

**Das Geheimnis der unsichtbaren Schwelle:
Bartolomeo Passerottis *Allegra compagnia* als Gemeinschaft von Toren?
Eine kleine Replik**



Fig. 1: Bartolomeo Passerotti, *Allegra Campagna*, 1561-1565?, Öl/Lwd. 116 x 118 cm. Verbleib unbekannt.
(Foto: Wikipedia)

Unter dem obigen Titel hat in der KUNSTCHRONIK 4 / April 2022, S. 182-19 erneut der Dresdner Professor für Kunstgeschichte Jürgen Müller seinen Blick „Scharf gestellt“ und „Alt [?]-Bekanntes“ neu gesehen. Angesprochen oder angeschrieben sind damit wohl nicht nur die

Passerotti-Spezialisten oder -Kenner, sondern alle Leser, die sich mit dem vorliegenden Text und natürlich dem Bild direkt konfrontiert sehen.

Als ‚kunsthistorischer Nichtphilologe‘ wagt Müller trotzdem eine fragwürdige und erst zu beweisende Grundthese, dass der Maler Bartolomeo Passerotti für sein Bild (Fig. 1) wesentliche „Impulse“ aus den ‚Eigen-Lobes-Worten der Torheit‘ (Moriae encomium 1508, gedruckt 1511 lat., 1539 ital.) von Erasmus von Rotterdam (+1536) gezogen habe. Ansonsten kann uns allerdings der Autor über das Gemälde und seine Geschichte vorerst fast nichts mitteilen. Erst 1956 soll das quasi aus dem Nichts aufgetauchte Bild dem Bolognesischen Maler Passerotti zugeschrieben worden sein. Der Autor spekuliert noch etwas über einen Auftrag von unbekannter Seite oder – nicht nur wegen der Grösse unwahrscheinlich – von einem Selbstauftrag im Sinne eines Capriccio. Wie sieht es eigentlich bei dem von der Höhe und vom Figurenpersonal vergleichbaren, um 1580 datierten Bild „Fleischerbude“ (Rom) (Fig. 2) aus? Wegen einer vom Autor als „ROMA AL“ [...O ... A A(nno?) I ...] gelesenen Beschriftung am Hals der Weinkanne wird die bisher so genannte „Lustige Gesellschaft“ nun bis zu 30 Jahre früher in Passerottis römische Zeit datiert (1551-1565).



Fig. 2: Bartolomeo Passerotti, Fleischerbude, um 1580, Öl/Lwd. 112 x 152 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Rom. (Foto: Web Gallery of Art)

Über einen gewissen Bekanntheitsgrad mit Kopien von Agostino Carracci und Prosper Fontana scheint das Gemälde zumindest im 16./17. Jahrhundert verfügt zu haben, da Graf Carlo Cesare

Malvasia (1616-1693) 1678 es in seiner „Felsina Pittrice“, Vol. 1, S. 244 mit: „*La caricatura di un bruttissim' uomo che palpeggia le cinne ad una più monstruosa, e stomachevole vecchia, sterminatamente dietro di essi a bocca' aperta gridando il rivale*“ angesprochen haben soll, was vom Autor als „Wettkampf zweier Toren um die Zuneigung der Alten“ vereinfacht wird, vielleicht aber eigentlich so zu übersetzen ist: „Die Karikatur eines sehr hässlichen Mannes, der die Brustwarzen einer noch monströseren und ekelhafteren alten Frau betastet(e), unbestimmbar dahinter mit offenem Mund, sein schreiender Nebenbuhler“.

Noch ganz ohne die erasmischen „Toren“ kommt (1971) dagegen der amerikanische Kunsthistoriker und Carracci-Kenner Donald Posner (1931-2005) aus, der ein italienisches Sprichwort: „Ungebetene Gäste, Schmeicheleien von Huren, und Liebkosungen von (scharfen, bissigen) Hunden kommen dich teuer“ (Inviti d'osti e lusinghevol' atti di mercetrice e carezze di cani ti costano cari) als Anregung, Illustration und Sinn des Gemäldes vorschlägt mit dem Vorteil, dass auch der eher ‚liebe‘ Hund mit aufs/ins Bild kommt. Allen bisherigen Ansätzen fehlt aber das „Mohrenpaar“ im dunklen Hintergrund. Theater-Burleske, Humoralpathologie (Säftelehre), Götterliebschaft (Bacchus-Ceres-Travestie) und andere bisher vorgeschlagene Interpretationen wären nach Müller aber zu eindimensional und würden dem (vermuteten) „anspruchsvolle(n) Programm“ des Bildes nicht gerecht. Deswegen bringt der Autor dagegen z.B. das rhetorische, idealisierende Decorumsprinzip bzw. den Verstoss (Anti-Schönheit) durch die nachleonardeske karikaturähnliche Physiognomik vor, ohne erst einfach nur Interesse, Aufsehen erregen wollende, manieristische anticlassische Übersteigerung mit ins Kalkül zu ziehen.

Für alle offensichtlich ist die erotische, fast sexuell-pornographische, und (anti-?) moralische Komponente des Bildes nicht nur wegen der Anmache der etwas überreifen Frau mit ihrem blauen goldbefranzten Stirnband und ihrer rechten Gesäuge- oder Zitzen-ähnlichen (noch Milch spendenden?) Brust in der fast melkenden linken Hand ihres graumelierten, eher bäuerlichen Liebhabers, sondern auch wegen der beiden, teilweise geöffneten Feigen als altes Symbol für Vagina, Geschlechtsverkehr u.ä. Ob allerdings die sonst apotropäische, stark riechende würzende, aber vor dem Sabbat unrein machende Knoblauchzehe mit dem etwas verdorrten Strunk oder Stengel und zusammen mit der angebissenen eher schlaffen Blutwurst dieses einfachen bäuerlichen Vespers auf Penis bzw. Erektion hindeuten soll, sei dahingestellt. Das wie ein gefüllter Saumagen aussehende Brötchen (?) links daneben als Teil dieser bescheidenen Mahlzeit wurde vom Autor wohl übersehen. Ein Anderes neben einem Glas mit Rotwein wird von ihm später eucharistisch gedeutet werden. Zusammen mit dem eher feineren Tischtuch und seinen Falten stehen diese Stillebenelemente aber normalerweise zuerst einmal für Beweis des künstlerisch-malerisches Könnens, der Bravour. Der dargestellte Jagdhund (einem heutigen ‚Kleinen Münsterländer‘ ähnlich)

dazwischen soll als (bei-) „läufige“ Beleiterin (?) des „Bacchus“ auch wie im ‚Fruchtbaren Moment‘ schon den „unmittelbar bevorstehenden sexuellen Exzess“ andeuten und aus der „Moria d' Erasmo“ stammen bzw. zumindest davon inspiriert sein. Beim Nachlesen (Kap. 31) klingt es übersetzt doch leicht anders: „ ... *Noch köstlicher sind die Weiber [in der Mehrzahl!] ... noch juckt es sie wie die läufigen Hündlein oder Säue [sic!]. Sie kaufen sich um schweres Geld einen hübschen jungen Burschen, bemalen fleissig die runzelige Haut mit Schminke ... roden sich aus, was da unten spriesst, hausieren mit den schlaffen, verwelkten Brüsten, girren und schmachten den lustlosen Freund zu animieren, trinken über den Durst ...* .“ Der dort gekaufte ‚Freier‘ ist hier doch schon etwas älter, noch nicht zahnlos, aber mit auffälliger Lücke behaftet. Der Hormonstatus der Hündin (?) lässt sich aus der Darstellung auch nicht näher verifizieren. Eine unmittelbare Inspiration durch den Erasmus-Text kann der Rezensent demnach nicht wirklich nachvollziehen.

Die einfache Bankett-Szene wird durch die ‚Trans-Vestie‘ des Schreiers mit dem Krug im Arm oder an der freien Brust als „Bacchus“ (Liber oder Mundschenk?) und der Dirne mit den angeblichen Gold-Ähren der „Haarspitzen“ (?) als buhlende (?) „Ceres“ (Mutter des Liber) wie in einem antikisierten Symposion als Lustspiel oder Lukians Gespräche durch den Autor interpretiert.

Weiter auf der Suche nach dem ‚Sinn von det Janzen‘ behauptet er, dass in dem Bacchus ein Selbstbildnis des Malers analog zu dem linken Fleischer in der sogenannten ‚Fleischerbude‘ und zu einem Jugendbildnis in Priv. Bes. vorliege, hier aber in einer Art erasmischer Selbstkritik als ‚bacchischer Narr‘. Passerotti ginge es um „Inversion(en)“, Umkehr-Nachahmung von berühmter Literatur z.B. Terenz, Eunuchus 4. Akt, 5. Szene bzw. Erasmus, Adagia 1297: „Sine Baccho et Cerere friget Venus“, also: Ceres als ausgemergelte alte Dirne und Venus womöglich metamorphisiert in einigen pflanzlichen Gegenständen auf dem Tisch oder in tierischen Hormonen? Nicht nachzuvollziehen, ja geradezu ‚abhändig‘ ist der Versuch Jürgen Müllers die sixtinischen Hände Gott Vaters und Adams von Michelangelo in der „Lustigen Gesellschaft“ variiert (einschliesslich auch „ironischer Verkehrung“) wieder zu entdecken, mag auch Passereotti gewiss die Medici-Gräber zeichnerisch studiert haben. Weiter in der ‚Vorlagen-Reihe‘ geht es mit der hellenistischen ‚Trunkenen Alten‘ in München, die unserer nicht betrunken wirkenden Animierdame Pate gestanden habe. Die Aufteilung z.B. der Kanne an den ‚Bacchus‘ als „Ausdruck seiner sexuellen Wünsche“ (? Ersatzbefriedigung durch den Trunk?) ist wohl eine moderne Überinterpretation. Die Federstudie zu unserer Dirne (wie auch zu dem Schreienden) macht klar, dass wir es mit einer unabhängigen ‚Kopf-Vorstellungs-Geburt‘ zu tun haben.

Dass dieses ‚exempla-Denken‘ oder die „Imitatio-Lehre“ gleichzeitig „eine Kritik an jenen aufgeblasenen [oder sich damit aufwerten wollenden] Malern“ sei, erweist sich wohl als geistige Luftblase oder Fiktion des Autors.

Sein Versuch von S. 188 bis 192 Erasmus von Rotterdam mit Platons Symposium und v.a. der Rede des Alkibiades über die innere Schönheit des „silenischen Sokrates“ (inverse Bildsprache, Schönheit in und durch das Hässliche, silenische Wahrheit) mit einem angeblichen „Inversionismus“ in Passerottis Gemälde zu verknüpfen, bleibt philosophische oder philosophierende Inflation. Hinter der „Maske des Vulgären“, Burlesken als „unsichtbare Schwelle“ befände sich mehr, der ‚wahre‘ gelehrte (und moralische) Inhalt des Bildes. Bei dem ‚schnäbelnden‘, lüstern-leckenden, schmeckenden Mohrenpaar mit den blitzenden Augen wäre die rhetorisch-klassische, argumentative „Perspicuitas“ missachtet und wahrscheinlich wohl ebenso gewollt wie die anatomischen Verzeichnungen als „Spiel mit dem Betrachter“ und als Zeichen von gleichzeitiger Beherrschung des blossen Handwerks – ähnlich auch eine angebliche Verachtung der Historienmalerei – , wobei man sich fast an den modernen Antiakademismus um 1900 erinnert fühlt.

Die rhetorische Frage, warum niemand unter den bisherigen Interpreten diese „zahlreichen Anspielungen“ gesehen hat, beantwortet Jürgen Müller mit dem semantischen Kipp-Effekt des „entweder-oder“ und das Nichtheranziehen von (den richtigen) Quellen wie einige Schriften von Erasmus als „solides Interpretationsfundament“, obwohl fast keine ‚wörtlichen‘ Zitate dabei eine bildliche Umsetzung erfuhren. Der erheblich theoretische (und moralische) und symbolische Gehalt hinter der Maske der Obszönität liesse sich allenfalls an dem ordentlichen eucharistischen Beieinander von Wein(-Glas) und Brot(chen) erkennen. Auch das Wandeln der Genremaler Passerotti, Carracci, Campi, Caravaggio auf den ‚wörtlichen‘ „Wegen des Niederländers“ (d.h. Erasmus) lässt sich kaum nachvollziehen eher der gesamten italienischen Genremalerei auf denen der Niederländer (z.B. Pieter Aertsen).

Um (den/einen verborgenen Sinn) deuten zu können, braucht es nach Jürgen Müller (entdistanzierendes, distanzloses?) sich selbst erniedrigendes Mitspielen, kein pharisäerhaftes Moralaposteltum. Der vom Autor erkannte und angesprochene religiöse Aspekt (‚pittura christiana‘) kommt weder bei der Erasmus-Lektüre noch bei der Betrachtung dieses Gemäldes richtig zum Ausdruck (vgl. die Mischung von Abendmahl, Symposium, Bacchanal, Taverne ...). Der vielbemühte Kardinal Gabriele Paleotti (1522-1597) wird dem Bild also eher nur „pittura ridicola“ attestiert haben. Der Autor spricht weiter immer von einer Reform oder einem programmatischen Reformwillen dieser Malerei: Aufhebung der Gattungshierarchie (Historie-Genre-Stilleben), der kategorialen Differenz von Sakral und Profan oder den Modi (erhaben-nieder/volkstümlich, ernstheiter, u.ä.). Mehr oder stärker in Richtung von Rhetorik oder ‚Metamalerei‘ gehen Müllers Einschätzungen von horizontaler, klassischer und vertikaler, silenischer Ästhetik mit einem „stilistischen und semantischen Kippeffekt“, der im Betrachter zu unerwarteten Einsichten“ (Aha-

Erlebnis?) führen soll. Das rätselhafte schwarze Liebespaar wird dabei ganz banal zum Teil(nehmer) eines Bacchanals (und sonst nichts?).

Zu den „kunsttheoretischen Volten“ (= Purzelbäume?) des Autors zählt, dass beim „aufmerksame(n) Leser von Erasmus“ Passerotti als „Künstler zu einem [weisen oder täuschenden und verbergenden?] Silen aus dem Gefolge des Bacchus“ werde mit der finalen Botschaft: vor dem Bild werde jeder zum Tor, der nicht Brot und Wein als Eucharistie erkennt – und warum nicht jeder, der bei Wein und Brot sogleich auf (christliches) Abendmahl tippt? – , was durch eine kompositorische Diagonale noch unterstrichen werde. Und: „Das Beste (käme) erst am Schluss“? Der Nachtmisch? Aber was hat uns Jürgen Müller nicht alles schon zum ‚Verdauen‘ aufgetischt.

Versuchen wir also das Gemälde noch einmal möglichst werkimmanent selbst zu genießen, zu lesen, seine Botschaft zu empfangen und zu verstehen unabhängig von Erasmus, Platon u.a. Vielleicht geheimnissen wir einfach wieder viel zuviel hinein: Auffällig sind im Bild das Blicken (das Sehen auch im Dunkeln) und züngelnde Schmecken, womit wir wieder bei den Sinnen angelangt wären. Unser angetrunkener Schreier, Sänger, der seinen Weinkrug fast wie eine Gitarre hält, wäre dann das Hören. Die Paare stehen für Tasten, Fühlen. Die feine Nase des Hundes, der stark riechende Knoblauch können noch den fehlenden 5. Sinn, das Riechen oder den Geruch dokumentieren. Ein höherer Sinn wie der ‚Geschmack für das Unendliche‘ (Religion) wäre das eucharistische Weinglas und der Wecken, wenn man Müllers moralischen Symbolismus wieder aufnehmen will.

Die Ursprünge für dieses Gemälde, was auch bei Jürgen Müller anklingt, sind volkstümliche, etwas unheimliche, nächtliche Satyrspiele, Fasnachtspiele, Jahrmarkt-Possen (Possenreisser, Fratzen), (bäuerliche) Burlesken u.ä. Ein direkter Vorläufer oder Vorgänger wäre z.B. weiter unten der ebenfalls von Bologna stammende Amico Aspertini (1475-1552) mit einer ihm zugeschriebenen Zeichnung.

Da wir nicht die spezifische Satire oder Ironie eines Erasmus in der „Lustigen Gesellschaft“ entdecken können, würden wir wie David Posner eine textlich-gedankliche Vorlage eher aus dem Umkreis der volksnahen Sprichworte und Varianten vermuten wie z.B. ‚Wein (Brot), Weib und Gesang (Venus, Vina, Musica)‘ angeblich schon von Martin Luther oder: ‚Wer nicht liebt Wein (Brot). Weib und Gesang, der bleibt ein Narr sein Leben lang‘ oder aus der erotisch-pornographischen Literatur des Umfeldes von Pietro Aretino. Aber vielleicht ist das Gemälde eher als freies Capriccio, als Vorläufer der Bambocciade anzusehen. Auf jeden Fall lässt es sich nicht als eine explizite Erasmus-Illustration bestimmen.

Die Abendmahl-Deutung wird wieder etwas fragwürdiger, wenn man das Vergleichsbeispiel (Fig. 3) von der Hand Passerottis heranzieht, auf dem ein ähnlicher Hund als (treuer?) Begleiter seines



Fig. 3: Bartolomeo Passerotti: Bauer als Lautenspieler, um 1580, Öl/Lwd. 111 x 77 cm. Verbleib unbekannt, Priv. Bes. (Foto: WikiArt)



Fig. 4: Bartolomeo Passerotti: Fischverkäufer, um 1580. Öl/Lwd. 114 x 153 cm, Verbleib unbek., Priv. Bes. (Foto: Wikipedia)

Herrn und Lautenspieler (mit Rose am Hut, aber doch nicht als Flora?) frecherweise in das Brötchen beisst. Vom Weinglas lässt er – wohl nicht aus religiöser Scheu – allerdings ab. Eine dem mit ‚Bacchus‘ fast identische Person (Selbstbildnis?) schreit anpreissend oder vor Schmerz durch einen Fischbiss in den Finger als Fischverkäufer auf/in einem 2010 in Luzern versteigerten Passerotti-Gemälde (Fig. 4) ganz ohne erkennbare moralisch-christliche interpretatorische ‚Schwelle‘ eines ‚disguised symbolism‘.



Fig. 5: Amico Aspertini (zugeschr.): Grotteske Genreszene, um 1550, Schwarze Kreide laviert. 19 x 24,5 cm, Verbleib unbekannt (Foto: Dorotheum Wien)

Thematisch unserer „Lustigen Gesellschaft“ (Fig. 5) am nächsten verwandt erscheint wie schon angedeutet eine zufällig jüngst in der Dorotheums-Auktion vom 20.04.2022 unter Lot Nr. 101 versteigerte lavierte Kreidezeichnung, die dem Bolognesen und Passarotti-Vorläufer Amico Aspertini (um 1475-1552) zugeschrieben oder zugewiesen wird. An einem ähnlichen ‚Bankett‘ (hier als schmale Tischfläche) sitzt links eine unbekleidete Faungsgestalt bocksgehört mit spitzen Ohren und wirrem Kopfhair und streichelt mit der Rechten ein Tier (Hund oder Katze?), das in den Pfoten etwas (Fressbares?) zu halten scheint. Daneben sitzt eine ältere Dirne (einer Hexe recht ähnlich) mit

ihren nackten, erschlafften Brüsten, wobei sie ihrem Nebenmann ein Getränk (Elexier?) hinhält. Hinter ihrem Rücken steckt die männliche Figur einem auf dem Tisch mit entblösstem Hintern Dastehenden den linken Zeigefinger in den Anus (vgl. anus = Alte) zeigt, während dieser offensichtlich seine männlichen Geschlechtsteile in einem tiefen Bückling zu erhaschen sucht. Vorne an der Tischkante liegt ein männlich wie weiblich zu deutendes Gefäß, das vielleicht auch als Klistier zu dienen vermag. Kenner der italienischen literarischen Szene werden hier sicher eine volkstümliche Spruchweisheit oder eine sonstige Quelle nennen können.

Eine Vorwarnung einer ‚Verarschung‘ spricht die Vorderseite eines flämischen um 1520 (oder eher früher?) datiertes Diptychon (Fig. 6) im Besitz der Universität Lüttich aus, das Klappbild nicht zu öffnen, da durch die törichte Neugier ihm sein Gesicht wie eine Distel im Arsch gehen würde, wie ihm noch von einem Grimasse, Faxe, Fratze schneidenden Narren mit Kappe höhnisch (Ätsch, Bätsch) bedeutet wird.

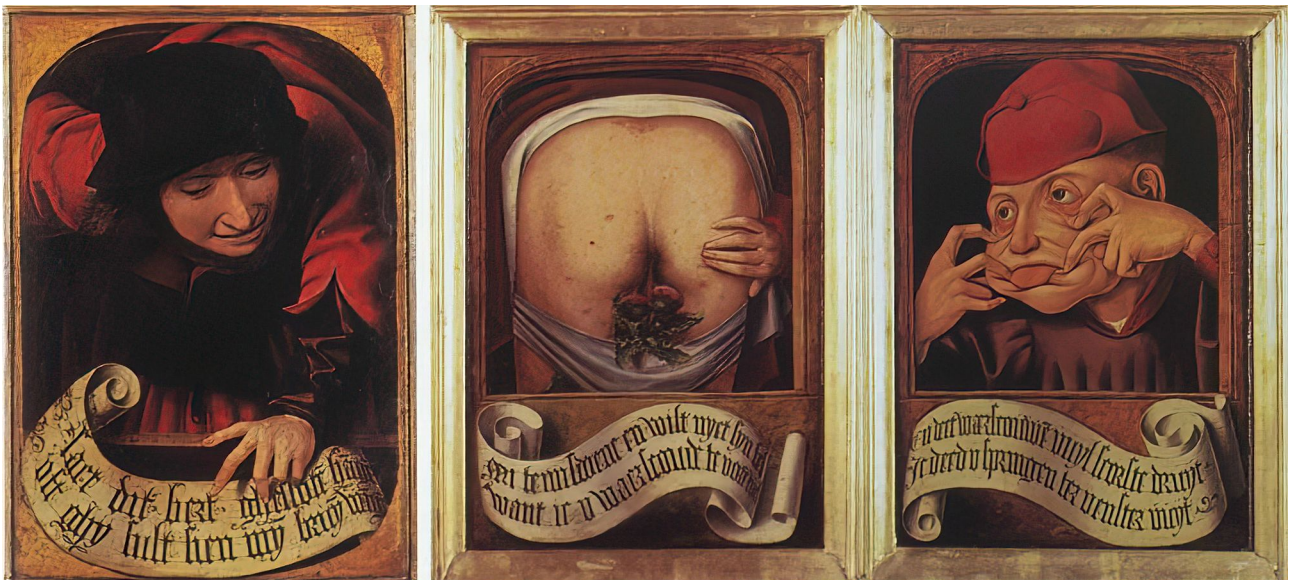


Fig. 6: Flämisch: Satirisches Diptychon, um 1520. Öl/Holz. Lüttich, Kunstsammlungen der Universität
 (Abb aus: Frank Matthias Kammel: Lebensgenuss, Analerotik und moralisierender Spott, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, 2007, S. 151)

Um noch Wilhelm von Ockhams Deutungs-Spar-Rasiermesser herauszuholen: Jürgen Müllers These vom Wehen des Geistes von Erasmus von Rotterdam und speziell seines Lobes der Torheit in Passerottis ‚Lustiger Gesellschaft‘ überzeugt in dieser Form noch nicht. Auch wenn z.B. die Silen-Alkibiades-Geschichte bei Erasmus auftaucht, fehlt doch die visuelle, künstlerische Umsetzung. Zumindest das bekannte antike Silens-Gesicht müsste als Indiz auftauchen. So wird aber ein Text, der selbst auch aus der ‚Volkswisheit‘, der Bibel und dem Zeitgeist schöpft, einem Gemälde bzw.

einer Wunschvorstellung davon – also projektiv – übergestülpt und zu weitreichende (sogenannte metamalerische oder unmalerische) und nicht hinterfragte Schlüsse gezogen.

Wenn man das philologische Sprachspiel der Widmung an den Freund Thomas Morus (More, Moore) mit der Moria (= Torheit) oder dem Lateinischen morus, morulus = Schwarz wie die Früchte des Maulbeerbaumes (Morum) bezüglich des aussergewöhnlichen ‚schwarzen Paares‘ im Hintergrund etwas weiter als der Autor treibt, könnte man sogar versucht sein, wieder an einen Einfluss von Erasmus denken.

Das Ganze ist aber doch primär ein visueller, sprechender, lebendiger Spott, Scherz, Reiz des Frivolen (modern: es geht um Sex and Drug[s]), unernste Unterhaltungskunst (mit fraglichem moralischem Beiklang). Tore oder Dumme auf diesem Bild scheinen zuerst doch eher die Männer (oder nur der auf der rechten Seite?) zu sein. ‚Nil morum mihi alienum est.‘ Oder ist die nicht gerade alltäglich wirkende Verführerin gar nicht die ‚Ceres‘ in dieser nicht zusammenpassenden, fast ‚blas-phanischen‘ Rolle als gleichzeitige Spenderin des Brotes für das Abendmahl, sondern vielleicht eher die personifizierte ‚Torheit‘ gemäss dem alttestamentlichen Spruch Salomons 9, 13-18?: *13 Frau Torheit ist ein unbändiges Weib, verführerisch und weiß nichts von Scham, ... 16 »Wer noch unverständig ist, der kehre hier ein!«, und zum Toren spricht sie: 17»Gestohlenes Wasser ist süß, und heimliches Brot schmeckt fein.« 18 Er weiß aber nicht, dass dort nur die Schatten wohnen, dass ihre Gäste in der Tiefe des Todes hausen* (tierisch wie das schwarze Paar im und der Hund aus dem Dunkel?). Um die „Gemeinschaft“ etwas weiter aufzuheben: Der Schreier wäre dann ebenfalls eher eine Personifikation des Unmasses, des Unverstandes, der Trunkenheit und der zum Betrachter fragend, nicht sehr begeistert Blickende dann das sicher nicht ganz unschuldige Opfer, sondern der verführbare (nährische) Mensch (Menschlich, Allzumenschlich).

Ein Kunst-Objekt wie dieses Gemälde ist eine Art Architektur-Gebäude-Konstrukt mit äusserer eindeutiger, aber vieldeutbarer formaler wie gegenständlicher Fassade, Zugangs-Toren, Fenstern und dahinterliegenden inhaltlich-gehaltlichen, zumeist verschlossenen potentiellen Zimmern. Die richtigen Schlüssel müssen durch Sehen, Gesehen-Haben (= Wissen), Denken, Versuch und Irrtum gefunden werden. Mögliche eingebildete, geheimnisvolle interpretatorisch-inversive Tür-„Schwellen“ sind dann vielleicht nur noch ein akademisches Problem.

Wir sind alle unwissende Toren hier auf Erden.

(Stand: 10-06-2022)

Hubert Hosch

kontakt@freieskunstforum.de