

Stephan Wyss

Satyr beim Bauern

Über Ambiguität

Eine Bauernstube; nein, ein Stall; im Rücken des Mannes, der unrasiert, barfüßig, gebeugt am Tisch die Suppe löffelt, schaut eine Kuh ins Bild, die über Kreuz gezimmerte Balken von einer weiß gedeckten Tafel trennen, auf der die Frau, die aus dem Bild herauschaut, eine Schüssel mit Obst anrichtet; ein Stall und eine Stube, von links nach rechts; nein, eine Küche, unter dem Stuhl des Satyrn (wo sonst?) brennt ein Feuer, nicht im Herd, am Boden, also keine Küche, eine Feuerstelle, ein Lagerplatz? Der Raum ist voller Zweideutigkeiten, dieses und jenes und weiteres und weder dieses noch jenes noch weiteres, eins vor allem ist er nicht, ein einziger und bestimmter. Wer bewohnt ihn? Wer oder was besetzt, belebt, bevölkert ihn? Menschen und Tiere, Menschen und Haustiere und ein nacktes Wesen, das weder Tier noch Mensch und sowohl Tier als auch Mensch ist, ein Satyr mit Bocksfüßen und Hörnern, ein bärtiger Mann im Hemd ohne Kragen, in Kniehosen und mit blossen Füßen, eine alte Frau, die ein kleines Mädchen auf dem Schoß hält, eine junge Frau, die im Bild agiert und aus dem Bilde schaut, hinter dem Stuhl des Bauern ein Knäblein; Bauern? Die Gesichter des bärtigen Mannes und der alten Frau hat das Wetter gezeichnet, braun, rot, gefurcht, die junge Frau und die Kinder leben nicht im Freien und nicht in rauchigen Stuben, Küchen, Ställen, das Knäblein ist barfuß, aber sein Kragen ist weiß, seine Haare gepflegt, ganz die Mutter, die Obst reicht, das so üppig an Bürgertischen gereicht wird, ganz die Schwester, wohlgenährt und mit goldenen Locken und gewohnt, Porträt zu sitzen; eine bürgerliche Idylle? Unter dem Tisch unter den Stühlen zwischen Stuhlbeinen und Tischbeinen auf dem Fußboden Füße, abwechselnd von Menschen und Tieren und schließlich Füße von beiden, von einem Knaben, von einer Katze, von einem Mann, von einem Hund, von einem Satyrn. Über allem aber thront ein Hahn; wer wird hier welche Freundschaft verraten, wenn es ernst wird? Auch die Gesellschaft ist voller Zweideutigkeiten, tierisch und menschlich, sowohl das eine wie das andere wie weder

das eine noch das andere, im Satyrn beides zusammen, selbst die Tiere sind Zwischenfälle, Haustiere, Wildnis, die mit dem Menschen den Raum bewohnt, der die Wildnis ausgeschlossen hat, mehr oder weniger, Stallung, Fenster, Stühle, Tisch und Korb sind nicht fern vom Geäst und Geflecht des nahen Waldes, der Satyr ist dort zuhause, der hier beim Bauern zu Gast ist, wie die junge Frau und die Kinder nur Gäste sind, zufällige aus der Stadt, alles ist hier im Vorbeigehen, der Satyr erhebt sich schon wieder, alles ist hier zwischen Tür und Angel, auf Schwellen, der Gattung, des Alters, der Zivilisation; das Chiaro-scuro, das allem hier und dem Ganzen angemessen ist als die Stimmung des Auftauchens und Verschwindens zugleich, hat Jordaens von Caravaggio gelernt; was geht hier vor?

Jacob Jordaens hat das Sujet mehrfach gemalt, immer wieder; ein erstes Mal, gleich zu Beginn der Meisterschaft, im Jahr 1615 die Variante von Glasgow, um 1620 jene von Kassel und Göteborg, und 1620-21 die hier besprochene von München. Wer immer es zu verschiedenen Malen bestellte, Jordaens selbst scheint vom Stoff besessen gewesen zu sein, den schönsten Beispielen hat er seine Liebsten eingebildet. Die junge Frau, deren Teint und deren Zeichnung sich so vorteilhaft hinter dem grobschlächtigen Unmenschen und vor dem völligen Dunkel abheben, ist des Künstlers Frau Elisabeth van Noort, Tochter seines Lehrmeisters, in dessen Haus er als Schüler wohnte. Von den Kindern im Bilde ist das Mädchen ihr und also des Künstlers Töchterchen; ist das Bild ein Porträt der Familie? Vielleicht mehr, als es den Anschein macht, und dennoch ja und nein, es ist ein Genrebild.

Ist es ein Genrebild? Das niederländische Genrebild hat sich um das Jahr 1600 und also zu Beginn der neuen Zeit, den es selbst markiert, zwischen der herkömmlichen Historienmalerei, den Heiligenbildern, den Antiken, den moralisierenden Allegorien, und der bürgerlichen Porträtkunst einen Platz geschaffen zur



Abb.1: Jacob Jordaens, *Satyr beim Bauern* (1620-21), Öl/LW, 174 x 205 cm, Alte Pinakothek, München (Mark Harden's Artchive: <http://www.artchive.com/artchive/J/jordaens.html>)

Darstellung alltäglicher Verhaltensweisen und Verrichtungen von Menschen, die allgemeiner sind als das Besondere erzählter Geschichten und allgemeiner als das Besondere der individuellen Persönlichkeit.

Jordaens Bild ist kein Genrebild; oder es ist ein Genrebild, das einschließt, wovon es sich ausgrenzt, als bäuerliches Mahl wäre es ein Genrebild, aber es ist mit Elisabeth van Noort und ihrem Kinde auch Porträtkunst, so wie es mit dem Satyrn Historienmalerei sein muss, denn der Satyr ist weder eine Erscheinung des Alltags noch zeigt er ein bestimmtes Gesicht, er gehört in das Reich der Mythen und der Fabeln, wohin genau, ist aus dem Bild noch nicht ersichtlich, die rechte Hand macht den Anschein, dass sie predigt, wahrscheinlich Moral. Auch der Gattung nach ist Jordaens Bild ein Dieses und Jenes und weder noch, ein Kommen und Gehen von da

nach dort und von dort nach da, zeigt Gegenläufiges auf einer Schwelle, die als das einzig Stabile die unmögliche Einheit von Zeit, Ort und Handlung stiftet; die Schwelle ist das Kunstwerk, das Kunstwerk die Schwelle. Wer ist der Satyr, was hat er in dieser Gesellschaft verloren? Aus dem Bild ist ersichtlich, dass zwei der sechs menschlichen oder menschenähnlichen Gestalten porträtierte Gestalten sind; wer sie sind, zeigt das Bild nicht, andere Bilder sind zu ihrer Identifikation zu sichten; dass es eine Geschichte erzählt, zeigt das Bild ebenfalls, denn der Satyr ist eine erzählte Gestalt; doch welche Geschichte das ist, zeigt das Bild wiederum nicht, es ist aus seinem Rahmen heraus zu lesen, um zu verstehen, dass der Bauer seinen Löffel auf signifikante Weise vor dem Mund hält.

Ein Jahrhundert vor Jordaens erstem *Satyrn beim Bauern* hatte Erasmus von Rotterdam im Lob der Torheit von der vorbildlichen Wahrhaftigkeit des Narren geschrieben:

Was er in seinem Herzen trägt, steht auf seinem Gesicht geschrieben, die Weisen aber sind es, die jene zwei Zungen besitzen, mit der einen die Wahrheit zu sagen, mit der andern das, was ihnen nach den Umständen passt, sie sind es, die Schwarz in Weiß verwandeln, aus demselben Munde kalt und warm blasen und im Herzen ganz anders denken, als ihre Rede glauben macht.

Die Wendung «aus demselben Munde kalt und warm blasen» aber hatte er in den *Adagiorum Chiliades* oder *Adagia*, seinem monumentalen Werk zur Herkunft sprichwörtlicher Redensarten, bei Avianus geortet, der um das Jahr 400 eine Sammlung von zweiundvierzig Fabeln in Distichen verfasst hatte, darunter eine von einem Bauern, der einen frierenden Satyrn zu sich zu Gaste lud.

Verwundert darob, so das Referat des Erasmus, dass der Bauer im Freien die Hände zum Munde hielt und anhauchte, fragte ihn der Satyr, weshalb er so täte. Um mit dem warmen Hauch die kalten Hände zu wärmen, antwortete der Bauer. Wie der Bauer aber bei Tisch am warmen Herd wiederum auf den heißen Brei blies, erkundigte sich der Satyr, erst recht verwundert, was er denn nun täte. Er kühle den allzu heißen Brei mit seinem Hauch, antwortete der Bauer. Da erhob sich der Satyr vom Tisch und sprach; Was höre ich? Aus demselben Munde bläsest du auf Warmes und Kaltes? Lebewohl, ich sehe keinen Grund, länger bei einem solchen Menschen zu Gast zu sein.

Erasmus schließt sein Referat, ohne die Moral der Geschichte ausdrücklich zu machen, doch unmissverständlich nimmt sein Gebrauch der Wendung für den Satyrn Partei, der am zweideutigen Verhalten seines Gastgeber Ärgernis nimmt. Tatsächlich hatte auch Äsop, der die Fabel lange vor Avianus erzählt hatte und diesem als Vorlage diente, seine Erzählung mit dem Schlusse versehen:

Und nun sollen auch wir die Freundschaft jener fliehen, deren Verhalten zweideutig ist.

Äsop aber hatte nicht von einem Bauern erzählt, der einen frierenden Satyrn einlud, sondern von einem Menschen, der einst mit einem Satyrn einen Freundschaftsvertrag geschlossen hatte;

das folgende blieb sich gleich; warum aber wurde der Mensch zum Bauern?

Jacob Jordaens oder seine Kundschaft hatten sich auf einen bearbeiteten Äsop bezogen, vielleicht tatsächlich auf die Adagia des Erasmus, die in den Niederlanden noch zu ihrer Zeit populär und verbreitet waren, vielleicht aber auf eine der noch volksnäheren illustrierten Ausgaben der Fabeln, die in Flämisch auflagen wie De warachtigte fabelen der dieren, die Pieter de Clerck im Jahr 1567 in Brügge veröffentlicht hatte. Wie erklärt sich das Interesse, das zeit seines Lebens nicht nachlassende Interesse für das Sujet? Jacob Jordaens, der im Jahr 1593 in Antwerpen geboren wurde, in der Metropole der südlichen Niederlande, die im Unabhängigkeitskrieg der spanischen Krone und dem Katholizismus treu geblieben waren, ging hier als Katholik beim Lutheraner Adam van Noort in die Lehre und heiratete im Jahr 1617 dessen Tochter Elisabeth, katholisch, was die Frau nicht hinderte, an ihrem reformierten Bekenntnis festzuhalten, sie wurde, Jahre vor ihrem Mann, auf dem holländischen Friedhof Putte beerdigt, wo reformierte Flamen in der Fremde ihre letzte Ruhe fanden. Es ist wahrscheinlich, dass Jordaens schon in van Noorts Haus der Reformation zuneigte; öffentlich vorgeworfen wurde es ihm erst im Jahr 1650, als er der Verbreitung reformierter Schmähchriften beschuldigt und unter Anklage gestellt wurde; ohne weitere Wirkung, Jordaens war damals eine Institution und europäische Berühmtheit; als alter Mann indes bekannte er sich offen zu Calvin und wurde im Jahr 1678 wie seine Frau Elisabeth im reformierten Putte bestattet. Sein religiöses Bekenntnis, seine religiösen Bekenntnisse vielmehr und ihr Wandel hatten Jacob Jordaens zu keiner Zeit seines Schaffens in der Wahl seiner Kundschaft wie der Aufträge bestimmt, er arbeitete für die Antwerpener Augustinerkirche, mit Rubens für das Jagdschloss Philipps II., für den Statthalter der Niederlande wie für die englische Krone, das lutheranische Schweden und das calvinistische Den Haag, er schuf in der Spätzeit biblische Gemälde mit lehrhaftem Charakter, wie es sich Calvin gewünscht hatte, so wie er nie davon abließ, mythologische Stoffe und nackte Körper darzustellen, was Calvin zuwider war. Wie der ältere Cranach, der zu Beginn der Reformation in Deutschland sowohl Propagandist des Luther-Bildes wie des Bildes des Luther-Gegners Kardinal Albrecht von Brandenburg hatte sein können, vermochte Jacob Jordaens gegen Ende der Reformation sein Werk an den

Fronten vorbei zu schaffen; er hatte in seiner Jugend eine reformierte Frau lieben und katholisch heiraten können, und so bediente er seine Kundschaft mit Werken, ohne dass ihm ein Bekenntnis Hindernis gewesen wäre; treu blieb er dem Auftrag der Kunst. Wie der ältere Cranach und wie viele seiner eigenen Zeitgenossen war Jacob Jordaens Grenzgänger, nicht nur zwischen den Konfessionen, sondern als *pictor doctus* auch zwischen der Religion und der Kunst; doch anders als der ältere Cranach, jünger, war Jordaens ein selbstbewusster Grenzgänger, der seinen Status reflektierte und in der Reflexion als einen unruhigen, als einen paradoxen Status festhielt, immer wieder, immer von neuem mit einem Kunstwerk, das die Schwelle gleichzeitig bezeichnete, wie es sie war, mit dem Satyrn beim Bauern.

Derselbe Hund, der im Münchner Bild den Fuß des Bauern leckt, zeigt sich am Fuß des Künstlers mit Laute in einem Familienbildnis aus derselben Zeit, das in Madrid zu sehen ist; das ist ein Index; Jordaens hat seine Familie verschiedentlich gemalt, der *Satyr beim Bauern*, in dem Porträtkunst und Historienmalerei sich merkwürdig verzahnen zu einem Genrebild, das keines ist, ist tatsächlich ein Familienbild, das darstellt, was Porträtkunst nicht darstellen kann, die Schwelle, die durch diese Familie hindurchgeht, auf der sie Familie ist, die Fabel qualifiziert, kommentiert das Porträt; verurteilt sie es, schickt sich mit dem Satyrn, der sich zum Gehen anschickt, die ärgerliche, die unerträgliche Zweideutigkeit selbst zum Gehen an? Mehr noch als Familienbild ist der *Satyr beim Bauern* Selbstporträt des Künstlers oder seiner Kunst, indem sich das Werk das Milieu, in dem es situiert ist, die Zweideutigkeit, zum Gegenstand gibt und tatsächlich als Werk rechtfertigt, was im Werk verurteilt wird, predigt des Satyrs Zeigefinger tatsächlich die Moral, die Äsop, Avian und Erasmus predigen; der Künstler hat mit der Kunst zu einem Gesichtspunkt gefunden, der diesseits des Verdikts ist, das ihn mit der Moral trifft, die er zum Gegenstand hat, wohlwollend, erleichtert nimmt seine Frau den Blickkontakt mit ihm auf.

Einst soll ein Mensch, sagt man, mit einem Satyrn einen Freundschaftsvertrag geschlossen haben. Und als der Winter gekommen war und mit ihm die Kälte, hielt der Mensch die Hände an den Mund und hauchte sie an. Wie der Satyr danach fragte, weshalb er das täte, sagte er, dass er die Hände wärmte der Kälte wegen. Als ihnen später Speisen aufgetragen wurden, das Essen aber

sehr heiß war, führte sie der Mensch nur in kleinen Bissen zum Mund und blies darauf. Und wie der Satyr wiederum fragte, wieso er so täte, sagte er, um das Essen zu kühlen, weil es zu heiß sei. Und jener sprach zu ihm: «Nun denn, ich kündige dir die Freundschaft auf, weil du aus demselben Mund auf das Heiße wie auf das Kalte bläst.» Und nun sollen auch wir die Freundschaft jener fliehen, deren Verhalten zweideutig ist.

Warum wird aus dem Menschen in der Fabel Äsops bei Avianus ein Bauer? Selbstverständlich weil der Bauer der dem Satyrn nächste Mensch ist, er bearbeitet die Schwelle, die der Satyr bewohnt. Sonst weist Avianus zu Äsop keine Unterschiede auf, soweit wenigstens, als er die Fabel erzählt, denn die Konsequenz Äsops zieht er nicht, Erasmus wird sie für ihn ziehen, die Wendung «aus einem Mund auf Kaltes und auf Warmes blasen» wird für doppelzüngige Menschen gebraucht, die einen und denselben bald loben, bald tadeln, so die Adagia. Äsops Konsequenz hat sich durchgesetzt, sie ist allgemeiner Sprachgebrauch geworden, die Fabel predigt Moral. Aber die Fabel ist älter als Äsop, älter als die Moral, Äsop hat sie vorgefunden und gedeutet, indem er Partei für den Satyrn ergriffen hat; warum nicht für den Menschen? Was erzählt die Fabel vor Äsop? Einem Satyrn, einem frierenden Satyrn, so die Erinnerung des Avianus, soll ein Mensch seine Freundschaft angeboten haben, die der Satyr, wie er sah, dass eine einzige Verrichtung des Menschen zwei Zwecke, dass ein einziges Zeichen des Menschen zwei Bedeutungen haben kann, zurückgewiesen haben soll. Warum dem Satyrn recht geben? Er nimmt an einem Sachverhalt Ärgernis, der unter Menschen nichts Ärgerliches hat. Was erzählt die Fabel vor der Parteinahme? Noch allgemeiner gelesen, als Äsop sie liest, nicht als Erzählung von einem besonderen Menschen und einem besonderen Satyrn, erzählt sie etwas über den Menschen im allgemeinen, etwas über den Satyrn im allgemeinen und etwas über den allgemeinen Grund, weshalb zwischen beiden keine Gemeinschaft bestehen kann.

Die Begegnung beginnt in der Kälte; an ihr leidet, obwohl er glüht, der Satyr; *als ihn eine über die Maßen große Winterkälte quälte*, so Avianus, ließ er sich mit dem Menschen *auf einen Freundschaftsvertrag* ein, so Äsop. Doch kaum hat er sich aufgewärmt, das Herdfeuer im Rücken, die menschliche Gesellschaft gegenüber, so Jordaens, zieht er schon wieder die Kälte vor; selbst über die Maßen grausam, ist sie ihm erträglicher als

die Zweideutigkeit. Wie wenn es Zweideutigeres gäbe als den Satyrn, der gehörnte, bocksfüßige Mensch, Tier und Mensch gleichzeitig und gleichzeitig weder Mensch noch Tier, der glüht in der Brunst und gleichzeitig an der Kälte leidet, weil er unbekleidet, unbehaust, ohne Gesellschaft lebt; ihm, dem Zweideutigen, ist es unheimlich im zweideutigen Heim des Bauern; was fürchtet er? Verrat, wie der Hahn auf der Korbspitze also doch indizierte? Verrat und also Vernichtung seines Wesens, das in der Verkennung seiner Ambiguität besteht, indem der Satyr tatsächlich aus dem schwindelerregenden Grunde Satyr wäre, dass er nur um den Preis seines Verschwindens anerkennen kann, dass er sich selbst Ärgernis ist? Was ist die Zweideutigkeit oder Ambiguität, die dem Menschen heimisch und vertraut, dem Satyrn aber unerträglich ist, so dass sie zwischen diesem und jenem so erbarmungslos scheidet, wie sie barmherzig zwischen beiden Gemeinschaft zu stiften vermöchte? Dass ein einziges Zeichen zwei unterschiedliche, zwei gegensätzliche, sich widersprechende Bedeutungen haben kann und zur Anerkennung nötigt, dass nicht entscheiden werden kann und nicht entschieden werden muss. Jordaens' Bild ist voller Zweideutigkeiten, die Menschen bleiben, der Satyr verlässt es, die Zweideutigkeit nimmt er mit hinaus in die Kälte, ihre Anerkennung lässt er in der Wärme zurück, noch einmal, wieder einmal hat er sich gerettet, sein Selbst erhalten, welches das Selbst eines Satyrn ist, dem Menschen ähnlich, indem es an der Kälte leidet, dem Tiere ähnlich, indem es des Menschen Gesellschaft flieht.

«Nun denn, ich kündige dir die Freundschaft auf, weil du aus demselben Mund auf das Heiße wie auf das Kalte bläst.»

Du bläst, ich kündige; der Satyr hat es eilig zu trennen, was er voreilig geeint hatte, der Vertrag war unbedacht, unter äußerem Druck, unter dem Eindruck der Kälte zustande gekommen, an der Wärme hat das zweideutige Verhalten des Freundes den horrenden Preis in Erinnerung gerufen. Der Satyr weiß um den Grund seines Schauderns, für den das zweideutige Blasen nur oberflächlicher Index ist, ein Zweideutiges unter anderen; es ist die fundamentale Zweideutigkeit, in der der Menschen Menschlichkeit gründet. Das einem jeden nächste, verlässlichste und vertrauteste Zeichen, das einsilbige ich, das eindeutig einen selbst von einem andern zu scheiden begehrt und zu scheiden vermag, erweist sich mit einem Mal als ganz und gar unzuverlässig, weil

ganz und gar zweideutig, so wie Gesellschaft auftaucht; ein anderer, so hört der eine, gebraucht dasselbe Wort zur Bezeichnung jenes andern, um sich von diesem einen zu unterscheiden, das er zur Bezeichnung seiner selbst gebraucht zur Unterscheidung von jenem andern; was eindeutig Heimat stiftete, wird als Zweideutiges mit einem Mal unheimlich; anerkennend zu verweilen ist riskant; anerkennt einer, dass ein anderer, um sich als anderen zu bezeichnen, dasselbe Zeichen benutzt wie er selbst, um sich selbst zu bezeichnen, anerkennt er, dass sein Eigenes stets auch ein Anderes und sein Anderes stets auch ein Eigenes ist; wer die Ambiguität von *ich* anerkennt, geht in jedem Augenblick der Selbstbehauptung auch zugrunde. Das ist beängstigend und muss ertrötzt werden; dem Gelingen winkt ein Lohn, der nicht vorausgewusst werden kann, weil er empfunden werden wird, das riskierte Wissen um *ich* wird entschädigt mit einem Gefühl für *ich*, in welchem sich auf ein und dasselbe Signal hin ein Selbes und ein Anderes, ein Ich und ein Du melden, ein diffuses, aber wärmendes Gefühl gegen ein klares, aber kaltes Wissen oder ein Gefühl für Humanität, das zur Geselligkeit drängt, zur Mitteilung des Eigenen und zur Teilnahme am Anderen. Der Satyr hat die unheimliche Heimat mit andern verlassen, selbstbewusst trotz er der Kälte, nachdem er der Gesellschaft sich selbst, nicht aber sich selbst die Gesellschaft eines andern abgetrotzt hat; wo immer er herrscht, verrät er sich durch seine unzweideutige Abneigung gegen alles Unentschiedene sowie seine ebenso unzweideutige Zuneigung zu Legalität und Logik.

Jacob Jordaens Satyr beim Bauern ist ein Bild über Gelingen und Misslingen von Menschlichkeit oder Humanität; der Künstler hat die Fabel immer wieder und vielleicht aus persönlichem Grunde zum Kunstwerk geschaffen; ihrem vormoralischen Sinne ist dies das Angemessene; wie beidem, Kunstwerk und Fabel, der Essay, der metaphorisch das Ungefähre bezeichnet und darin kein Defizit beklagt, sondern ein Indiz erkennt, mit dem Lebendigen und Humanen beschäftigt zu sein.

Bibliografie

D'Hulst / De Poorter /Vandeuven 1993, *Jordaens*

D'Hulst, R.-A./De Poorter, N./Vandeuven, M., *Jacob Jordaens (1593-1678). Tableaux et tapisseries*. Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten 1993.

Erasmus 1995, *Torheit*

Erasmus von Rotterdam, *Das Lob der Torheit*. Ausgewählte Schriften, Band 2, Darmstadt 1995.

Erasmus 1998, *Adagiorum Chiliades*

Erasmus von Rotterdam, *Adagiorum Chiliades. Opera omnia Desiderii Erasmi Roterodami*, Amsterdam 1998.

Esopé 1967, *Fables*

Esopé. Fables. Texte établi et traduit par Emile Chambry, Paris 1967.

Racamier 1992, *l'ambigüité*

Racamier, P.-C., *Eloge de l'ambigüité*, in: *Le génie des origines*, Paris 1992.

Zusammenfassung

Zu wiederholten Malen in allen Phasen seines Werkes malte Jacob Jordaens (1593-1678) das Thema *Satyr beim Bauern*. Der vorliegende Text ortet das Bild in der Lebens- und Werkgeschichte Jordaens, erläutert Äsops Fabel und des Erasmus Rezeption dieser Fabel, wie sie beide Jordaens' Bild zu Grunde liegen, und transformiert schließlich – mit Jordaens – die moralische Deutung dieser Fabel in eine anthropologische: Die im Bild gezeigte Zweideutigkeit oder Ambiguität ist nicht zu verurteilen, sondern als ein konstitutives Merkmal des reifen, modernen Menschen und seiner Welt zu ertragen. Jordaens erweist sich als selbstbewusster Protagonist einer neuen (Künstler-)Persönlichkeit.

Autor

Stephan Wyss, Dr. phil., als Lehrer, Forscher und Essayist in den Grenzbereichen von Religionswissenschaft, Philosophie, Psychoanalyse sowie Kunst- und Kulturgeschichte um Darstellung und Kritik von Herrschafts- und Gewaltverhältnissen in der Geschichte und Kultur des Christentums bemüht.

Publikationen:

Fluchen. Ohnmächtige und mächtige Rede der Ohnmacht, Freiburg 1984.

Der gekreuzigte Esel. Aufsätze zu einer christlichen Archäologie der Sinnlichkeit, Freiburg 1986.

AskeSe. Ein Essay zum Selbstverständnis des herrschenden Mannes. Zwei Bestiarien des heiligen Hieronymus von Lucas Cranach dem Älteren, Freiburg 1989.

Das Quaken der Frösche. Eine kleine Phänomenologie der Gewalt, Fribourg/Luzern 1992.

Passagalia. Ästhetische Erkundungen über Uriel da Costa, über den Abschied vom dreifaltigen Gott und über die Erscheinung des Andern im Zweideutigen, Luzern 1996.

Der heilige Franziskus von Assisi. Vom Durchschauen der Dinge. Eine franziskanische Anthropologie und Ästhetik I, Luzern 2000.

Das Fest am Ostermorgen. Von Franziskus von Assisi zu François Rabelais. Eine franziskanische Anthropologie und Ästhetik II, im Erscheinen.

Titel

Stephan Wyss, *Satyr beim Bauern. Über Ambiguität*, in: *kunsttexte.de*, Nr. 3/2002 (6 Seiten).

www.kunsttexte.de