

PIETRO LONGHIS

»TAUFE«

DER RELIGIÖSE AKT UND DIE REALITÄT

WERNER BUSCH

I.

Der Begriff Genre für einen bestimmten Gegenstandsbereich der Malerei stammt aus dem 19. Jahrhundert. Er meint seither so etwas wie Milieuschilderung. Genre scheint unliterarisch, nicht erklärungsbedürftig zu sein. Es gibt, so kann man lesen, Alltägliches wieder, wie es ist oder war. Nun hat die kunsthistorische Forschung der letzten Jahre gezeigt, daß dieser Begriff vor allem auf ältere Kunst entschieden zu kurz greift.¹ Holländisches Genre des 17. Jahrhunderts etwa kann voll versteckten Sinns sein im Detail Moral propagieren.² Aber auch wenn die dargestellten Gegenstände nicht Sinnbilder für etwas anderes sind, ist Genre nicht um seiner selbst willen da. In der klassischen Gattungslehre ist das Genre grundsätzlich niedrig einge-

schätzt, mit Historie nicht zu vergleichen. Die klassisch-akademischen Kunst-Theoretiker von Italien bis Holland wettern im 17. und 18. Jahrhundert mit gleichlautenden Argumenten gegen das Genre. Nicht nur widme es sich

¹ Zu Begriff und Gattung ist in letzter Zeit sehr viel geschrieben worden. Nur einige wenige, einschlägige Titel: C. Comer und W. Stechow, The History of the Term Genre, in: Bulletin of the Oberlin Art Museum 33, 1975/76, S. 89-94; K. Renger, Zur Forschungsgeschichte der Bilddedeutung in der holländischen Malerei, in: Kat. Ausst. Die Sprache der Bilder, Realität und Bedeutung in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig 1978, S. 34-38; H. J. Raupp, Ansätze zu einer Theorie der Genremalerei in den Niederlanden im 17. Jahrhundert, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 46, 1983, S. 401-418; P. C. Sutton, Einleitung: Meister holländischer Genremalerei, in: Kat. Ausst. Von Frans Hals bis Vermeer, Meisterwerke holländischer Genremalerei, Gemäldegalerie Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin 1984, S. 9-57, 358-360.

nichtswürdigen Gegenständen, mit denen sich zu umgeben bei einem Gebildeten doch eigentlich nur Ekel erregen könnte, sondern vor allem seien die *Genremaler mit ihrem plumpen, direkten Wirklichkeitszugriff weit entfernt von aller klassischen Form, die in einer Art Reinigungsprozeß die bloße Naturscheinung idealisiere*. Erreichen könnte der klassische Maler diese Idealisierung nur, wenn er seinen Ausgang vom Studium des Nackten nehme, dieses in der umreißenden Form, im Kontur fixiere, dabei die individuellen Defekte des Vorbildes in idealer Schönheitlichkeit aufgehen ließe. Der Genremaler zeige diese Defekte, gebe bloße Natur, habe kein Gespür für die Notwendigkeit der schönen Form, ja zeichne falsch, komme zu keiner Abstimmung und Ausgewogenheit der Proportionen und der Verhältnisse der Gegenstände zueinander.³

Nun kann man hier wie andernorts feststellen, daß einer kunsttheoretischen Verdammung einer niederen Gattung durchaus ihre Schätzung durch die Sammler entsprechen kann. Der englische Kunsttheoretiker, Händler, Sammler und Künstler Jonathan Richardson zum Beispiel kann in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Theoretiker Rembrandt als *unklassisch und damit niedrig* disqualifizieren, als Händler hinter seinen Bildern hersein, da er um ihren Marktwert weiß, als Sammler sich auf seine Zeichnungen spezialisieren und als Künstler sich an seiner Porträtkunst orientieren.⁴ Doch auch der adlige Sammler des 17. und 18. Jahrhunderts

kann nach seiner Kulturnorm das Genre niedrig einschätzen und es dennoch

² Die Literatur hierzu ist inzwischen Legende. Zusammenfassung mit Literaturbericht: J. Müller Hofstede, Wort und Bild: Fragen zu Signifikanz und Realität in der holländischen Malerei des XVII. Jahrhunderts, in: H. Vekeman, J. Müller Hofstede (Hrsg.), Wort und Bild in der niederländischen Kunst und Literatur des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Erfstadt, 1984, S. IX-XXIII. Der Streit um S. Alpers Buch *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago 1983 hat die methodischen Probleme besonders deutlich werden lassen.

³ Etwa G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Rom 1672 (ed. E. Borea, Turin 1976), S. 5, 213, 312-313; noch entschiedener Salvator Rosa (s. G. Briganti, L. Trezzani, L. Laureati, I. Bamboccianti, Rom 1983, S. 356f.) oder Andrea Sacchi (s. C. C. Malvasia, *Felsina pittrice*, Bologna 1678, ed. Bologna 1841, Bd. 2, S. 179f.) bis zu Gerard de Lairese, *Het Groot Schilderboek*, A-terdam 1707, Bd. I, S. 171: Denn man sieht kaum mehr einen schönen Saal oder ein herrliches Zimmer, wie köstlich sie auch sein mögen, die nicht mit Bettlern, Bordell- und Gelageszenen, Tabakrauchern, Spielleuten, beschmutzten Kindern auf ihren Stühlchen und was es dergleichen noch Garstigeres und Ärgeres geben mag, angefüllt wären. Wer möchte seine Freunde oder eine Respektperson wohl in einem Saal empfangen, wo ein solches Durcheinander herrscht, oder wo ein Kind schreit und gesäubert wird? Es ist zwar wahr, daß sich dies alles allein in der Malerei abspielt, aber ist die Malkunst nicht eine Nachbildung des Lebens, die einen Menschen bezaubern oder auch anwidern kann? Wenn man nun das Leben getreulich wiedergibt, so müssen solche Sachen notwendig mit Abscheu betrachtet werden. Daher sind dergleichen Darstellungen allzu niedrig und unziemlich, als daß man mit ihnen prunken könnte; insbesondere sind sie Personen unangemessen, denen ihre Gedanken über das Gewöhnliche emporzuheben geizt und die von Staat und Ansehen sind. (Zitiert nach der deutschen Übersetzung bei Christopher Brown, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, München 1984, S. 61f.); s. auch Arno Dolders, *Some remarks on Lairese's Groot schilderboek*, in: Simiolus 15, 1986, S. 197-220, bes. S. 215 und H. J. Raupp, *Untersuchungen zu Künstlerbildnis und Künstlerdarstellung in den Niederlanden im 17. Jahrhundert*, Hildesheim-New York 1984, S. 319ff. (zum *pictor vulgaris*).

goutieren. Er kann dies deshalb, weil für ihn jede Gattung ihren Ort hat. Sie hat an bestimmten Orten Erscheinungsrecht, weil sie dort Sinn macht.

Für einen begüterten adligen Venezianer vom 16. bis zum 18. Jahrhundert war es selbstverständlich, daß sein Stadtpalast von einem Landsitz ergänzt wurde, und es war für ihn ebenso keine Frage, daß der Stadtpalast andere Funktionen als der Landsitz hatte und folglich auch anders ausgestattet war. An beiden Orten konnte das Genre sein Vorkommen haben, wenn es auch auf dem Landsitz seinen adäquateren Ort fand.

Auf seinem Landsitz suchte der Adlige Zerstreuung. Der kultivierte Städter begab sich ins Ländliche, das er mit dem Natürlichen identifizierte, durchaus im Bewußtsein seiner Überlegenheit über diese Sphäre, er trieb sein Spiel mit dem Unkultivierten. Das Bäuerliche selbst setzte er mit dem Groben, Ungehobelten, Ungeschickten und deswegen auch Lächerlichen gleich. Und zu diesem Spiel konnte auch die Ausstattung seines Landsitzes mit Genrebildern beitragen. Das Genre war für ihn komisch,⁴ spiegelte ihm im Bilde und damit in reflektierter Form das Ländliche, in das er sich freiwillig zur Kurzweil (im Wortsinn) begab, wider, sein Ambiente war damit durchaus stimmig. Aber noch einmal: funktionieren konnte dies nur auf Grund seines Differenzbewußtseins, das Genre diente der Dinstinktion von gänzlich überlegener Position aus, die Realität rückte ihm nicht nahe, da er sich, indem er über sie lachte, von ihr entlastete.

Daß das Realistische in der Kunst von jeher das Komische ist, mag uns ein flüchtiger Blick auf Theater- und Literaturtheorie und -tradition zeigen. Im Theater ist der Ort des Realistischen allein in der Komödie, und der Dichter Opitz in seiner Programschrift von 1624, dem *Buch von der deutschen Poeterey*, definiert das Komische, indem er die Facetten des Genre aufzählt: »die Comedie bestehet in schlechtem wesen und personen: redet von hochzeiten/ gastgeboten/ spielen/ betrug und schalckheit der knechte/ ruhmträgigen Landsknechten/ buhlersachen/ leichtfertigkeit der jugend/ geisste des alters/ kuppleren und solchen sachen/ die täglich unter gemeinen Leuten vorlauffen.«⁶ Wir brauchen hier nicht darauf hinzuweisen, daß diese literar-theoretische Klassifizierung des Niederen als Komischem der klassischen Rhetoriklehre folgt, aber wir sollten festhalten, daß bis ins 18. Jahrhundert hinein das Genre so gut wie ausschließlich und selbstverständlich in

⁴ The Works of Jonathan Richardson, London 1773, S. 36f., 93ff., 138f.; G. W. Snelgrove, The Works and Theories of Jonathan Richardson, phil. Diss. London 1936.

⁵ M. Titterrick, Comic Theory in the Sixteenth Century (- Illinois Studies in Language and Literature, Nr. 34, 1-2), Urbana 1950; S. Alpers, Realism as a Comic Mode: Low-Life Painting seen through Bredero's Eyes, in: Simiolus 8, 1975-76, S. 115-144; H. Miedema, Realism and Comic Mode: The Peasant, in: Simiolus 9, 1977, S. 205-219; B. W. Mejer, Esempi del comico figurativo nel rinascimento lombardo, in: Arte lombarda 16, 1971, S. 259-266; B. Wind, Annibale Carracci's Scherzo: the Christ Church Butcher Shop, in: The Art Bulletin 57, 1976, S. 93-96.

⁶ M. Opitz, Buch von der deutschen poeterey (1624), ed. Richard Alewyn, Tübingen 1963, S. 20.

komischer Perspektive gesehen wurde, ohne je ein schlechtes Gewissen auszulösen. Die Emanzipation des Genre im 18. Jahrhundert ist eine Emanzipation von dieser Sichtweise. Der Sozialpsychologe würde zudem bemerken, daß das Genre Sublimierungsfunktion hatte. Die Klassifizierung des Bauern als Tölpel, den man im Bilde saufen, sich prügeln und huren läßt, der also seine Aggressionen und Bedürfnisse ausleben darf, dient aus dieser Sicht nicht nur seiner moralischen Verurteilung, nicht nur der Markierung der Differenz zur eigenen Sphäre, sondern auch versteckter Wunschprojektion. Die eigene Verhaltensnorm, die kultivierte Beherrschung einfordert, wird im Bilde, bildhaft, wie im Karneval hinter der Maske, spielerisch außer Kraft gesetzt. Doch sollten wir nicht meinen, aufgeklärtes Bewußtsein würde mit einem Schlag soziale Verantwortung für die Deklassierten befördern und damit Genre zum Instrument sozialer Erkenntnis machen. Der Prozeß ist komplizierter, wie unser Bildbeispiel deutlich machen kann.

II.

Pietro Longhi hatte sich zuerst in Venedig als Historienmaler versucht, konnte in diesem Kunstzweig aber nicht reüssieren. Offenbar Mitte der 1730er Jahre orientierte er sich um, in Bologna scheint ein bestimmter Bildtypus im Oeuvre des geschätzten Historienmalers Giuseppe Maria Crespi (1665-1747) ihm den Weg gewiesen zu haben.⁷ Crespi stand durch-

aus noch in der klassischen Bologneser Tradition, hatte die Werke der Carracci studiert, folgte der Malweise des jungen Guercino und hatte daraus ein Idiom entwickelt, das die Schulung an der klassischen Figurensprache nicht verleugnete, besonders aber in einer ausgeprägten Hell-Dunkel-Malerei brillierte. Doch nicht hier knüpfte Longhi an, sondern an einen Themenbereich Crespis, den dieser neben der Historie im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ausgebildet hatte und für den er insbesondere einen hochgestellten Patron fand: Erzherzog Ferdinando de Medici.⁸ Es handelte sich um Genre in verschiedenen Formen: Markt- und Straßen-, Hirten- und Bauernszenen, aber auch einfiguriges Genre, eine Lautespielerin etwa, eine schlafende Hirtin, oder Interieurszenen, angesiedelt im niederen Milieu, in denen andeutungsweise belanglose Geschichten erzählt wurden: eine Frau im Hemd versucht einen Floh zu fangen, ein Verehrer offeriert einer Sängerin am Spinett Geschmeide, worüber sich weiteres Personal lustig macht. Insbesondere der letzte Typus übte Einfluß auf Longhi aus.⁹ Er konnte bei ihm eine Synthese eingehen mit Eindrücken, die frische Importe

⁷ Dieser Beitrag wäre ohne den vorzüglichen von J. T. Spike herausgegebenen Ausstellungskatalog: Giuseppe Maria Crespi and the Emergence of Genre Painting in Italy, Centro Di, Kimball Art Museum Fort Worth 1986 nicht möglich gewesen, besonders fühlte ich mich dem Essay und den Forschungen von M. P. Merriman verpflichtet.

⁸ S. dazu Haskell, Patrons and Painters, London 1963 (2. New Haven 1980), S. 229-241.

⁹ S. Kat. Crespi, op.cit. (Anm. 7), Kat. Nr. 5, 9 -13, 16, 17, 21, 24, 25, 27.

in Venedig auf ihn machten: Jean de Julliennes berühmtes *Recueil Julienne*, ein umfangreiches Reproduktionsstichwerk nach den Zeichnungen Watteaus, 1734 vollendet, 1735 erschienen, und, nicht weniger berühmt, William Hogarths graphische Lebensläufe, deren erster *A Harlot's Progress* bereits 1732 erschienen war. Diese so unterschiedlichen Produkte hatten eines gemeinsam, und eben das interessierte Longhi: sie hatten zu tun mit einem für das 18. Jahrhundert äußerst charakteristischen Bildtypus, dem »conversation piece«, dem Konversations- oder Gesellschaftsstück, das Unterhaltung oder Beschäftigung in Mußestunden im privaten Kreise zeigt.¹⁰ Es ist ausgezeichnet durch betonte Unkonventionalität, das Personal gibt sich unbeobachtet, verzichtet auf Repräsentation, auf Selbstdarstellung. Das Tun ist ohne jeden exemplarischen Anspruch, ebenso gewöhnlich, wie zufällig. Man zeigt sich da en déshabillé und ohne Perücke. Ein solcher Gegenstand ist dem kleineren oder mittleren Format vorbehalten, und auch Longhi wählt für seine Bildchen regelmäßig ein kleines Format.

III.

Wir greifen für unsere Betrachtung auf ein Bild zurück, das sich erst auf den zweiten Blick der Zuordnung zum »conversation piece« fügt. Es gehört einer Serie von Sakramentsdarstellungen an und zeigt eine Taufe (Abb. 1).¹¹ In der Literatur können wir lesen, für die Dar-

stellung eines Zyklus' zu den sieben Heiligen Sakramenten, noch dazu vorgestellt im normalen, alltäglichen kirchlichen Vollzug mit real zu denkenden Personen, gäbe es nur einen Vorläufer: Crespis entsprechenden Zyklus, entstanden um 1712.¹² Zu verweisen sei allein noch auf Poussins zwei Sakramentszyklen, die jedoch in ihrem archäologisch genauen frühchristlichen Zuschnitt, ihrem gehobenen feierlichen Ton, vor allem aber in ihrem Rückgriff primär auf biblische Szenen sehr viel stärker die symbolische Dimension des sakramentalen Aktes betonten, wirkliche religiöse Historien seien.¹³ Das ist richtig und falsch zugleich. Sakramentszyklen sind selten, der Unterschied zu Poussin ist grundsätzlicher Natur, Zyklen jedoch, die die Sakramente im alltäglichen kirchlichen Vollzug zeigen, gibt es durchaus, aber eben nur in der Graphik¹⁴ und nicht im Gemälde. Und gerade darin liegt das Besondere von Crespis und Longhis Zyklen. Sie illustrieren nicht kirchlichen

¹⁰ S. Sitwell, *Conversation Pieces*, London, 2. Aufl., 1969; R. Edwards, *Early Conversation Pictures*, London 1954; M. Praz, *Conversation Pieces*, London 1971; R. Paulson, *Emblem and Expression, Meaning in English Art of the Eighteenth Century*, London 1975, Kap. 8 *The Conversation Piece in Painting and Literature*, S. 121-136.

¹¹ S. Kat. Crespí, op.cit. (Anm. 7), Kat. Nr. 43.

¹² Ebenda, Kat. Nr. 14.

¹³ A. Blunt, *Nicolas Poussin (- The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, 1958, National Gallery of Art, Washington, D.C.; Bollington Series XXXV, 7)*, New York 1967, Bd. 1, S. 154f., 186-207; Bd. 2, Pl. 130-136, 154-160.

¹⁴ S. neben dem bei Blunt Erwähnten (Anm. 13) unter dem Stichwort *Sakramente* im Lexikon der christlichen Ikonographie (Lcl) und im Haager Ikonographischen Index (D.I.A.L.).



Abb. 1
Pietro Longhi, Taufe, Öl auf
Leinwand, Venedig, Galleria
Querini Stampalia, um 1755

Ritus oder zumindest nicht nur, haben keinen didaktischen Zweck, dienen also nicht der Glaubensunterweisung, sind auch nicht etwa Kirchen- oder Andachts-, sondern Sammlerbilder.

Die Quellen sagen uns nichts zu Longhis, um so mehr aber zu Crespis auch in der Auffassung sehr verwandtem Zyklus. Die neuere Forschung hat, so scheint es, den Quellenwert dieser zeitgenössischen

Äußerungen falsch eingeschätzt. Ein Aspekt dieser Äußerungen ist interessant, indirekt wird er uns auch den Sinn von Longhis Bild erhellen. Zu Crespis Bild der *Eheschließung* (Abb. 2) schreibt Giampietro Zanotti in seiner Geschichte der Bologneser Akademie von 1739, es handele sich bei dem Paar um einen etwa achtzigjährigen Bräutigam und eine kaum vierzehnjährige Braut, zwei

Trauzeugen im Rücken des Paares, die gerade eine Prise Tabak nähmen, lachten heimlich über dieses ungleiche Paar, als sähen sie schon voraus, was aus dieser Mesalliance würde. Hinter dem die Trauung vollziehenden Priester stünde ein weiterer Priester mit dem Küster und die beiden seien dabei, das Geld aus dem Klingelbeutel zu zählen, der Küster mache ein Gesicht, als sei er mit dem erhaltenen Geld nicht zufrieden. Die anderen Bilder dieser Serie seien in eben diesem Ton gehalten. Was mit diesem Ton gemeint ist, hat Zanotti schon zuvor in seinem Text deutlich gemacht. Er berichtet über die Entstehung der Serie, Crespi habe in einer Kirche eine Beichte beobachtet, das durch ein Fenster auf die Szene fallende Licht-Schatten-Spiel habe ihn so gereizt, daß er die Szene im Bilde festgehalten habe. Die in ihm zur Anschauung kommende Imagination Crespis und die genaue Wiedergabe hätten jedermann zum Lachen gebracht. Viele hätten das Bild kaufen wollen, doch niemand habe sich mit dem Maler über den Preis einigen können, so habe er das Bild behalten. Schließlich habe es Kardinal Ottoboni mit großem Vergnügen gesehen und darauf bei Crespi eine ganze Sakramentenserie in Auftrag gegeben. Für diese Serie sei Crespi nicht im einzelnen bezahlt, sondern von Ottoboni insgesamt mit einer großzügigen Gabe belohnt worden.¹⁵ Die Forschung ist von diesem Text irritiert und bucht ihn unter nicht aussagekräftiger Künstleranekdote ab. Schließlich sei Crespis Darstellung der Sakramente gänzlich seriös aufge-

faßt, und im Falle der Eheschließung komme die Klingelbeutelzene überhaupt nicht vor. Daß Crespis Sohn Zanottis Anekdote aufgegriffen und gar noch gesteigert habe, indem er in der übrigen Serie weitere, ebenfalls nicht wirklich vorkommende komische Szenen gesehen habe, sei gänzlich abwegig.¹⁶

IV.

Dagegen gilt es zweierlei festzuhalten. Zum einen: jede klassische Künstleranekdote hat einen wahren kunsttheoretischen Kern, wir dürfen sie nur nicht wörtlich, sondern müssen sie als eine rhetorische Einkleidung des theoretischen Gedankens nehmen. Zum anderen: die Quellen sagen unmißverständlich aus, daß die Zeitgenossen Crespis Sakramentenserie als komisch angesehen haben. Nach dem bisher Gesagten dürfte deutlich sein, warum. Selbst wenn die Klingelbeutelzene nicht dargestellt ist, so ist doch die Hauptszene der Eheschließung links und rechts je durch eine Zweiergruppe kommentiert, die jeweils, und das ist entscheidend, nicht wie im klassischen Historienbild im Dienste der Hauptszene steht, ihren Sinn unterstreicht, vertieft oder auch erweitert, sondern jeweils gegen die Hauptszene

¹⁵ G. P. Zanotti, *Storia dell' Accademia Clementina di Bologna*, 2 Bde., Bologna 1739, Bd. 2, S. 53f., zitiert in: Kat. Crespi, op.cit. (Anm. 7), S. 132f.

¹⁶ L. Crespi, *Felsina Pittrice, Vite de' Pittori Bolognesi*, Tomo III che serve di supplemento all' opera del Malvasia, Rom 1769, S. 212f. zitiert in: Kat. Crespi, op.cit. (Anm. 7), S. 133f.; zum referierten Forschungsstandpunkt ebenda, S. 133–136.

gestellt ist, sie entwertet, sie damit in Frage stellt. Denn das Geflüster der Nebenpersonen, ihre Mienen und Gesten müssen den Betrachter irritieren, verunsichern, gleichgültig, was sie im einzelnen wirklich tun. Man ahnt, daß sie sich mokieren oder ganz andere Dinge tun oder besprechen. Dies widerspricht aller klassischen Regel; im Historienbild soll das Interesse des Personals in Abstufungen auf die Hauptszene ausgerichtet sein¹⁷ – hier wird Interesse abgezogen. So ernst der sakramentale Akt selbst vollzogen sein mag, er ist nicht mehr absolut im Anspruch, sondern relativ. Und diese Relativierung bringt das Bild um den Rang des Historienbildes, schlägt es dem Genre zu, das, wie wir gehört haben, per se komisch ist. Nun aber bekommt auch die Künstleranekdote ihren Sinn. Denn Crespi, so wird uns gedeutet, habe das erste Bild eigentlich nur gemalt, um als Privatvergnügen rein künstlerische Hell-Dunkel-Probleme zu bewältigen – dies wiederum kann er nur im Genre tun. Die Kenner waren von dem Ergebnis begeistert. Daß sie sich mit dem Künstler nicht über den Preis einigen konnten, meint nichts anderes, als daß es hier um ein reines Kunstprodukt ging, daß nicht in Geld zu bemessen sei. Es ist dies ein seit der Renaissance geläufiger, letztlich aus der Antike stammender Topos.¹⁸ Der eigentliche Künstler, sein Ingenium, seine Imagination können nicht entlohnt, sondern nur belohnt werden – wie es Ottoboni schließlich im Falle von Crespis ganzer Serie auch getan haben soll. Damit erfährt Crespi Serie eine

doppelte Rechtfertigung. Sie ist Genre und damit komisch, zeigt dies aber in den kommentierenden Gruppen auch angemessen an, belegt damit des Künstlers souveränes Verfügen über die Gattungen und ihr Verständnis. Zugleich aber beweist der Künstler in ihnen seinen besonderen künstlerischen Rang, indem er ein reines Kunstproblem thematisiert. Die Serie beschränkt sich nämlich in der Tat durch Verzicht auf eine farbige Palette, auf eine Demonstration subtiler Hell-Dunkel-Abstufungen und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten. Sie ist Kunststück, das aber wiederum kann sie nur in der niederen Gattung vorführen, diese Dialektik zu durchschauen, fordert die besondere Sensibilität des Kenners.¹⁹ Im Gegensatz zur heutigen Forschung scheint Longhi, der in den dreißiger Jahren, wie wir gehört haben, in Crespis Atelier war, dies sehr wohl erkannt zu haben. Zwar konnte er Crespi Serie im Original

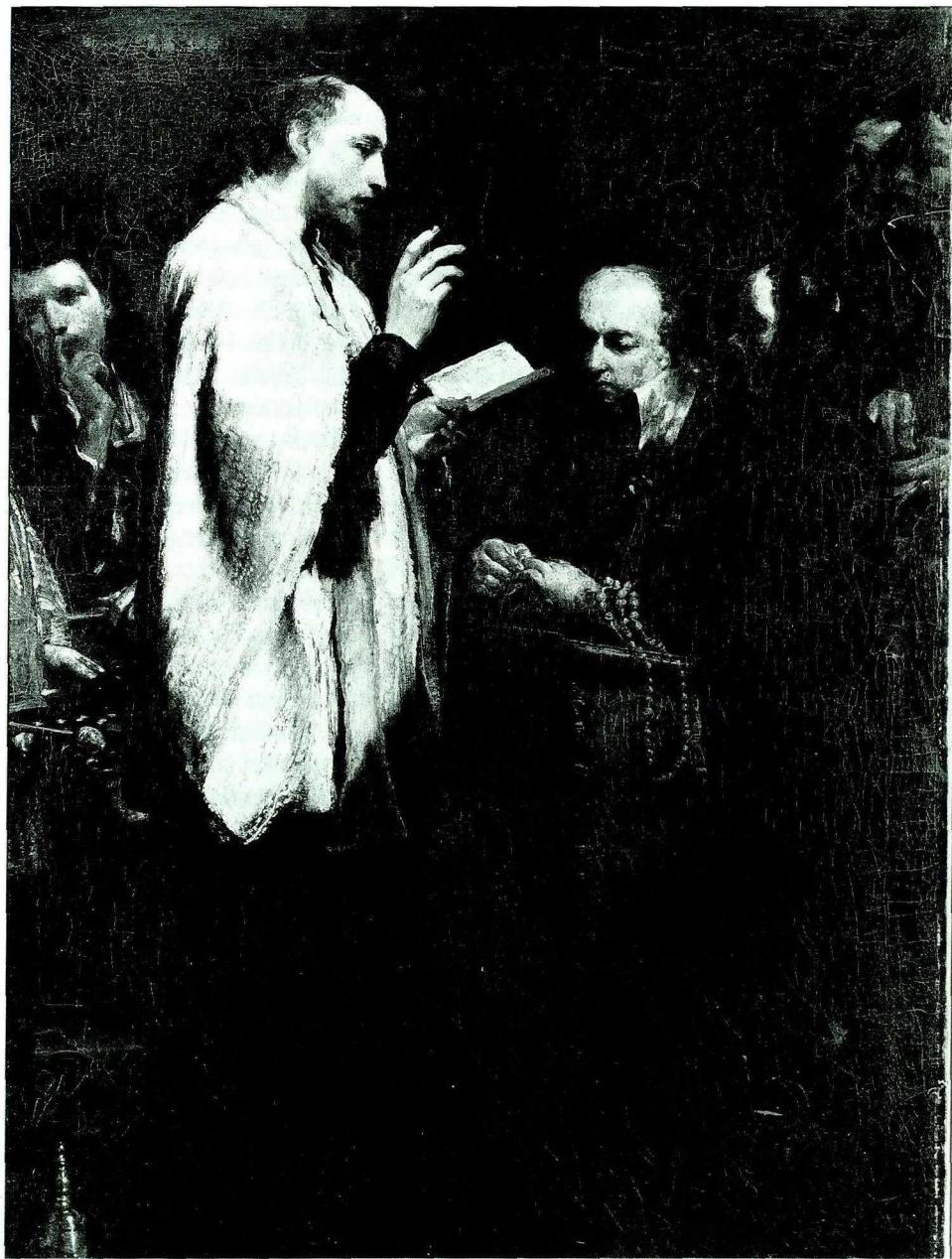
Abb. 2 (rechts)
 Guiseppe Maria Crespi,
 Eheschließung, Öl auf
 Leinwand, Dresden,
 Staatliche Kunst-
 sammlungen, Gemälde-
 galerie Alte Meister, um
 1712

¹⁷ Ausführlich dazu: T. Puttfarcken, *Roger de Piles' Theory of Art*, New Haven and London 1985, Kap. I *Félibien and the early academy: Unite de sujet and convenance*, S. 1-37.

¹⁸ In der Kunsttheorie eingeführt hat ihn Alberti, in: *Della Pittura*, 1435: H. Janitschek, L. B. Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften (- Quellen-schriften für Kunstgeschichte, Bd. XI), Wien 1876, S. 90.

¹⁹ Kunststücke als besonderen Beleg künstlerischer und kunsttheoretischer Souveränität in niederen Gattungen durchzuführen, hat Bologneser Tradition seit Annibale Carracci, s. Wind, op. cit. (Anm. 5).

²⁰ Gestochen von J. A. Riedel, s. Kat. Crespi, op. cit. (Anm. 7), S. 203. Weitere Begründung für die Datierung: T. Pignatti, *L'opera completa di Pietro Longhi*, Mailand 1974, S. 93: Im 10. Band der 1755 von Paperini in Florenz herausgegebenen *Komödien Goldonis* ist die Rede von Pitteris bereits benannten Nachstichen nach Longhis Sakramentenserie.



nicht sehen, sie war nach Ottobonis Tod nach Dresden gegangen, allerdings existierten italienische Kopien, vor allem aber wurde die Serie 1754 in Dresden graphisch reproduziert,²⁰ und es spricht vieles dafür, daß das Erscheinen dieser Graphikserie der unmittelbare Anlaß für Longhis eigene Sakramentenfolge gewesen ist, die gemeinhin in die Mitte der fünfziger Jahre datiert wird.

Auch Longhis Serie gilt der Literatur als gänzlich seriös; er habe, so heißt es, für einen Moment seine Tätigkeit als Genrekünstler, der auf Gesellschaftsstücke venezianischer Interieurs spezialisiert sei, unterbrochen und den Vollzug der sieben Heiligen Sakramente der römisch-katholischen Kirche gemalt.²¹ Doch sollte zweierlei vor einer solchen Leseweise warnen. Zum einen die direkte Crespi-Vorläuferschaft, zum anderen die auch durch Format und Behandlungsweise ausgesprochene Gattungszugehörigkeit. Wie die meisten seiner Genrebilder haben auch die Sakramente das Standardformat von rund 60/50 cm, selbst Crespis Format von 120/90 cm ist erst auf dem Wege zum Historienformat. Die Malweise bei Longhi, dem kleinen Format angemessen, ist eher pastos, mit zahlreichen aufgesetzten Lichtern; auf die räumliche Struktur ist kaum achtgegeben, eine erkennbare Staffelung reicht als Aussageabsicht, zudem sind Boden und Wand der Kirche, die den gesamten Malgrund umfassen, in einheitlichem Braunkerton gehalten, sie dienen als bloße Folie. Was davor gezeigt wird, ist schnell genannt.

Vor einem Taufbrunnen vollzieht ein Priester den Taufvorgang bei einem kleinen Kind in weitem weißen, mit rosa Bändern verziertem Taufgewand. Es wird von einem alten Mann mit gesenktem Kopf gehalten, seine Frau neben ihm blickt auf den Priester, gerahmt wird die Hauptgruppe von je einem jugendlichen Offizianten, der rechte mit langer brennender Kerze blickt auf den Betrachter. Über ihm im Hintergrund halb von einer Säule verdeckt, schaut eine jüngere Frau auf die Szene. Über ihr wiederum verdeckt ein Leuchter ein religiöses Gemälde an der Kirchenwand, ihm korrespondiert auf der linken Bildseite ein an der Kirchenwand befestigter Klingelbeutel. Das ist das Inventar, mehr nicht.

Die Mienen des Personals sind nicht eigentlich ausgeprägt. Wir können sie als freundlich, aufmerksam oder sinnend lesen, stärkere Gefühle verraten sie nicht. Die Ernsthaftigkeit des Vorganges scheint nicht in Frage gestellt. Crespi deutliche Verweise, einen an den Mund gelegten Finger oder durch Kopfneigung und Mienenspiel angezeigtes verstecktes Flüstern, gibt es nicht. Und dennoch erschöpft sich das Bild nicht in der Darstellung des sakramentalen Vorganges. Zum einen legt das der Vergleich mit Longhis übrigen Genrebildern nahe, sie sind alle, wie zu zeigen wäre, nicht ohne angedeuteten Hintersinn, zum anderen aber offenbart diesen durch die Gattungszugehörigkeit ohnehin nahegelegten Hintersinn die Bildstruktur selbst,

²¹Ebenda, S. 200f.

im Rahmen derer wir die Rolle der einzelnen Personen präziser, auch sozial präziser, bestimmen können. Die Struktur des Bildbaues ist simpel und gerade von daher nachvollziehbar sinnträchtig.

Der Offiziant mit der Kerze mit seinem milden, aber wachen Blick aus dem Bilde scheint uns bloß einzuladen, die Taufszene zu betrachten, mindestens seit dem 15. Jahrhundert verwenden die Maler derartige Einführungsfiguren, die die Vermittlung zur Hauptszene herstellen.²² Doch diese tut mehr. Feine formal-kompositorische Bezüge verschränken den Offizianten mit der jungen Frau an der Säule im Bildhintergrund. Sein Kragen läuft in ihrem Mantelsaum weiter, sein Vorderkontur in ihrem Seitkontur, seine lange Kerze, die sich leicht der Frau zuneigt, sondert sie für uns optisch von der Hauptgruppe ab, auf die sie zugleich sinnend-forschend schaut. So lesen wir: Einladefigur, Hauptszene und bleiben am Schluß an der sinnenden Frau hängen, die, trotz ihrer Hintergrundposition, genauso groß wie der Offiziant erscheint. Wir beginnen zu grübeln, worüber sie denn wohl nachsinnt.

Es ist nicht schwer zu erraten. Das Taufpaar dürfte kaum das Elternpaar des Kindes sein. Der das Kind Haltende scheint zu alt, das reiche Taufgewand des Kindes widerspricht seinem ärmlichen Mantel. Verhärmt, wie er aussieht, könnte er ein *contadino*, ein Bauer aus der Umgebung der Stadt sein. Sie ist zwar im Sonntagsstaat, doch eher altmodisch gekleidet, eine schon etwas ältere *Matrone*, nicht unbedingt eine Kindsmutter. Die eigent-

liche Mutter, so möchten wir behaupten, ist die sinnende Säulendame, offenbar keine Säulenheilige. Sie, im neuesten venezianischen Schick mit sprechendem Fächer – hier in einer Position, die wohl ausdrücken mag: na, geht das wohl gut? – ist offenbar im Karneval zu weit gegangen. Die Frucht verbotener Lust mußte aus dem Blick, ein älteres ärmeres Paar wurde gefunden und spielt nun, mit Geld abgefunden, die Ersatzelternrolle. Das Taufgewand stiftete großzügig die leibliche Mutter, nun will sie sehen, ob der kirchliche Akt auch ordentlich vonstatten geht, das Kind auf den Namen der neuen Eltern getauft wird, sie ihre Sorge los ist.

Warum sind wir ziemlich sicher, daß dieses Geschichtchen sich hinter der Sakramentenszene verbirgt? Weil nicht nur Gattungszugehörigkeit und Struktur des Bildes und die Rollenverteilung des Personals dafür sprechen. Das von der Lampe halb verdeckte, aber erkennbare Bild über der Säulendame an der Kirchenwand zeigt einen Mönch, der von der ihm erscheinenden Madonna mit Kind den Segen erfährt. Ob die Taufe dem gar nicht mönchischen Produkt unserer Dame auf Dauer Segen stiftet, bleibt fraglich, denn dieser Segen, so sagt uns der Klingelbeutel, das wie ein Zeichen angebrachte Gegenstück zum Heiligenbild, ist erkauf. Dem idealen religiösen Exempel im Bilde ist die reale religiöse Praxis konfrontiert. Damit hätten wir letztlich eine

²² Wieder ist Alberti derjenige, der zuerst in der Traktatliteratur darauf hinweist, s. Janitschek, *op.cit.* (Anm. 18), S. 122.

ähnliche Inhaltsstruktur wie bei Crespi. Der Absolutheitsanspruch der Sakramentsszene wird relativiert durch den fragwürdigen Kontext, in dem sie erscheint. Nicht am Sakrament selbst wird gezweifelt, aber an der Form seiner Inanspruchnahme im alltäglichen Leben. Und für das alltägliche Leben ist das Genre zuständig.

Bleibt zu fragen, wer denn diesen leicht kritischen Unterton sehen konnte, und vor allem, wer ihn goutierte. Denn es ist zweifellos so, daß auch Longhis Bilder primär von der venezianischen Aristokratie gekauft wurden, von einer ausgeprägt bürgerlichen Sozialkritik, wie gleichzeitig in England, kann in Venedig noch keine Rede sein. Doch Longhi bewegte sich in Venedig in entschieden aufklärerisch-intellektuellen Kreisen.²³ Bei der scheinbaren Harmlosigkeit seiner Bildchen sollte man dies nicht vermuten. Doch dürfte unser Interpretationsversuch deutlich gemacht haben, daß diese Harmlosigkeit vorgeblich ist. Er gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn sich nachweisen läßt, daß ein intellektuelles Umfeld existiert, aus dessen Selbstverständnis heraus die vorgeschlagene Interpretation Sinn macht. Denn objektiv beweisen läßt sie sich natürlich nicht, wenn wir uns auch bemüht haben, sie so wahrscheinlich wie möglich zu machen. Doch ihre gewisse Sinnoffenheit, die vor allem durch die räumliche Uneindeutigkeit gestützt wird, macht gerade die Neuheit der Bildauffassung aus. Sie ermöglicht die Projektion des Betrachters und schafft damit ästhe-

tisches und intellektuelles Vergnügen. Longhi gehörte dem Kreis um Konsul Smith in Venedig an, dem britischen Gesandten, dessen Wohnsitz mit bedeutender Bibliothek und Kunstsammlung den entscheidenden Versammlungsort für Venedigs aufklärerisch interessierte Intellektuelle bildete. Unter diesen auf den verschiedensten Feldern Tätigen fand sich auch der große Theaterreformer Goldoni, dessen entscheidende Reformversuche aus den Jahren 1750/51 stammen. Und Goldoni, es ist oft zitiert worden, verglich seine Absichten mit denen Longhis: ihrer beider Künste seien auf der Suche nach der Wahrheit.²⁴ Goldoni wollte die Komödie von ihren schablonenhaften Typisierungen erlösen, sie wieder an die Natur, die Realität zurückbinden, die Standesvertreter in seinen Stücken sollten sozial adäquat gezeichnet sein, Sprache und Handlung sollten natürlich sein. Diese Plausibilität von Figur und Handlung, von der Goldoni spricht²⁵, ist nicht selbst etwa schon sozialkritisch, aber sie fördert das Differenzierungsvermögen und sie mißt den einzelnen an seiner Handlung, nicht mehr allein an seiner gesellschaftlichen Position. Die soziale Struktur wird sicht-

²³ Neben dem zitierten Katalog: Anm. 7, passim, bes. S. 61-66 s. Haskell, op.cit. (Anm. 8), bes. S. 322-324.

²⁴ *Complementi poetici per le felicissime nozze di SS. EE. il sig. Giovanni Grimani e la sib. Catterina Cantarini, Venedig 1750, S. LXXXVII; P. L. Sohm, Pietro Longhi and Carlo Goldoni: relations between painting and theater, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 45, 1982, S. 256-273.*

²⁵ S. Kat. Crespi, op.cit. (Anm. 7), S. 63-65.

bar und schrittweise aus aufklärerischer Sicht heraus auch zum Problem.

Sicher ist Longhis Kritik harmlos, sicher dienen seine Bilder immer noch dem Amüsement der gehobenen Schicht, sicher ist auch bei ihm noch das Genre ko-

misch. Aber dieses Komische dient im Sinne von Goldoni nicht mehr allein leichter Distinktion vom Niederen, sondern im Komischen drängt sich das lange unterdrückte Soziale schrittweise ins Bewußtsein.