aus einem Fass, über dem auf der Stange Würste in reicher Zahl sowie ein Schinken hängen.²³ Die halbnackten Männer entsprechen dabei mit ihrem wallenden, kranzgeschmückten Lockenhaar, den schmalen und agilen Körpern und der Betonung der wohlgeformten Beine, auf die auch Beinling und Schuh als Einsatz auf der Würfelfläche hinweisen, dem Ideal des schönen jungen Manns, ebenso wie ihr bekleideter Zechgenosse.²⁴ Dieses Ideal feiert etwa auch der Codex Manesse, indem er etwa den Dichter Neidhart als Idealfigur in harten Kontrast zu den ihn umringenden unhöfischen Bauern stellt.²⁵ Umso stärker ist der Kontrast des Verhaltens der beiden jungen halbnackten Männer zu jenem, das einer von Ihresgleichen an derselben Stelle links neben der rechten Nische (Abb. 4) des Turmraums von Burg Maienfeld an den Tag legt. Dort kniet dieser höfisch gekleidet in vorbildlicher Weise vor sei-

ner Minnedame, noch dazu an einem hierzu bestens geeigneten Ort, einem Baumgarten vor den Toren einer Burg oder Stadt, die rechts dieser Nische erscheint.

Auch die einzige narrativ direkt zusammenhängende Bilderfolge dieses Raums oben in den Laibungen der beiden Fensternischen weist sprechenderweise eine solche Kontrastbeziehung auf, indem hier ein Zyklus zu Samson (Abb. 6–7) in seinen beiden von rechts nach links zu lesenden Teilen die Doppelgesichtigkeit dieses alttestamentlichen Helden zeigt. Als übermächtiger Bezwinger der Philister und eines Löwen ist er rechts eine Art Herkules des Alten Testaments. Wie dieser scheitert er aber links in seinen unsteten Beziehungen zu den Frauen, bleibt ohne Ehe und eigenes Haus. Hierin und in seinen Beziehungen zu Prostituierten ist er ein Pendant zum Verlorenen Sohn. Seinen Heldenataten der rechten Nische steht dabei in der linken seine Niederlage gegenüber. In den Armen Dalilas schlafend, befreit diese ihn seiner Haare und damit seiner Stärke, sodass ihn die Philister blenden und versklaven können. Nach der Dalila-Szene verbleiben zwei teilweise stärker fragmentierte Bildfelder, die nach bildlichen Parallelen aber gut bestimmbar sind. In seiner Gefangenschaft bei den Philistern erprobt Samson zuerst an einem Baum seine dank der nachgewachsenen Haare wieder zurück-



6 | Burg Maienfeld, Turmraum mit Wandmalereien, Samson besiegt die Philister mit dem Eselskinnbacken, Samson bezwingt den Löwen, originalgroße Pausen, Bern, Schweizerische Nationalbibliothek, Teil des Eidgenössischen Archivs für Denkmalpflege: Dokumentationen von Restaurierungen und Grabungen, EAD-1912 (rechts), EAD-1913 (links)

seine Hände zwar in abwehrender Geste erhoben hat, scheint er zugleich konspirativ schelmisch zu lächeln. Vor allem ist jedoch im linken Bildvordergrund ein nur mit einem weißen Lendentuch bekleideter Mann zu sehen, der mit dem Betrachter kommuniziert und diesen anzusprechen scheint, wobei er mit dem rechten Zeigefinger auf die Raptusszene verweist. Wolfthal hat in ihrem wichtigen Werk *Images of Rape: The „Heroic“ Tradition and its Alternatives* mit primär biblischen Szenen auf das Gemälde hingewiesen und ebenso die falschen und das Dargestellte banalisierenden Bildtitel kritisiert. Das von ihr mit „The Distorting Lens of the Canon“²¹ überschriebene Kapitel geht neben der problematischen Terminologie vor allem auf die Frage ein, warum die Szene eine so viel größere Irritation auslöse als andere drastische Episoden der Vergewaltigung. Es geht vor allem um die Figur des Betrachters, der das Unrecht geschehen lasse, der nicht eingreife und uns als Betrachtende im Grunde zu Komplizen mache, da er uns anblickt. Des Weiteren sei die Szene verstörend, da sie keine Hinweise auf eine Erzählung aus biblischer Zeit böte. Dadurch würde das Verbrechen noch unmittelbarer mit der Betrachter*innenrealität gleichgesetzt.²² Zudem wird hier neben der Vergewaltigung ein rassistischer Gegensatz zwischen Dominanz (weiße Männer) und Unterlegenheit (schwarze Frau) geschildert.²³ Diesen Ansatz hat Adkins-Jones in ihrem 2003 erschienenen Aufsatz weiter ausgeführt. Sie interpretiert das Werk als religiöses Kunstwerk, bringt es mit einer schwarzen Madonna in Zusammenhang und thematisiert ausführlich den kolonialen Blick und die Bedeutung des schwarzen weiblichen Körpers.²⁴ Erstaunlich ist jedoch, dass noch im Katalog zu der Ausstellung zum Holländischen Klassizismus, die 1999 in Rotterdam und Frankfurt zu sehen war, das Gemälde als „intriguing“ und sogar als „comical“ beschrieben wurde.²⁵

Zumindest Vandenbroeck hat im Katalog *Beeld van de andere* (Antwerpen 1987) das Gemälde als „Vergewaltigung einer afrikanischen Frau“ bezeichnet.²⁶ Maier-Preusker interpretierte die Szene als sogenannte „Mohrenwäsche“, da er die auf einem schmalen Hocker im Bildmittelgrund abgestellte Messingschüssel, eventuell ein Nachttopf, als Waschutensil charakterisiert.²⁷ Es wurde in seiner Aufstellung zum Gesamtwerk Couwenberghs in die Kategorie „Lehrstücke und Parabeln“ eingeordnet. Ein „zum Bade bereiter Mann“ sei gerade im Begriff, die schwarze Hautfarbe der Frau „reinzuwaschen“. Der zweite Mann im Bild, somit der Künstler am linken Bildrand, zeige an, dass diese Unternehmung unmöglich sei und verlacht den sitzenden Jüngling aufgrund seiner sinnlosen Tat. Es ist unwahrscheinlich,

dass diese Ikonographie hier dargestellt ist, denn dafür ist nicht nur das Wassergefäß zu klein; in anderen Darstellungen dieses Motivs wird der Körper vielmehr gerade gewaschen, wie etwa auf Carl Joseph Begas Genrebild.²⁸ Auch zeigt dieses wie weitere Gemälde dieser Ikonographie ein kleines Kind oder einen Putto, der beinahe liebevoll und im angeblichen Einverständnis mit der schwarzen Frau die „Wäsche“ vornimmt, somit eine völlig andere Szene als jene, die Couwenbergh schildert.

Wolfthal verweist in ihrem Werk auf die noch nicht zufriedenstellende Interpretation des Gemäldes und benennt Beyers Vorschlag, die Szene beziehe sich auf die 1572 erstmals im Druck erschienenen *Lusiaden* (die „Portugiesen“) des portugiesischen Dichter Luís de Camões, genauer auf den 10. Gesang, Vers 45–47.²⁹ Albuquerque tötet hier seinen Hauptmann Rui Dias aufgrund der Vergewaltigung einer schwarzen Versklavten. Wie auch Wolfthal ausführt, ist diese Textstelle nur schwer mit dem Gemälde in Zusammenhang zu bringen.³⁰ Weder sind die geschilderten Personen als Soldaten charakterisiert, noch scheint die Darstellung des lachenden Selbstbildnisses hierzu zu passen. An anderer Stelle wurde als Quelle Couwenberghs das Heldenepos *Amadis de Gaules*, 12. Buch, Kapitel 30 vorgeschlagen.³¹ Amadis geht auf die Artussage zurück und war im 17. Jahrhundert in den Niederlanden populär. Hier wird in einer Liebesnacht die Liebhaberin durch ihre schwarze Sklavin ausgetauscht, was am kommenden Morgen bemerkt wird. Insgesamt scheint die Einordnung in die Rubrik „Lehrstück“ durch den Fingerzeig Couwenberghs relevant zu sein, doch genauere Hinweise fehlen. Die Bemerkung Wolfthals, das Zimmer mit der kargen Einrichtung und dem Holzboden lasse keine Interpretation einer biblischen Szene zu, ist wichtig und kann noch weiterentwickelt werden. Das einfach gezimmerte Bett und das Stroh, das aus dem blauen Bettüberwurf hervorkommt, verweisen möglicherweise auf eine Theaterkulisse. Könnte dies nicht suggerieren, dass hier auf den Inhalt eines Theaterstücks verwiesen wird? Ein Theaterstück, das gerade zu dieser Zeit sehr häufig aufgeführt wurde, war Gerbrand Adraensz Brederos Stück *Moortje* von 1615, welches ich als Quelle vorschlagen möchte. Die Handlung beinhaltet zahlreiche Verwechslungen, primär aufgrund der blindmachenden Verliebtheit der männlichen Protagonisten, und erzählt die Geschichte von Ritsart, eines Kaufmannssohns aus Amsterdam. Ritsart ist in die Prostituierte Moy-aal verliebt und möchte ihr als Zeichen seiner Liebe eine Sklavin schenken, Moortje oder Negra genannt. Eine weitere, weiße Sklavin, Katryntje, möchte der Nebenbuhler Rit-



3 | Claes Moeyaert, *Mooy-Aal und ihre Freier*, um 1630, Öl auf Leinwand, 113 x 126,7 cm, Amsterdam, Rijksmuseum

starts, der Hauptmann Roemert, der ebenfalls von ihm verehrten Moy-aal schenken. Writsart, der Bruder von Ritsart, verliebt sich sofort in Katryntje. Writsarts Diener Koenraat hat daher einen Einfall, wie sich Writsart in das Zimmer der verehrten Katryntje schleichen könne; im zweiten Aufzug wird daher folgender Plan entwickelt:

Koenraat: Maar dat ghy eens anschoot he kleedt
ande swartinne!

Writsart: Hoe, haar kleedt? Wel hoe voort?

Koenraat: Dan souden my met roet, met lijmswart,
of met tuych van eenich andere goet. Besmeeren
t'aengesicht, en uwe hande beyde.³²

Koenraat rät Writsart somit, er solle sich dem Bett der Geliebten nähern, indem er die Kleider Negras trage und sich mit Ruß und Pech (*lijmswart*) das Gesicht und

die Hände schwarz solle. Diesen Rat befolgt Writsart. Im späteren Streitgespräch zwischen Angeniet, einer anderen Magd Moy-Aals, und dessen Bruder Ristart bahnt sich die Aufdeckung des Plans an. Angeniet schildert, dass eine Schwarze oder ein Schwarzer Katryntje entehrt habe („Om dat u Swartin heeft dat meysjes benomen. [...] En dese Vrouwe of Man is nerghens niet te vinden“, IV, v. 1862) Es sei schließlich gegen die Natur, dass eine Frau eine Frau entehre. Ein schwarzer Mann könne es aber auch nicht gewesen sein (IV, v. 1968–1870).³³ Am Ende wird die Tat aufgedeckt, Writsart wird derb verlacht, was breit ausgearbeitet ist (V, v. 3092–3096) und kann sich nur knapp vor einer Bestrafung wie Kastration retten.

Moortje ist – wie der Autor selbst schildert³⁴ – eine Adaption von *Eunuchus*, einem Stück des römischen Komödiendichters Terentius (ca. 190–159 v. Chr.), das



6 | Bartolomeo Passerotti, *Der Metzgerladen*, 1580er-Jahre, Öl auf Leinwand, 112 x 152 cm, Rom, Galleria Nazionale d'Arte Antica

neten Affektstudie (Abb. 5) bedient, die sich heute in New York befindet. Der Künstler zeigt sich darin mit zum Schrei geöffneten Mund und orientiert sich an der bestehenden Kunst- und Affekttheorie, die der Historienmalerei den höchsten Rang zuweist. Um Passerottis Versteckspiel aufzudecken, seien weitere Selbstbildnisse des Künstlers hinzugezogen. Sowohl in der sogenannten *Fleischerbude* (Abb. 6) als auch der *Allegra compagnia* (Abb. 7) haben wir es bei den Personen am linken Bildrand mit dem Maler zu tun.¹³ Einmal erscheint er in der Gestalt eines Metzgers, das andere Mal als Silen aus dem Gefolge des Bacchus.¹⁴ Zieht man schließlich ein frühes Selbstbildnis (Abb. 8) hinzu, das den Maler in seinen Zwanzigern zeigt, wird vollends offenbar, um wen es sich bei dem Tölpel in den *Fischverkäufern* handelt.

Seit Alberti gilt die Historie als wichtigste und anspruchsvollste Gattung und hat in der Tragödie ihre Entsprechung. Mit dieser Analogie geht eine Heraus-

forderung insofern einher, als der Historienmaler in der Lage sein muss, zu röhren und emotional zu bewegen. Die Darstellung extremer Affekte wird zur vornehmsten Aufgabe des Malers.¹⁵ Sie ist gleichermaßen Bedingung wie auch Gradmesser großer Kunst, hat der Künstler doch Ausnahmezustände wie Schmerz, Trauer, Furcht, Wut oder Hass darzustellen. Keinem anderen als Michelangelo gebührt darin der allergrößte Ruhm, dessen Fähigkeit zur *terribilità* ihn vor allen anderen Künstlern auszeichnet. Zahlreiche Figuren des Jüngsten Gerichts wie auch seine Zeichnung einer sogenannten *anima dannata* (Abb. 9) sind hier zu nennen, die Schrecken zu Verdammnis steigern. In ironischer Form spielt Passerotti mit dieser Affekt-Rhetorik und gibt sich in Gestalt seines gemalten *alter ego* der Lächerlichkeit preis. Angesichts der banalen Ursache wirkt der aufgerissene Mund artifiziell, die Ambition hypertroph. Dadurch offenbaren sich die Grenzen einer verabsolutierten Affekt-Rhetorik wie auch jene der Nachahmungslehre, wenn eine banale Ursache den Einsatz der aller-



7 | Bartolomeo Passerotti, *Allegra Compagnia*, 1551-1565, Öl auf Leinwand, 114 x 118 cm, Privatsammlung

größten Mittel hervorruft.¹⁶ Es reicht nicht, im Wunsch dem großen Vorbild zu gleichen, Motive und Darstellungsweisen zu übernehmen und zu glauben, damit Bedeutendes geleistet zu haben.

Erasmus von Rotterdam's *Das Lob der Torheit* und die Ästhetik der Schwelle

Passerottis komische Bildrhetorik findet im *Lob der Torheit* des Erasmus von Rotterdam ihren wichtigsten Ausgangspunkt.¹⁷ Hier macht sich der Humanist gleichermaßen über das Nachahmungsdiktat, weltfremde Gelehrsamkeit und falsch verstandenes Martyrium lustig. Nur wenige Texte haben die europäische Kultur jener Zeit so sehr inspiriert wie das *Lob der Torheit*, das für die Entwicklung der europäischen Genremalerei des 16. Jahrhunderts von außerordentlicher Bedeutung war. Gerade für Italien ist dessen Wirkung nicht zu unterschätzen. So erschien *La moria d'Erasmo Novamente*

in Volgare Tradotta bereits 1539 in italienischer Sprache und hat etliche Nachahmer gefunden. Bedeutsam ist die rhetorische Grundkonstellation, wenn sich die Torheit ihrer Taten und Verdienste rühmt, um sich dadurch der Lächerlichkeit preiszugeben, aber gleichwohl die Missstände der Welt zu offenbaren. Erasmus wendet sich gegen die Vorstellung, dass es nötig sei, die christlichen Inhalte durch besondere Metaphern zu schmücken, um die bittere Medizin der Erlösungstat Christi zu versüßen. Das Dekorum und das Konzept der Gattungshierarchie als Grundlagen rhetorisch-ästhetischer Rede erweisen sich in Bezug auf das Mysterium der Menschwerdung des Gottessohns und dessen Doppel-identität als unangemessen. So möchte ich den überambitionierten Trottel in den *Fischverkäufern* als einen Jünger aus dem Gefolge der *Moria* erachten.

Passerotti nutzt Erasmus' Poetik des *serio ludere*, bei der Kritik und Komik, Spaß und Poesie miteinander verbunden sind. Wie schon der Humanist bedient sich



3 | William Shenstone, *Klosterruine und Eremit*, Aquarell aus Shenstones Album mit Gedichten und Ansichten der Leasowes, Autograph MS EPC 34, Wellesley College Library

Totenköpfen &c. in Gestalt eines Festons. In einer Nische darüber eine Eule.³²

Betrachtet man das Aquarell mit gotischer Ruine und einem Eremiten im Vordergrund (Abb. 3) aus dem Album Shenstones, so muss man sich fragen, ob es sich bei der Figur in Rückenansicht nicht eher um einen Pilger handelt, der vor dem ruinösen Gemäuer einer Eremitage verweilt? Ist es *seine* Einsiedelei? Ist diese Frage überhaupt sinnvoll gestellt? Bei dem Gemäuer wird es sich um die Ruine handeln, die Shenstone in seinem letzten Lebensabschnitt hat errichten lassen – die zeitliche Stellung des Aquarells zum realen Gebäude wird dabei offen bleiben müssen. Thomas Hull spricht sie eingangs an und Robert Dodsley hat sie in seine Beschreibung aufgenommen – um wichtige Prinzipien von Shenstones Landschaftsauffassung vorzustellen. Es ist bereits die zweite Beschreibung der Abtei, zu der er innerhalb des Gangs durch Shenstones *walks* ansetzt.

Er weist damit auf die Möglichkeiten der Betrachtung aus unterschiedlichen Blickpunkten hin. Wichtiger als das Gebäude selbst ist dabei die Beschreibung der Umgebung und der eigentümlichen Atmosphäre, in welche die Abtei eingebunden ist. Dazu kommt der Umstand, dass dieses kleine Gemäuer immer in Teilen verhüllt erscheint – wie im Aquarell – und nur durch eine schmale Öffnung überhaupt zu sehen ist:

Aber zunächst kommen wir zu einer weiteren Ansicht der Abtei, sie ist vorteilhafter und aus einer günstigeren Distanz zu sehen, zu welcher das Auge einen grünen Abhang hinab geleitet wird, durch eine Szenerie von hochgewachsenen Eichen hindurch, und dies auf eine höchst angenehme Weise; den Hain, an dem wir eben vorübergegangen sind auf der einen Seite, sowie einen mit Bäumen bestandenen und mit Dickicht bewachsenen Hügel auf der anderen Seite, wird das Auge durch eine



4 | William Shenstone, „Here Luxbrough sate“ (Serpentine Walk mit steinerner Brücke), Aquarell aus Shenstones Album, Autograph MS EPC 34, Wellesley College Library

schmale Öffnung geführt, durch welche sie erscheint.³³

In einer eigentümlichen Mischung aus Koketterie und Selbstironie schreibt Shenstone in einem Brief an Lady Luxborough zum Thema Eremitentum, die es nahelegt, in der Rückenfigur des Aquarells ein verstecktes Charakterporträt seiner selbst zu erkennen:

Ich bin etwas besorgt, dass man sich vor Ambition hüten sollte und auch vor zu viel Bewunderung, wenn man sich anschickt, ein frommes Leben zu führen, wie es einem Eremiten geziemt. Eure Ladyschaft wird von daher entdecken, was für eine gefährliche Besucherin Sie sind und in welchem Maß Sie meinen Fortschritt in Richtung auf einen eremittischen Seelenzustand aufgehalten haben, indem Sie einen Hauch von Würde über meine einsamen Wege verbreitet haben, der sich immer wieder zeigt, so oft

in a Ladys refusing to be seen, the Day before she was to leave a publick Place.

The fatal Hours are wondrous neat,
That from these Groves must bear my Dear;
A little Space is given – in vain!
She robs my sight, & shuns the Plain.

A little Space for me to prove
My brandish Flame, mine endless Love;
And Time that little space devours,
Like some full Train of vulgar Hours.

near yonder Beech is Daphne's way;
In that I gaze y^e live-long Day;
No Eastern Monarch's darling Bride
Should draw my longing Eyes aside.

Not more y^e School boy, that capers
Far from his native Home, requires
To see some Friends' domestick Face,
Or meet a Parent's last Embrace.

ich sie erneut betrachte. Vielleicht sind Kultiviertheit, Eleganz und Geschmack einige der Errungenschaften, die einem Einsiedler mit gewissen Einschränkungen zugestanden werden können.³⁴

Die Form der *Leasowes* selbst war ein einziges Experiment und es sollte nur wenige Parkgestaltungen geben, die ein vergleichbares Konzept verfolgten. Shenstone entwickelte einen Park mit einem *belt walk* oder *circuit walk*, dieser ermöglichte eine schrittweise Erschließung der unterschiedlichen Tableaux, die Shenstone für den sich bewegenden Betrachter *inszeniert* hat – mit einer schier unendlichen Fülle von Blickachsen und Beziehungen. Der Besucher muss manchmal steigen, er spürt seinen Körper – und er soll mit allen Sinnen dabei sein, die Gerüche wahrnehmen und auf das Plätschern der vielen Kaskaden achten (Abb. 4). Dafür hat Shenstone in dichter Folge äußerst anspruchslos gebaute Bänke aufgestellt, wie Dodsley betont. Bedeutsamer ist, dass

Schumann, Liszt, Brahms und andere, die Schuberts herausragende Leistung entdeckten und bekannt machten.

Das Aussehen Franz Schuberts ist vor allem durch die Porträts des österreichischen Malers Wilhelm August Rieder überliefert, der seit seiner Studienzeit mit dem Komponisten befreundet war. 1825 schuf er ein Aquarell, das den Freund auf einem Stuhl sitzend zeigt. 1875 – Schubert war zu dieser Zeit längst verstorben – malte Rieder jenes Bildnis, das sich heute in den Museen der Stadt Wien befindet.²² Charakteristisch für Schubert sind die unersetzbare Figur und das runde Gesicht mit der Brille, die er seit seiner Jugend trug. Gustav Adolf Köttgen orientierte sich an dem Rieder-Porträt, verzichtete in seinem Ovalbild aber auf die Brille und stellte Schubert insgesamt relativ stereotyp dar: das Haar ohne Locken, die Augen wenig individuell und ohne Glanz. Wahrscheinlich lag Köttgen für diese Arbeit wieder nur eine druckgrafische Reproduktion vor.

Deutlich ansprechender ist dem Düsseldorfer Maler das Ovalbildnis seines Zeitgenossen Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) gelungen (Abb. 4). Mendelssohn blickt nach links, die hohe Stirn, die geröteten Wangen und der Nasenrücken sind hell ausgeleuchtet. Das braune Haar ist auf der linken Seite gescheitelt, ein Wangenbart führt von den Schläfen bis zum Kinn, eine schwarze Schleife schmückt den dunklen Anzug und das weiße Hemd. Walter Cohen schrieb 1928 im Thieme-Becker, dass Gustav Adolf Köttgen „in den Elberfelder Jahren viel mit dem Dichter Freiligrath und dem Komponisten Mendelssohn verkehrte“, ohne dies allerdings näher auszuführen oder Quellen zu zitieren.²³ Horst Heidermann konnte nachweisen, dass sich der Komponist nachweislich drei Mal im Winter 1833/34 in Wuppertal aufgehalten hat. Er kaufte Noten bei dem Musikhändler F. W. Betzhold in der Luisenstraße, gab ein Klavierkonzert und dirigierte Händels *Messias*. Ob Köttgen, der Mendelssohn 1834 in einem Gedicht, das in der Provinzial-Zeitung abgedruckt wurde, in Elberfeld begrüßte, dem Komponisten tatsächlich auch persönlich begegnete, ist nicht überliefert.²⁴ Wie auch immer, auch das Ovalbild in der Komponisten-Serie fertigte Köttgen nicht nach einem eigenen Entwurf an. Er orientierte sich an einem Bild von Wilhelm Hensel, das im Todesjahr des Komponisten 1847 entstanden ist.²⁵ Der Berliner Porträtmaler Hensel war seit 1829 mit der Musikerin Fanny Mendelssohn Bartholdy verheiratet, einer Schwester des Komponisten. Es war also der Schwager, der das Porträt von Felix Mendelssohn Bartholdy mit dem locker auf einer Stuhllehne abgelegten

Arm und der ausgeleuchteten rechten Hand mit den schlanken Fingern malte.

In Düsseldorf war Mendelssohn Bartholdy bestens bekannt, denn von 1833 bis 1835 hatte er das Amt des Generalmusikdirektors der Stadt inne. Schon bevor er diesen Posten übernahm, lernte er während einer Italienreise im Winter 1831/32 in Rom den Düsseldorfer Künstlerkreis um Wilhelm von Schadow kennen. Gemeinsam mit Theodor Hildebrandt, Eduard Julius Friedrich Bendemann und Carl Ferdinand Sohn unternahm er von Rom aus eine Reise nach Neapel und Umgebung; denn Mendelssohn Bartholdy war sehr kunstinteressiert und schuf selbst eine Reihe von Aquarellen und Zeichnungen. In Düsseldorf nahm er Unterricht bei dem Landschaftsmaler Johann Wilhelm Schirmer. Aber zurück zur Musik: Während seiner Amtszeit als Musikdirektor war Mendelssohn Bartholdy verantwortlich für die Musik in den Hauptkirchen, am Theater und im städtischen Musikverein sowie im Gesangsverein. Durch verschiedene Briefe ist überliefert, dass der Komponist seinen Aufenthalt am Rhein als „ganz ungemein angenehm“ empfand, der Feierlaune der Rheinländer allerdings kritisch gegenüberstand.²⁶

Die Nummer 10 in unserer Folge der Komponistenbildnisse ist das Ovalbild von Robert Schumann (1810–1856, Abb. 1). Im Gegensatz zu Mendelssohn Bartholdy ist Schumann nach rechts ausgerichtet. Seine rechte Gesichtshälfte ist hell ausgeleuchtet. Am Hals zeigt sich der Ansatz eines Doppelkinns. Der Mode der Zeit entsprechend trägt er keinen Bart, das dunkle Haar ist glattgekämmt und links gescheitelt. Bekleidet ist Schumann mit einer dunkelbraunen Jacke, schwarzen Weste und einer schwarzen Halsbinde über dem weißen Hemd, so wie es in einer Daguerreotypie aus dem Jahr 1850 überliefert ist. Beim Vergleich dieses frühen Lichtbildes mit dem Köttgen-Gemälde ist die Ähnlichkeit frappierend, nur das Haar ist bei Köttgen links gescheitelt, was nicht der Realität entsprach.²⁷ Ob Köttgen Schumann persönlich kennengelernt hat, ist nicht überliefert. Möglich wäre dieses, denn Schumann lebte mit seiner Familie von 1850 bis 1854 in Düsseldorf, wo er – wie vor ihm Felix Mendelssohn Bartholdy – das Amt des städtischen Musikdirektors innehatte. Die begeisterte Aufnahme in Düsseldorf motivierte Schumann anfangs zum Komponieren neuer Werke, wie der 3. Sinfonie in Es-Dur, der sogenannten *Rheinischen*. Da Schumann wenig belastbar war, kam es schon bald zu Spannungen, er kündigte zum 1. Oktober 1854, stellte das Komponieren ein und geriet in eine schwere seelische Krise. Seine beiden letzten Lebensjahre verbrachte



4 | Gustav Adolf Köttgen, *Felix Mendelssohn Bartholdy* (1809–1847), Öl auf Leinwand, 69,0 x 59,0 cm, Bonn, Dr. Axe-Stiftung



Genre und Gender: Wirtshausszenen bei Franz von Defregger

Sigrid Ruby

Im Winter 2020/21 zeigte das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck eine großangelegte Sonderausstellung zu dem Maler Franz von Defregger (1835–1921).¹ Neben der nicht unkomplizierten Aufarbeitung seines auch auf viele Privatsammlungen verstreuten Werks ging es den Kuratoren, hauptverantwortlich Peter Scholz, um eine neue, unvoreingenommene Perspektive auf das Phänomen Defregger im Horizont der Moderne. Was wiederum bedeutete, das Andere der europäischen Moderne bzw. eine andere Moderne als die der historischen Avantgardebewegungen kritisch in den Blick zu nehmen.

Franz von Defregger stammte aus einer Tiroler Bauernfamilie und nahm erst relativ spät, im Alter von 25 Jahren, eine Ausbildung zum Maler auf, zunächst in Innsbruck, dann in München und Paris.² Der künstlerische Durchbruch erfolgte in den 1860er Jahren, und Defreggers steile berufliche Karriere kulminierte in der Ernennung zum Professor der Historienmalerei an der Münchener Akademie der Bildenden Künste durch König Ludwig II. im Jahr 1878. Neben Franz Lenbach und Franz Stuck zählte Defregger seinerzeit zu den ‚Malerfürsten‘ der Stadt und war mit seinen zahllosen Porträts, großformatigen Historien und freundlichen Genrebildern (Abb. 2) ungeheuer erfolgreich. Die Popularität seiner frühzeitig massenmedial reproduzierten Kunst und deren besondere Wertschätzung auch später noch, in den 1930er und 1940er Jahren, wurden ihm kunsthistoriographisch zum Verhängnis. Ernsthaft wollte sich bis vor kurzem keine*r mit ihm beschäftigen. Zu leicht, zu gefällig, zu viel und außerdem kaum je irgendwo seriös zu sehen.

1 | Detail aus Franz von Defregger, *Der eifersüchtige Tiroler*, 1899, Öl auf Leinwand, 110,5 x 98,2 cm, Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Neue Galerie - Sammlung der Moderne, Inv. Nr. L 150

Aufgrund der Reisebeschränkungen während der Corona-Pandemie war auch die große Defregger-Ausstellung im Innsbrucker Ferdinandeum kaum besuchbar. Ich hatte einen Beitrag für den Katalog geschrieben, konnte aber nicht vor Ort sein, um meine Überlegungen zu prüfen. Das Bonner Symposium zu Ehren von Roland Kanz im April 2022, die Vorbereitung eines Redebeitrags und eine fruchtbare Diskussion im Anschluss ermöglichten mir eine neuerliche, auch neu inspirierte Auseinandersetzung mit der Darstellung von Frauen und Männern in den Genrebildern Franz von Defreggers.³

Der revisionistische Ansatz, den die Innsbrucker Ausstellung 2020/21 verfolgte, bestand darin, das Œuvre des Künstlers als formativen Bestandteil einer von vielfältigen Transformationen und Brüchen gekennzeichneten Moderne zu verstehen und entsprechend zu befragen. Im 19. Jahrhundert erlebten die europäischen Gesellschaften tiefgreifende Wandlungen politischer, wirtschaftlicher und sozialer Art, die hier nicht weiter ausbuchstabiert werden müssen. Fest steht, dass davon auch das Verhältnis zwischen Stadt und Land und zwischen den Geschlechtern betroffen war. Defreggers Genremalerei lässt sich nicht nur als restaurativer Genepol zur Avantgarden-Moderne, sondern auch als ein Ort der visuellen Aushandlung dieser intersektional verschränkten Wandlungsprozesse und der mit ihnen verbundenen Konflikte und Spannungen beschreiben. In meinem Katalogbeitrag von 2020 habe ich versucht darzulegen, wie Defregger in seinen Genrebildern die Vorstellung eines kameradschaftlichen Miteinanders der Generationen und der Geschlechter als kennzeich-

▼ 2 | Franz von Defregger, *Großvaters Tanzunterricht*, 1872, Öl auf Leinwand, 54,3 x 75 cm, Standort unbekannt, Ketterer Kunst (Auktion 422, 22.05.2015, Lot 37)

stelle von Weinbrenners Pyramide erwägenden Stadtvätern teilte Burckhardt immerhin deren Vorbehalte gegen ein Reiterdenkmal. „Wenn man diesen nicht eine sehr eigene momentane Wendung geben kann, so werden sie einförmig und die Erinnerung kann sie bald nicht mehr von einander unterscheiden.“²² Als positive Beispiele, d. h. als Beispiele für auffällige, nicht einförmige, weil „momentane Reiterbilder“, standen ihm vor Augen:

(D)er Erzherzog Carl vor der Burg in Wien, mit dem steigenden Roß und der Fahne von Aspern (von Fernkorn) oder der Emanuel Philibert auf Piazza S. Carlo in Turin (von Marochetti), welcher das Roß zurückhält und das Schwert in die Scheide stößt, weil mit ihm die ewigen Kämpfe um Piemont für Jahrzehnte ein Ende hatten.²³

Von den, wie Burckhardt klagte, kaum mehr voneinander zu unterscheidenden gewöhnlichen Reiterdenkmälern setzten sich Fernkorns Erzherzog Carl und Marochettis Emanuel Philibert durch die Darstellung eines Handlungsmoments ab, so wie sich Tilgners Gräfin durch Momentaneität aus der inzwischen inflationär angewachsenen Masse an ruhigen, besinnlichen Bildern der Verstorbenen und Trauernden heraushebt. Doch sehr viel mehr Gemeinsames haben diese Monamente nicht. An anderer Stelle habe ich es unternommen, den von Fernkorn im Reiterdenkmal festgehaltenen Moment als Thematisierung eines „historischen Augenblicks“ und den von Marochetti festgehaltenen als „symbolischen historischen Augenblick“ zu beschreiben, verbunden mit Überlegungen zur spezifischen Zeitlichkeit eines „historischen Augenblicks“ in der Denkmalsplastik.²⁴ Vor dem Grabmal der Gräfin Radetzky und angesichts des von Tilgner festgehaltenen Augenblicks käme man mit dem Begriff des „historischen Augenblicks“ nicht weit. Es ist ein sehr privater Moment, in dem uns die schöne Gräfin begegnet, um umgehend sich von uns ins Jenseits zu verabschieden. Um diesen Moment angemessen beschreiben zu können, bedarf es eines Umwegs. Der Umweg führt zunächst zur Biographie und zum künstlerischen Werdegang des Bildhauers Viktor Tilgner.

Er war befreundet mit Hans Makart. 1874 reisten die beiden Freunde gemeinsam nach Italien. Zurückgekehrt setzte Tilgner die Anregungen, die ihm die Studienreise geliefert hatte, in einen Brunnen um.²⁵ Schon im Folgejahr 1875 konnte Tilgner das Modell fertigstellen. 1878 wurde der *Triton-Nymphenbrunnen* auf der Exposition Universelle in Paris gezeigt und 1880 an seinem heutigen Platz im Wiener Volksgarten auf-

gestellt.²⁶ Ein neobarocker Brunnen, der offenkundig auf römische Barockskulptur zurückgeht. Der 1869 aus Salzburg nach Wien berufene Hans Makart und Viktor Tilgner waren die frühen Repräsentanten des Neobarock in Wien, ein Stilmodus, der in Wien bekanntlich sehr viel mehr war als eine historistische Stilwiederholung neben den anderen. Ab 1880 adelte der Kunsthistoriker Albert Ilg in seinen Texten den Barockstil zum österreichischen Nationalstil;²⁷ es überrascht nicht, dass Tilgner in Ilg einen entschiedenen Fürsprecher hatte.²⁸ Man könnte die Bewegtheit und die Momentaneität der Gräfin Radetzky an ihrem Grabmal auf dem Zentralfriedhof somit stilistisch durch den historistischen Rückgriff erklären.

Tatsächlich wurde im römischen 17. Jh. Bewegtheit und Narrativität, auch Momentaneität in neuer Weise Thema von Großskulptur. Ein radikales Beispiel ist Francesco Mochis *Hl. Veronika* in der Nische einer der Vierungspfeiler von St. Peter. Sicher mit der Absicht, Berninis Leistung der Verlebendigung von Skulptur noch zu überbieten, brachte Mochi seine riesige Statue zum Laufen. Mit zum Schrei geöffneten Mund wendet sich Veronika zum Gläubigen. Das Schweifstuch ist in heftiger Gebärde nach vorne gestreckt. Beinstellung und Gewand suggerieren die rasche Wendung der Figur nach rechts.²⁹ Dass die Rezeption der Kunst Berninis und seiner Kollegen bzw. seiner Konkurrenten für Tilgner Bedingung der Möglichkeit war, das noch im späteren 19. Jh. dominante ästhetiktheoretische Ideal der „Ruhe der griechischen Statuen“³⁰ aufzubrechen, ist unübersehbar, ebenso unübersehbar aber ist, dass die Körpersprache der Gräfin Radetzky nichts gemein hat mit dem Pathos der bewegten römischen Barockskulptur. Hochsteigen, der Griff an den Türrahmen, Zögern, Umwenden, Drehung und Neigung des Kopfes sind so unpathetisch wie irgend möglich.

„An eine, die vorüberging“

Näher käme man Tilgners Figurenerfindung, wenn man daneben ein weniger als 80 cm hohes Gemälde des in Paris lebenden belgischen Malers Alfred Stevens hält, auch wenn der Vergleich zunächst unangemessen wirken mag (Abb. 3). Stevens erzählte eine kleine Geschichte. Madame geht mit ihrem Schoßhündchen aus. Diese hier noch als Genrehema fungierende Erzählung wird in der französischen Porträtmalerei zum Repräsentationsmodus aufsteigen und von Tilgner in die Grabmalskunst übersetzt werden.³¹ Schlüsselbild ist ein großformatiges Gemälde, heute ein Hauptwerk der Bre-



3 | Alfred Stevens, *Willst Du mit mir ausgehen, Fido?*, 1859, Öl auf Leinwand, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

mer Kunsthalle (Abb. 4). Die Dargestellte ist im Ausgehen begriffen, was ihre Kleidung, das schwarzgrüne Kleid, das pelzbesetzte Cape, so zur Geltung bringt, dass Salonkritiker die Kleidung kritisch oder affirmativ zum eigentlichen Thema des Bildes erklärten,³² ein Ein-

druck, den man ernst nehmen muss: Mode – was sonst als Mode wird stärker mit Vergänglichkeit, Flüchtigkeit und dem sozialen Status assoziiert – rückt in diesem 231 x 151 cm großen Gemälde ganz in den Vordergrund. Vor dem Hinausgehen wendet die Porträtierte



Die Farbangaben der Wohnung sind spärlich, aber selbst das Wenige lässt vermuten, dass in der Wohnung insgesamt wilde Farbungen ausprobiert worden sind. Farbskizzen,³² publiziert in Innendekorationszeitschriften, können eine Vorstellung davon geben, wie diese Zimmer einst ausgesehen haben könnten und warum vermutlich nicht nur die Schauspielerin Edith Herdegen ihrem Sitznachbarn angesichts der Wohnung erklärte: „Mensch, bring mich hier 'raus, sonst fang ich an zu schreien!“³³

Der anschließende Salon mit heruntergezogener gelber³⁴ Decke trifft auf eine wolkige Wandzier – auch sie mit abstrakt stuckierten Mustern (Abb. 4). Und, als sei das noch nicht genug der Kombinationen, wurde der darunterliegende Wandabschnitt mit einer unregelmäßigen – „lindgrünen“³⁵ – Mustertapete versehen, auf der man auch noch Bilder hing. Dass man Bilder auf gemusterte Tapeten hängen konnte, hatte Wilkens sicherlich in der Hamburger Kunsthalle gesehen, wo Pauli unter Hamburger Presseprotest seine Expressionisten vor schrill gemusterte Wände hing.³⁶

Um in den nächsten Raum, das Esszimmer (Abb. 5), zu gelangen, musste man durch einen mit Vorhang verhangenen schmalen Durchgang, der, wie könnte es anders sein, von der Salon-Seite anders aussah als auf seiner Rückseite. Der gewählte Blick in das Esszimmer offenbart dann zumindest hier eine gewisse Einheitlichkeit. Zentrum des fünfeckigen Raumes ist der große fünfeckige Esstisch mit passender Tischdecke, deren Muster das der Heizungsverkleidungen aufnahm. Die Spitzen und Zacken des Raumes übertreffen aber vor allem einen Gegenstand, der fotografisch festgehalten werden musste: „Ueber dem Tisch hing eine schwarze Lampe in Form eines Wals. Dort wo er das Maul aufriss, sozusagen zwischen den Zähnen, drang das Licht heraus. Auf seinem Buckel sass ein Mönch und las in seinem Brevier. Wenn man an der Klingelschnur zog, senkte er die Nase in sein Buch und drückte so auf den Knopf, der die Bedienung herbeirief.“³⁷

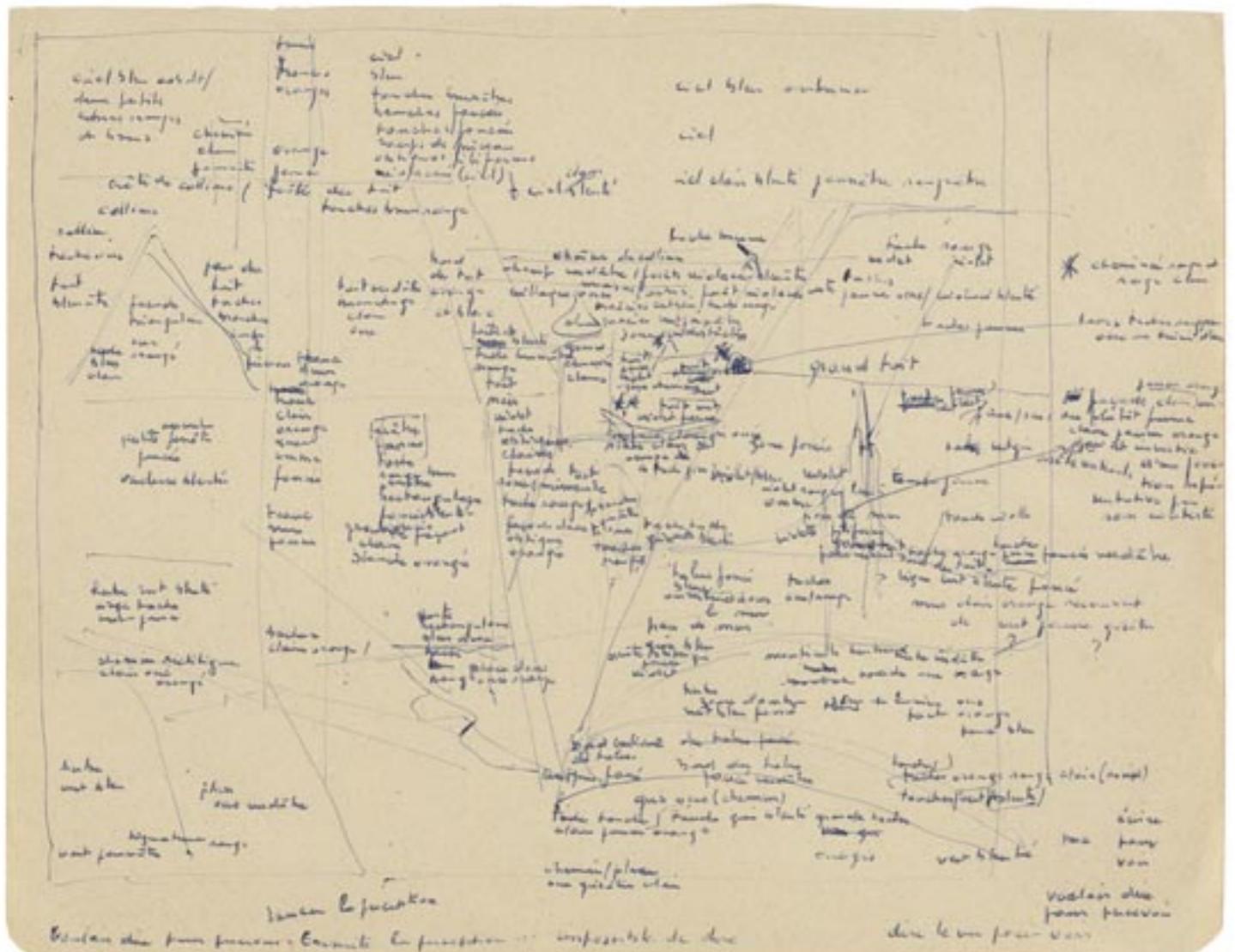
Wie man vom gerade beschriebenen Esszimmer in das daran anschließende Kaminzimmer gelangte, ist nicht festgehalten, was vermuten lässt, dass es hier keine weitere Gestaltung gab. Schließlich muss man bei der Rekonstruktion der Wohnfläche einrechnen, dass in diese Wohnung vor allem Gäste zu ausgelassenen Festen eingeladen wurden. Man benötigte eben auch eine gewisse Freifläche.

4 | Salon der Wohnung Carl Wilkens, Fotografie Thea Warncke, 1933



5 | Esszimmer der Wohnung Carl Wilkens, Fotografie Thea Warncke, 1933

Schließlich das Kaminzimmer mit dem „orientalischen Pfuhl“ und der Bar als letztem Zimmer, das sich um das zentrale Podium gruppiert hatte. Vom Salon aus hatte man einen direkten Durchblick vom Podium auf den rückwärtigen Kamin. Mindestens einer der Vorhänge zum Podium stammt aus der Werkstatt Wenzel Hablik. Damit sind in dieser Wohnung fast alle Künstler vereinigt, die maßgeblich an der Ausstattung der Hamburger Künstlerfeste mitgewirkt haben. Das Maß der Verrücktheit der Wohnung wurde allerdings noch einmal gesteigert: Was bei den Künstlerfesten als Ergebnis eines launigen Einfalls für eine begrenzte Zeit die Hamburger Künstlerschaft und das Festpublikum in Bann zog, das baute sich Wilkens als Kulisse für seinen Alltag auf. Wahnsinn auf Dauer ist aber kaum zu ertragen, „ohne verrückt zu werden“, was Wilkens Ehefrau „häufig befürchtete“. Mit einem „eingefleischtem Misstrauen gegen die diffusen Werte der Verinnerlichung“ – so die Einschätzung der Tochter – lassen sich die verrückten Einfälle kaum hinreichend herleiten. Es gehörte auch ein erhebliches Stück an „Rücksichtslosigkeit gegen sei-



3 | Rémy Zaugg, *Entstehung eines Bildwerks. Perzeptive Skizzen*, 1963-1968. Skizze 8 von 27, blauer Kugelschreiber auf Notizheftseite, 17,3 x 22 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Schenkung der Hans und Monika Furer-Brunner Stiftung 2019, Inv.-Nr. 2019.5.7, Foto: Martin P. Bühler

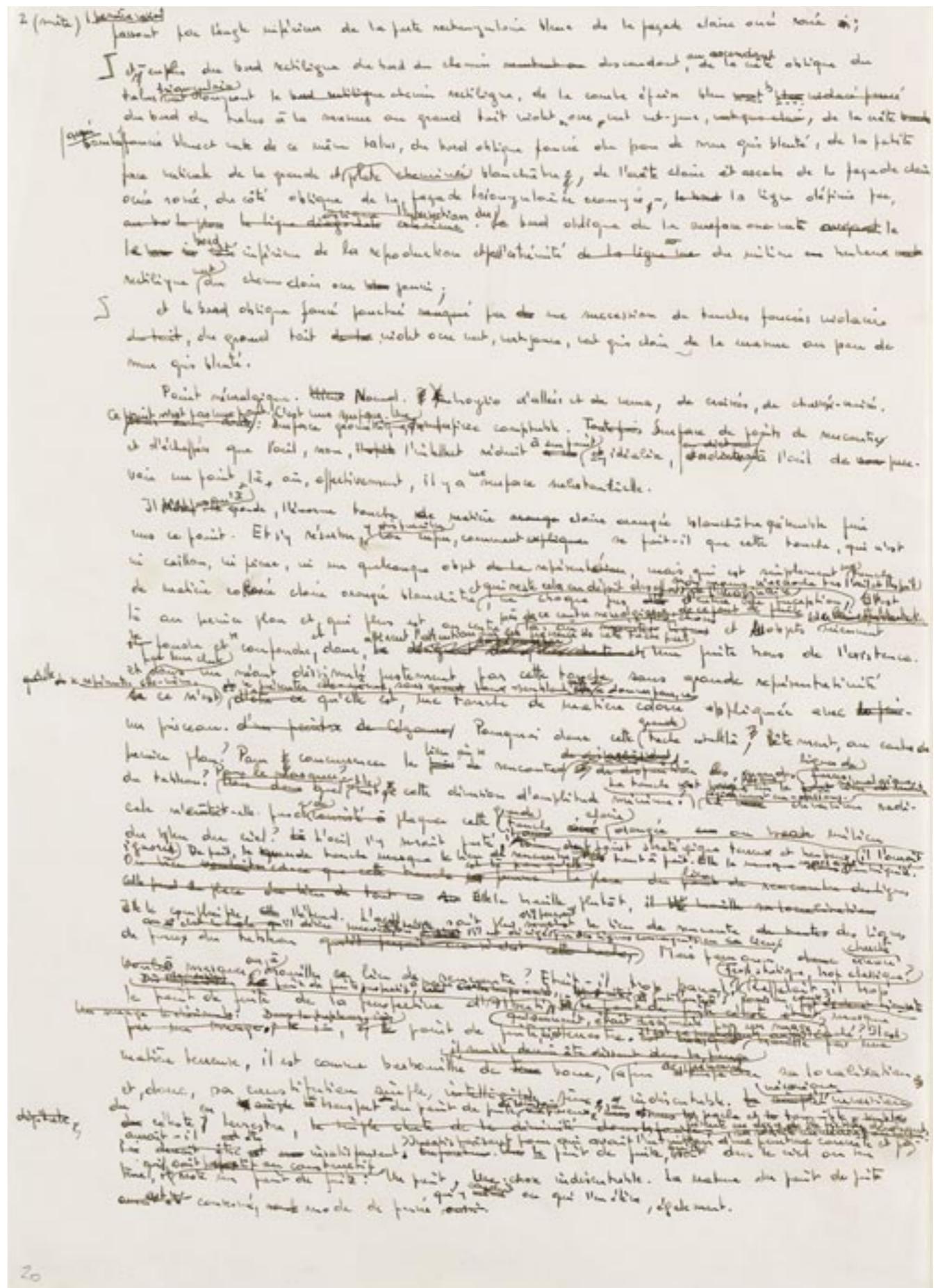
erwarb das Sammlerehepaar Hans und Monika Furer-Brunner die Skizzen und überließ sie 1992 als Depositum, 2019 dann als Schenkung dem Kunstmuseum Basel.

Zauggs Aufzeichnungen zu Cézanne bilden die Grundlage seines gesamten Œuvres: „Alles, was wir heute inhaltlich und stilistisch mit dem Namen Rémy Zaugg verbinden, hat seinen Anfang in dieser Cézanne-Analyse.“¹³ Dabei hat er, soweit ich sehe, nur noch ein einziges Mal in vergleichbar extensiver Weise auf das Werk eines anderen Künstlers als Rohmaterial für seine eigene Wahrnehmungsarbeit zurückgegriffen: in dem 1982 zur documenta 7 erschienenen Buch *Die List der Unschuld – Das Wahrnehmen einer Skulptur*, das eine aus jahrelanger Beschäftigung resultierende, 300 Seiten um-

fassende Beschreibung der Skulptur *Untitled, Six Steel Boxes* von Donald Judd aus dem Jahr 1969 im Kunstmuseum Basel enthält.¹⁴

Für das von Rémy Zaugg in seinen Skizzen nach Cézanne angewandte Prinzip der Versprachlichung visuell wahrgenommener Informationen gibt es in der Kunstgeschichte eine Vorgesichte – freilich unter anderen Vorzeichen. Wie Zeichnungen unter anderem von Delacroix, Matisse und Kandinsky belegen, ist es durch-

4 | Rémy Zaugg, *Entstehung eines Bildwerks. Perzeptive Skizzen*, 1963-1968. Skizze 23.23 von 27, schwarze Tinte auf Papier, 42 x 29,7 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Schenkung der Hans und Monika Furer-Brunner Stiftung 2019, Inv.-Nr. 2019.5.42, Foto: Martin P. Bühler





1| Antonio Canova, *Amor und Psyche*, Marmor, 1787/1793, Paris, Louvre