

Frank Fehrenbach

«Eine Zartheit am Horizont unseres Sehvermögens»

Bildwissenschaft und Lebendigkeit

Bildwissenschaftliche Ansätze der letzten Jahre haben, wenn sie sich über philosophische Fragestellungen hinaus für geschichtliche Hervorbringungen interessierten, vor allem in zwei Bereichen Pionierarbeit geleistet. Zum einen wurde und wird die Macht der Bilder in neuzeitlicher Naturwissenschaft und Technologie entschleiert; Bilder erscheinen dabei als erkenntnisleitender Motor wissenschaftlicher Neugier und anwendungsorientierter Technik. Zum andern (und bereits weniger intensiv) wurden Bilder als unverzichtbares Instrument der gesellschaftlichen Kommunikation von Naturwissenschaft herausgestellt – als Mittel visueller Rhetorik.

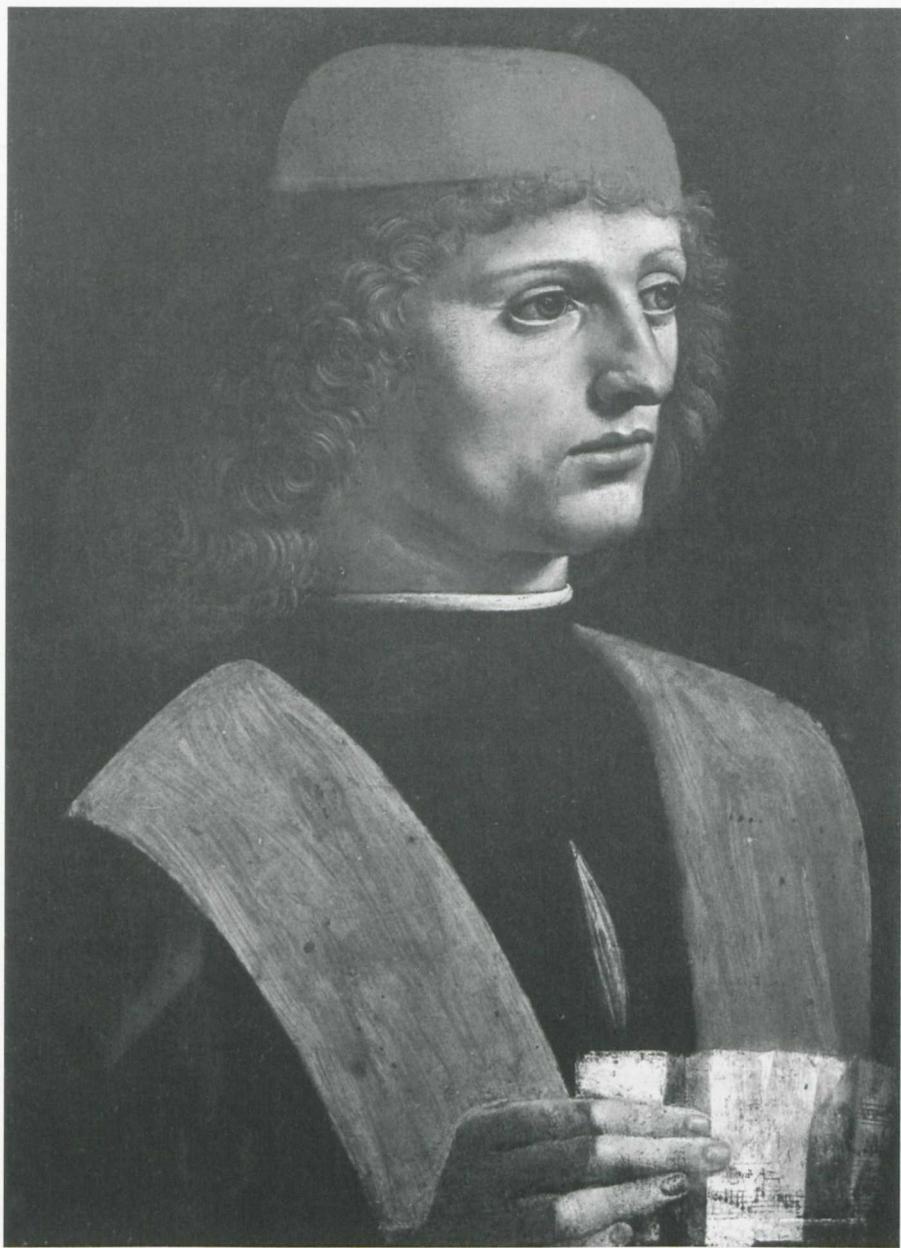
In ihrem Erkunden der imaginativen und bildergesättigten Gründe, auf denen sich gerade auch zunehmend abstrakte Wissenschaften bewegen, setzt sich die historische Bildwissenschaft fortwährend der Gefahr aus, den naturwissenschaftlichen und technischen Verbildlichungsleistungen bloß ihre Abhängigkeit von Ikonografien und Darstellungskonventionen nachzuweisen. Die immer wieder affirmierte, aber selten eingeholte «Eigensprachlichkeit» des Bildlichen bleibt dabei gerade ausgeblendet, wenn man sie nicht formelhaft mit dem Stichwort «Selbstreferenzialität» entschärft. Notwendig wäre aber auch eine Ikonologie naturwissenschaftlicher Bilder und Bildelemente, welche die schwierige Frage nach *Strukturanalogien* zwischen wissenschaftlichen Paradigmen und visuellen Modellbildungen und nach den *Konfliktmomenten* zwischen Bildern und wissenschaftlichen Argumenten nicht scheut. Solange die Bildwissenschaft nicht darüber hinaus die gesellschaftlichen Bedingungen jeweiliger Visualisierungsleistungen und damit den komplexen Dialog von Bild und *Macht* (jenseits der traditionellen, obrigkeitsfixierten politischen Ikonographie oder den Stereotypen der Kritischen Theorie) stärker berücksichtigt, wird sie historisch auf einem Auge blind bleiben. Ähnliches gilt für das eigentümlich scheue Verhältnis der Bildwissenschaft (und auch der «Bildkritik») zur *Psychologie*, dessen aktueller neurobiologischer Honeymoon schon bald der Ernüchterung weichen dürfte. Er vermag nicht davon abzulenken, dass eine Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Bildbegriffen, die diesen Namen verdient, noch immer aussteht.

In der gegenwärtigen Situation schiene mir der Blick auf die zunehmend ausgeblendeten Hervorbringungen der Kunst im «Zeitalter der Kunst» und ihr Spannungsverhältnis zu historischen Wissenskulturen angezeigt; für die westliche Kultur würde dies wieder stärker die Kunst der bürgerlichen Museen und der christlichen Kirchen mit einschließen. Im Blick auf die westliche Kunstgeschichte würde es, anders formuliert, nicht schaden, den Fragehorizont durch die Berücksichtigung künstlerischer Autonomiemomente zu erweitern, schon um die drohende «Dialektik von Imagomanie und Verarmung der Bildanalyse» durch die historische und anschauliche Komplexität der Hochkunst zu durchkreuzen.¹ Die inzwischen häufig unterstellte Komplizenschaft zwischen neuzeitlicher Kunst und Wissenschaft käme dabei auf den Prüfstand. Dies nicht nur im Sinn einer Umkehrung vermeintlicher Abhängigkeiten durch die Erforschung der erkenntnisgenerierenden Eigen-

dynamik von Bildern (Medialität, Form, Bildgeschichte), wie sie von Horst Bredekamp seit vielen Jahren geleistet wird. Jenseits der Inflation der *Bilder* wäre die kulturelle Funktion der *Kunst* in ihrem Verhältnis zur Wissenschaft neu zu problematisieren² – als Repräsentationsform, die «nicht so viel weiß oder wissen möchte»,³ als gesellschaftliches Reflexionsmedium des Wissens selbst, als transformierender Erinnerungsspeicher wissenschaftlicher «Irrtümer» kurz: als Motor der Entlastung, des subversiven Spiels und des produktiven Unwissens. Eine so verstandene Bildwissenschaft könnte die Bilder vielleicht sogar aus der Umklammerung der «Informationsgesellschaft» und ihres Fetischs, der ökonomischen Effizienz, befreien.

Ein besonders vielversprechendes Paradigma scheint mir im Lobtopos künstlerischer «Lebendigkeit» vorzuliegen – die alles überragende, geradezu inflationär verwendete Kategorie im künstlerischen Diskurs der Renaissance.⁴ Ohne Zweifel stehen der Begriff und seine semantischen Derivate in vielfältiger Beziehung zum wissenschaftlichen und vorwissenschaftlichen Verständnis des organischen Lebens – reflektierend, in seiner historischen Wandlungsfähigkeit auch ideengeschichtliche Entwicklungen antizipierend. Gerade die Unschärfe der Beschreibungskategorie legt aber den Finger in die offene Wunde eines ungelösten Problems, das sich besonders an der unklaren Abgrenzung der Oppositionsbegriffe «tot» und «lebendig» zeigt. Mit anderen Worten, gerade in ihrer Ausprägung als ambivalente Kategorie hält *vivacità* in der Kunst einen Erfahrungstyp lebendig, der durch die wissenschaftliche «Einklammerung» ontologischer Basisbegriffe (Leben, Seele, Kraft, Zeit, Bewegung etc.) in der Neuzeit zunehmend vom Aussterben bedroht war. Was unterscheidet das Tote vom Lebendigen in der Erfahrung? Welche Grenzlinien zieht hier das Subjekt in das Kontinuum der Wahrnehmung, und wie geht es mit dem Problem der Übergänge um? Ist «Lebendigkeit» womöglich deshalb eine grundlegende künstlerische Kategorie, weil hier evident wird, dass nur Lebendiges ein anderes als Lebendiges zu erkennen vermag; dass somit das scheinbar lebendige Kunstwerk immer das Leben des Betrachters gesteigert (auch gefährdend) ins Spiel bringt? Und umgekehrt, erscheint der Organismus nicht selbst als ein sich fortwährend transzendierendes «Bild»? In ihrer scheinbaren Lebendigkeit, die immer die Oszillation zwischen tot und lebendig umgreift und kaum jemals die vollständige Illusion «magischer» Belebung anstrebt, wird Kunst zum Reflexionsmedium eines grundlegenden Problems des menschlichen Selbst- und Weltverhältnisses. Gerade hier wäre es verfehlt, sie auf die Rolle eines wissenschaftsgeschichtlichen Stichwortgebers festzulegen.

In einer Reihe von Passagen für seinen geplanten Malereitratat betont Leonardo da Vinci, dass ein Gemälde, im Gegensatz zum sprachlichen Werk, spontan und simultan von Menschen aller Zeiten und aller Regionen verstanden wird. Diese Unmittelbarkeit geht jedoch einher mit der spontanen Aktivierung der anderen Sinne, ja des ganzen Körpers. Ältestes Paradigma ist die erotische Anziehungskraft des Artefakts, ein Thema, gegenüber dem – neben Werbung und Propaganda – bildwissenschaftliche und bildkritische Projekte immer noch eine denkwürdige Scheu zeigen; vermutlich weil hier gesellschaftliche Positionsbestimmungen kaum vermieden werden können. Als König Matthias von Ungarn ein panegyrisches Gedicht und ein gemaltes Porträt *della sua innamorata* überreicht bekommt, greifen seine Hände von allein nach dem Bildnis: «Meine Hände haben ganz spontan – *da lor medesimo* – dem würdigeren Sinn dienen wollen, und das ist nicht das Gehör.»⁵ Wer das lebendige Bildnis einer *bellezza* betrachtet, heißt es an anderer Stelle, wird in den Strudel synästhetischer Attraktion gezogen. Das Sehen ergreift den ganzen Körper: alle Sinne wollen sie, gemeinsam mit dem Auge, besitzen, ja es scheint, als wären sie mit dem Auge im Kampf. Es scheint, als wollte sie der Mund für sich als Körper haben, als würde das Ohr Gefallen



1 Leonardo da Vinci, *Porträt eines Musikers*, ca. 1485, Öl auf Holz, Mailand, Pinacoteca Ambrosiana (Detail).

daran finden, von ihrer Schönheit zu hören, als würde sie der Tastsinn durch alle Poren durchdringen (*penetrare*) wollen, und als würde auch die Nase jene Luft einatmen wollen, die beständig von ihr ausgeatmet wird.⁶

Wo aber das Kunstwerk, die Sinne des Betrachters selbst wie neu belebend, ins Leben überzutreten scheint, bleibt es zuletzt doch tot, und das Sehen begegnet seiner eigenen doppelten Ohnmacht. Doppelte Ohnmacht, weil ihm ein unverfügbares Anderes gegen-

übertritt, das sich der Polarität lebendig – tot beharrlich zu entziehen scheint, und weil das eigentümliche Leben der Kunst selbst auf der Negation des wissenden Sehens beruht.

Die Lebendigkeit der Kunst beruht auf diesem Nicht-Sehen; Leonardos malerisches Äquivalent hat einen Namen: *sfumato* (Abb. 1). Zwei in kurzem Abstand publizierte Passagen späterer Autoren beleuchten den Sachverhalt. In Daniele Barbaros Vitruvkommentar von 1556 heißt es:

man mache die Umrisse süß, und *sfumati*, so dass man ahnt, was man nicht sieht (*che ancho s'intenda, quel che non si vede*), oder besser: dass das Auge meint, dasjenige zu sehen, was es nicht sieht (*l'occhio pensi di vedere, quelle che egli non vede*) – ein süßestes Verwehen, eine Zartheit am Horizont unseres Sehvermögens (*vista nostra*), die ist, und nicht ist.⁷

In der Einführung in den dritten Teil von Vasaris Vitenwerk von 1550 verweist *sfumato* auf jene Übergänglichkeit, die der lebendigen Wirklichkeit selbst eignet: «jene anmutige und süße Leichtigkeit, die zwischen «Du siehst» und «Du siehst nicht» erscheint, wie es der Fall ist beim Fleisch und den lebendigen Dingen».⁸ Ins lebendige Gegenüber schreibt sich so eine visuelle Transzendenz ein, ein unsichtbares Mehr, oder eine Unschärfe, die ihr Pendant in den unmerklichen Übergängen und der positiven Undeutlichkeit des *sfumato* besitzt.⁹

Wo das Sehen an seine Grenze stößt und sich der süßen oder schauerlichen Ungewissheit überlässt, ob denn das Kunstwerk wirklich tot ist, eröffnet sich aber ein Raum der sinnlichen Imagination, bei dem sich das faszinierte Auge selbst nicht mehr zu trauen scheint. Lodovico Dolce bringt dies 1557 auf den Punkt:

Gemälde guter Meister sprechen, beinahe als wären sie lebendig [...] Dies ist sicherlich der Imagination des Betrachters geschuldet und wird hervorgerufen durch verschiedene Haltungen; [Lebendigkeit ist] nicht Wirkung oder Eigenschaft des Gemalten.¹⁰

Zugleich und als kunstvolles Paradox erinnert der venezianische Polyhistor daran, dass von einem Bereich des tatsächlich Unbelebten eigentlich keine Rede sein kann:

Das *colorito* ermöglicht jene Farbtöne, mit denen die Natur die beseelten und die unbeseelten Dinge unterschiedlich malt (wenn man so sagen darf). Beseelte: wie etwa die Menschen und die wilden Tiere; unbeseelte, wie die Steine, Kräuter, Pflanzen und ähnliches, auch wenn diese je nach ihrer Art beseelt sind, da sie an jener Seelenkraft Anteil haben, welche *vegetativa* genannt wird, und diese Seelenkraft macht dauerhaft und hält im Dasein.¹¹

Die Lebendigkeit der Malerei hat so Teil an einer kohäsiven Lebenskraft, die – gut aristotelisch – die ganze Welt zusammenhält, aber das scheinbar atmende, ja sprechende Bild konfrontiert das Auge mit einem trügerischen Phantasma, bei dem Sehen und Nicht-Sehen ununterscheidbar werden. Dieses «ohnmächtige» Sehen an den Grenzen des Sehens eröffnet aber einen Imaginationsraum, in dem sich der Kontext bestimmend zu Wort meldet, und damit beispielsweise die aktuelle Wahrnehmungssituation in ihrem sozialen Vollzug, Erwartungen, kollektive Wertzuschreibungen, die Rhetorik der Beschreibung. Aber auch die Ungewissheit, was es denn nun heißt, lebendig zu sein und wie sich die Übergänge auf der *scala naturae*, zwischen dem Mineralischen, Vegetativen, Animalischen und dem höchstrangigen Objekt animierender Nachahmung, dem menschlichen Leib, begreifen ließen. Das Nichtwissen darum, was genau lebendig zu sein genannt verdient, spiegelt sich hier in einem produktiven Nichtsehen, in das die Sinnesdaten genauso wie die Imagination des Betrachters hineinragen. Lebendige Kunst ist ein dialektischer Vorgang, bei dem das Werk einen anschaulichen Vorschlag macht, Sinne und Imagination herausfordert, um sogleich aber – wir sprechen dann von «vexierbildhaft» – über die Projektionsleistung des Betrachters in unaufhörlichem visuellem Mehrwert hinauszugehen. Unübertroffen wird dieser betörende, häufig lustvoll verstörende interaktive Prozess im komplexen *cartellino* auf Giovanni Bellinis Mailänder *Pietà* (1467–1471; Abb. 2) verdeutlicht:



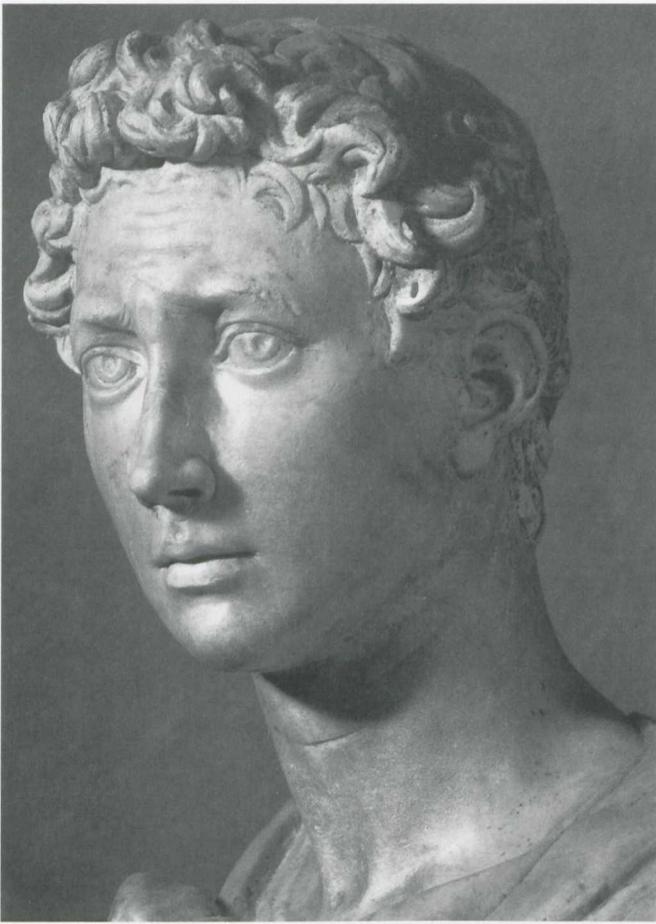
2 Giovanni Bellini, *Pietà*, ca. 1467–1471, Öl auf Holz, Mailand, Pinacoteca di Brera.

Wenn die geschwollenen Augen dieses Bildes Dir, Betrachter, ein Seufzen entlocken, dann wird dieses ganze Werk zu weinen beginnen.¹²

Ein zweites Paradigma produktiven Nichtsehens ließe sich aus der etwa gleichzeitigen Karriere der sogenannten Monochromie in der Stein- und Bronzeskulptur der italienischen Renaissance (mit Parallelen in der mitteleuropäischen Holzsulptur) ableiten. Wie im Fall des *sfumato* hält hier ein Formmerkmal eine *Frage* offen (nach dem Übergang von tot und lebendig), die zur selben Zeit in Medizin, Alchemie und Naturphilosophie innerhalb des traditionellen aristotelischen und galenischen Rahmens diskutiert wird.

Um 1500 schließt Leonardo da Vinci bereits Farbe implizit aus dem Diskurs der Skulptur aus. Die intellektuelle Komplexität der Bildhauerei ist geringer (sie erfordert *meno discorso*) als diejenige der Malerei, weil die Skulptur keine Farbe besitzt (*del colore nulla*).¹³ Schon in Leon Battista Albertis kleinem Statuentraktat (ca. 1434/5) finden sich keine Hinweise auf Farbe, obwohl doch Skulptur auf die vollendete Wiedergabe natürlicher Körper verpflichtet wird. Mehr als einhundert Jahre später schweigt Giorgio Vasari in den elaborierten Einleitungen zu den drei visuellen Künsten über polychromierte Marmor- und Metallsulptur.

Was vor diesem kunsttheoretischen Hintergrund als klare Scheidung zwischen Farbe und Bildhauerei im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts erscheint, war aber in Wirklichkeit ein komplizierter Vorgang. Der Aufstieg der monochromen Skulptur war uneinheitlich, kompromissreich; er wies eine Vielfalt formaler Experimente mit zunehmend differenzierten skulpturalen Materialien auf. Um 1434 verwandelte Donatello den grauen Sandstein seiner sogenannten *Cavalcanti-Verkündigung* in Florenz (Santa Croce) durch weiße Farbe in ein fiktives Marmormonument, das durch sparsame Vergoldung akzentuiert wurde. In



3 Donatello, *Heiliger Georg*, 1417, Marmor, Florenz, Orsanmichele (Detail).

diesem Fall diene die Polychromie dazu, eine beinahe monochrome Scheinoberfläche in einem anderen, wertvolleren Material zu evozieren. Donatello zögerte nicht, polychrome Skulpturen in Holz, Terrakotta, *cartapesta*, Stuck oder *macigno* herzustellen, aber er war wohl der erste Bildhauer, der in seinen Marmor- und Bronzeskulpturen bzw. -reliefs weitgehend auf Farbe verzichtete; eine Parallele zu Filippo Brunelleschis Zurschaustellung der ungeschnittenen Säulenmonolithe in seinen Florentiner Basiliken. Mit seinem *Heiligen Georg* für Orsanmichele löste Donatello ein grundlegendes Dilemma monochromer Skulptur. Um den Blick der Figur ohne farbige Fassung zu repräsentieren, muss der Meißel des Bildhauers dort Vertiefungen vornehmen, wo in Wirklichkeit eine flache Oberfläche zu finden ist – eine Abkehr vom Ideal der Gegenstandsimitation im Interesse einer optischen Illusion (Abb. 3). Noch in den etwa zeitgleichen Terrakotta-Reliefs der Della Robbia-Werkstatt, bedeutende Vorläufer monochromer Marmorskulptur, wird der gemalte Blick und damit die Hinzufügung von schwarzer Farbe für unverzichtbar gehalten.

Was war der Motor für die Entstehung großformatiger monochromer Skulptur in Europa um und nach 1500? Ohne Zweifel waren mit der Auffindung spektakulärer Monumentalfiguren zur selben Zeit (*Laokoon-Gruppe*, 1506; *Apollo Belvedere*, 1509) bedeutende



4 Giotto, *Allegorie des Wankelmuts*, ca. 1305, Fresko, Padua, Cappella Scrovegni.

Paradigmen vorgegeben, weil diese Statuen während ihres unterirdischen Schlags ihre (vermutete) Fassung vollständig verloren hatten (was nicht heißt, dass ihre von vielfältigen chemischen und biologischen Einwirkungen veränderte Oberfläche «monochrom» erschien!).¹⁴ Aber war es wirklich nur orthodoxer Klassizismus, der dazu führte, dass im späten 15. Jahrhundert zunehmend auf Farbe verzichtet wurde? Die «Farblosigkeit» antiker Skulptur war ja längst bekannt, wie die zahlreichen klassischen Statuen bewiesen, welche die Plätze italienischer Städte zunehmend seit dem 13. Jahrhundert schmückten. Schon der *Chlodov-Psalter* (9. Jahrhundert) repräsentiert paradigmatisch heidnische Idole als monochrome Statuen.¹⁵ In einem französischen Boccaccio-Manuskript aus den 1470er Jahren produziert die legendäre antike Malerin-Bildhauerin Marcia monochrome Statuen und farbige Gemälde.¹⁶

In Wirklichkeit reicht die «Erfindung» der großformatigen monochromen Marmorskulptur viel weiter zurück. Ihr Geburtsort war Mittelitalien, ihr Geburtsjahr etwa 1300, und die Hauptprotagonisten waren nicht Bildhauer, sondern Maler. Schon im Freskozyklus in der Oberkirche von Assisi bevölkern monochrome, implizit monumentale Statuen in großer Zahl die Giebel und Gebälke christlicher Gebäude. Kurz nach 1300 schmückte

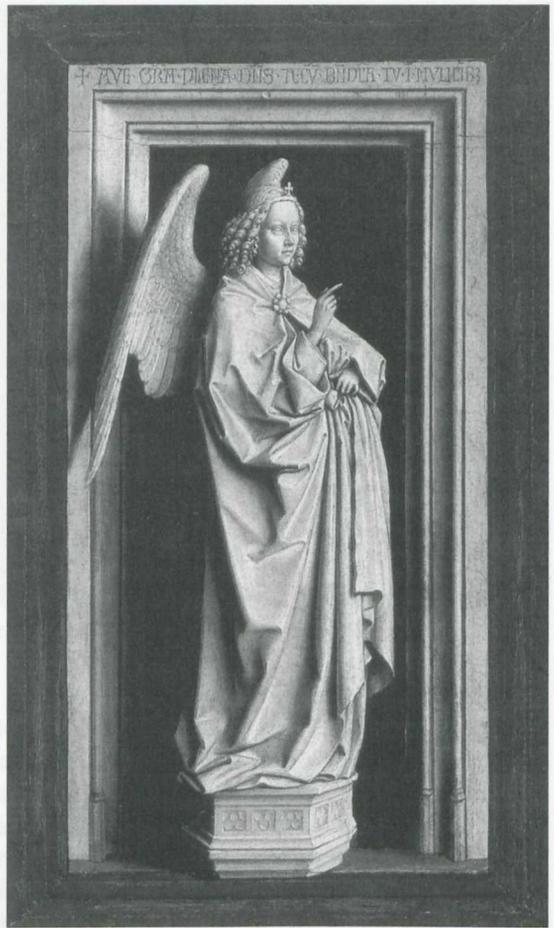
Giotto das untere Register der Cappella degli Scrovegni in Padua mit vierzehn monumentalen Personifikationen der Tugenden und Laster. Diese Grisaillemalereien repräsentieren beinahe monochrome Marmorskulpturen. Typologisch verweisen sie auf großformatige antike Reliefs in Rom;¹⁷ in ihrer Farbigkeit konkurrieren sie mit der reduzierten Polychromie von Giovanni Pisano und seiner Werkstatt. Was Giotto's Personifikationen in unserem Kontext so bedeutsam macht ist die Subtilität ihrer beinahe unmerklichen Hauttöne und ihr gattungskritischer Charakter. *Inconstantia* (Abb. 4) zum Beispiel, ist eine Figur, die von ihrem sphärischen Sockel herabzugleiten droht, ein beinahe ironischer Gegensatz zur Verkörperung skulpturaler Festigkeit in ihrem Antityp, *Fortitudo*. *Inconstantia* ist eine unmögliche Skulptur, ein medialer Selbstwiderspruch. Giotto's Allegorien sind von dieser Widersprüchlichkeit geprägt, so beispielsweise *Invidia*, eine Marmorstatue, die auf gemaltem Feuer steht, oder *Spes*, eine Skulptur, die gewichtslos in der Luft schwebt. Giotto's «monochrome» Skulpturen erscheinen als Demonstrationen malerischer Virtuosität im Zeichen des Paragone, ähnlich wie die fiktiven Nischen (*coretti*) mit ihrer spektakulären Linearperspektive am Bogen zum Presbyterium.

Das Thema der gemalten monochromen Statuen gelangte gegen Ende des Trecento von Italien in den Norden. Jan van Eycks spätes Verkündigungs-Diptychon in Madrid bietet einen guten Vergleich mit Giotto's paradoxen Skulpturen. Erklärt die typologische Verwandtschaft zu den farblosen Altarbildern der Fastenzeit schon die Nachahmung, besser: Vor-Ahmung monochromer Statuen in einem Umfeld, das immer noch von polychromer Skulptur dominiert war? Rudolf Preimesberger ist einem Hinweis Erwin Panofskys gefolgt und hat das Madrider Altärchen als Dokument des ungeschriebenen Paragone im Norden interpretiert.¹⁸ Indem es seine wahre Natur als bemalte Fläche verbirgt, demonstriert das Diptychon die Überwindung einer besonderen *difficultas*.

Mit der freischwebenden Marmortaube des Heiligen Geistes produzierte Jan van Eyck eine weitere paradoxe Skulptur. Kurz danach betonte Rogier van der Weyden ostentativ die «Unmöglichkeit» seiner filigranen Scheinskulpturen. Sein Polyptichon in Beaune zeigt auch die steinernen Stege, welche die zarten Lilienstengel bei Maria absichern sollen. Jan van Eyck geht darüber noch hinaus. Die weißen Augenoberflächen seiner Protagonisten (Abb. 5) entziehen dem Gemälde im selben Maß Lebendigkeit, in dem der Maler ihm illusionistische Glaubwürdigkeit – als skulpturales Trompe-l'oeil – verleiht. Das Diptychon demonstriert virtuos und zugleich schmerzhaft, dass hier ein entscheidendes Element fehlt, dass die Figuren nur *beinahe* den dynamischen Gehalt der biblischen Erzählung entbinden, nur *beinahe* in der Lage sind zu sehen, zu sprechen, sich zu bewegen. Trotz ihrer überwältigenden Präsenz als Marmorobjekt ersehnt die Darstellung ihre ausstehende Beseelung.¹⁹ Mit anderen Worten: Diese Figuren bezeugen *ex negativo* das wahre Wunder der Malerei – Verlebendigung durch Farbe. Daher experimentiert die niederländische Malerei der Renaissance vor allem in ihren Schmuckelementen (Putten, vegetabile Ornamente) mit vielfältigen und höchst subtilen Gradationen skulpturaler «Monochromie», mit vexierbildhaften Verschiebungen auf der Skala zwischen tot und lebendig.

Weniger als die *lapides vivi* der Bibel wird hier an Pygmalion als Experimentator skulpturaler Belebung erinnert. Bevor seine monochrome Elfenbeinskulptur zum Leben und damit zur Farbe (Erröten) erwacht, wird sie vom frustrierten Bildhauer mit Schmuck und farbigen Stoffen geziert.²⁰ Es ist nur konsequent, dass die *vivacità* von Gemälden in zahllosen Beispielen frühneuzeitlichen Bilderlobes von der Farbe abhängt. Für Vasari war es erst das Beispiel Leonardo da Vincis, das es den Malern erlaubte, «ihren Figuren Leben durch Farbe zu verleihen».²¹ Der unübertroffene Virtuose malerischer Belebung

5 Jan van Eyck, *Verkündigungs-Diptychon*, ca. 1435, Öl auf Eichenholz, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (Detail).



durch Farbe im 16. Jahrhundert war Tizian. In einem Brief, der Tizians *Venus und Adonis* beschreibt, bemerkt Ludovico Dolce:

Es genügt nicht, Figuren nur auf der Grundlage einer guten Zeichnung zu gestalten, solange die Farben, welche Fleisch nachahmen sollten, beinahe wie Porphyry oder Erde aussehen, und solange sie nicht die Einheitlichkeit und Zartheit und Lebendigkeit besitzen, welche die Natur in lebendigen Körpern hervorbringt.²²

Im Licht dieser und vieler anderer Bemerkungen erscheint das Trompe-l'oeil gemalter monochromer Skulptur als visuelles Argument. Dieses Argument zielt auf die Macht der Malerei, das Tote durch Farbe zu beleben. Die fiktiven monochromen Skulpturen seit Giotto etablieren einen ironischen Topos doppelter *difficultas* – die perfekte Repräsentation eines Objekts, das nur durch die Überwindung einer zweiten Schwierigkeit, Farbe, zum Leben erwacht. Die imitativen Fähigkeiten des Malers produzieren ein Nicht-Gemälde, das sich nach Malerei verzehrt.

Es ist atemberaubend zu sehen, wie die Bildhauer in dieser Situation die Herausforderung annahmen und dabei den Spieß umzudrehen vermochten. Mit anderen Worten, Bildhauer der italienischen Renaissance akzeptierten das limitierende Verdikt der Maler,

verwandelten das Handicap in einen Triumph und entpuppten sich dabei als die wahren *magistri lapidum viventium*. Gerade die Faktizität des unbemalten Steins und der Bronze trug dazu bei, die Ambiguität künstlerischer Lebendigkeit vor Augen zu stellen und die Grenzen zur Animation in Schwingung zu versetzen. In einem seiner berühmtesten Sonette akzeptiert Michelangelo die faktische Leblosigkeit seiner marmornen *Nacht* und lässt sie das Paradox formulieren: «Ich bin froh zu schlafen und mehr noch, aus Stein zu sein, während Aufruhr und Schande andauern; nicht zu sehen, nicht zu hören ist mein Trost.»²³

Monochrome Skulptur strahlt ein geheimnisvolles Leben aus, das auf ästhetischem Entzug beruht. Man könnte von einem *emergenten* Leben in Analogie zu Pflanze und Schlaf sprechen, im Anschluss an Aristoteles, für den die Grenzfarben Weiß und Schwarz den «Ursprung» aller Farben bedeuten.²⁴ Damit wäre ein schlagendes Argument für die unbelmalte Verwendung des weißen Marmors, aber auch der dunklen Bronze gegeben – als farbiger «Keim» künstlerischer Lebendigkeit, nicht als ihre Abwesenheit. Für Vincenzo Giustiniani kehrt sich so um 1630 der Nachteil monochromer Skulptur in ihren großen Vorzug um, besonders im Blick auf antike Skulptur, die manchmal «mit so vielen unbenennbaren Zeichen des Lebens [...] zu atmen scheint, obwohl er [der *Meleager* des Vatikans] doch nur aus Marmor ist».²⁵ Gut dreißig Jahre später macht Gianlorenzo Bernini die bedeutende Bemerkung (aufgezeichnet von Paul Féart de Chantelou), dass Bildhauer nach Äquivalenten von Farbe in ihren monochromen Skulpturen zu suchen hätten;²⁶ eine *difficoltà*, die vom Bildhauer mehr verlangt als vom Maler.

Eindrucksvoll vorweggenommen werden solche Äußerungen durch italienische Skulpturen des 15. und 16. Jahrhunderts. Sie belegen, wie sehr die Gegenüberstellung von Mono- und Polychromie auf einer groben Vereinfachung beruht. Was meint eigentlich «Monochromie» angesichts der enormen Veränderlichkeit der Beleuchtung und der Wirklichkeit der Materialien? Wir wissen nicht genau, wie Donatellos *rilievi schiacciati*, Mino da Fiesoles Porträtbüsten oder Desiderio da Settignanos Madonnenreliefs polychromiert waren. Wir wissen nicht, ob und wie fein jeweils Patina und Firniss auf ungefassten Oberflächen zur Anwendung kamen. Gianlorenzo Bernini wies bewundernd darauf hin, dass schon die Zeit selbst eine Veränderung auf der Oberfläche des Marmors bewirke, die dadurch nach neun bis zehn Jahren der Haut eines Körpers zu ähneln beginne.²⁷ Wir wissen nicht, ob die Haut aus Wachs, die sich auf manchen seiner Skulpturen finden ließ, auf spätere Behandlung zurückzuführen ist oder ob sie eine kaum dokumentierte Tradition fortführt (Vitruvs *ganosis*; Daniele da Barbaros *causis*), die etwa in Raffaele Borghinis *Modi di dar colore al marmo, acciò sia simile all'antico* aufscheint.²⁸

Schon die sorgfältige Behandlung der Oberflächen durch Bimsstein und Politur erzeugt jedenfalls eine eindrucksvolle tonale Differenzierung der skulpturalen Epidermis. Bereits Bildhauer des Quattrocento müssen bemerkt haben, dass die stark polierte Hautpartien ihrer Skulpturen einen tieferen Farbton besitzen als die mit der Feile bearbeiteten rauerer Oberflächen von Haar und Gewändern, welche viel heller erscheinen. Schon bevor Farbpigmente aufgetragen wurden, setzten die Bildhauer die virtuellen Farben des Steins frei; dies umso mehr, wenn der Stein selbst wie im Regelfall farblich inhomogen ist und unregelmäßige Flecken aufweist (Abb. 6). Antike Differenzierung von Steinfarben im Dienst der Körperimitation (Paradigma: der gehätetete Marsyas aus rötlichen Marmorsorten), aber auch antike vielfarbige Gemmen waren bedeutende Vorbilder.²⁹ Einmal aufmerksam gemacht, beginnt der Betrachter dieser Skulpturen erstaunt die Verwandlung des «monochromen» Materials in Haut und Fleisch wahrzunehmen – transitorisch, pulsierend, als Transparenz der scheinbar opaken Oberfläche. In eine ähnliche Richtung zielt die



6 Donatello, *Pazzi-Madonna*, ca. 1422, Marmor, Berlin, Bode-Museum.

Empfehlung von Pomponio Gaurico (1504), durch subtil variierte Legierungen virtuell die Röte der lebendigen Haut auf der Metalloberfläche durchscheinen zu lassen.³⁰

«Monochromie» markiert dabei, ähnlich wie *sfumato*, unterschiedliche Bereiche des experimentellen Feldes, auf dem die westliche Kunst die Grenzen des Sehens und Nichtsehens auslotet und dabei die visuelle «Emergenz» des Lebendigen erkundet – fragend, spielerisch und im Modus einer Darstellungsform, die nicht unbedingt «soviel weiß oder wissen möchte».

Anmerkungen

- 1 Grundlegend zur Kritik der Bildwissenschaft: Jasmin Mersmann, «Iconic Turns. Die Wende zum Bild in Bildern von Wenden», in: *Moderne. Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 2006*, Bd. 2, S. 19–35, hier S. 33. Wiebke-Marie Stock, «Eine fortdauernde Verwirrung. Bildwissenschaftliche Zwischenbilanz», in: *Philosophische Rundschau*, Bd. 55, H. 1 (März) 2008, S. 24–41.
- 2 Vgl. dazu etwa Hans Ulrich Reck, *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie*, München 2007.
- 3 Mersmann 2006 (wie Anm. 1), S. 29.
- 4 Vgl. dazu Frank Fehrenbach, «Color nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des «Lebendigen Bildes» in der frühen Neuzeit», in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. v. Ulrich Pfisterer u. Max Seidel, Berlin/München 2003, S. 151–170. Ders., «Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik des lebendigen Bildes», in: *Transgressionen/Animationen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hg. v. U. Pfisterer u. a. Zimmermann, Berlin 2005, S. 1–40. Fredrika H. Jacobs, *The Living Image in Renaissance Art*, Cambridge u. a. 2005.
- 5 Leonardo da Vinci, *Libro di pittura: Edizione in facsimile del codice urbinato lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, hg. v. Carlo Pedretti, 2 Bde., Florenz 1995, § 27.
- 6 Ebd., § 23.
- 7 *I Dieci Libri dell'Architettura tradotti e commentati da Daniele Barbaro*, Venedig 1556, Buch 7, Kap. 5 (Della ragione di dipignere negli edifici).
- 8 «quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra l'vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive». Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, hg. v. Rosanna Bettarini, Florenz 1976, Bd. 4, S. 5.
- 9 Vgl. *Bild und Einbildungskraft*, hg. v. Bernd Hüpfauf u. Christoph Wulf, München 2006, Kap. 4 («Unbestimmtheit und Unschärfe der Bilder», mit Beiträgen von G. Boehm, B. Hüpfauf, R. Schneider, G. Brandstetter und M. Puchner).
- 10 Lodovico Dolce, *Dialogo della Pittura [...] intitolato L'Aretino*, Venedig 1557, S. 98.
- 11 Ebd. S. 116–177.
- 12 Vgl. dazu ausführlich und mit Übersetzungsvarianten Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini: Meister der venezianischen Malerei*, München 2008, S. 98–100.
- 13 Da Vinci 1995 (wie Anm. 5), c. 36.
- 14 Anton Legner, «Polychrome und monochrome Skulptur in der Realität und im Abbild», in: *Vor Stefan Lochner: Die Kölner Maler von 1300–1430*, Köln 1977, S. 140–163. Patrick Reuterswärd, «The Breakthrough of Monochrome Sculpture during the Renaissance», in: *Konsthistorisk tidskrift 69*, 2000, S. 125–149.
- 15 Moskau, Historisches Museum MS. D.29, cf. fol. 117r.
- 16 New York, Public Library, Spencer Coll., Ms 33, fol. 37v.
- 17 Serena Romano, *La O di Giotto*, Mailand 2008.
- 18 Rudolf Preimesberger, «Zu Jan van Eycks Diptychon der Sammlung Thyssen-Bornemisza», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte 54:4* (1991), S. 459–489.
- 19 Vgl. dazu die gegenläufigen Überlegungen von Georges Didi-Huberman (im Anschluss an Aby Warburgs Thesen zur «Graumalerei»): «La robe est agitée par un geste et par un vent. Mais sa monochromie tire déjà toute chose vers la pierre» (*L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris 2002, S. 343; ich danke Jasmin Mersmann für diesen Hinweis).
- 20 Ovid, *Metamorphosen X*, 243–97. vgl. Victor I. Stoichita, *The Pygmalion Effect*, Chicago/London 2008, S. 7–20.
- 21 Vasari 1976 (wie Anm. 8), Bd. IV, S. 10.
- 22 Vgl. Luigi Grassi u. Mario Pepe, *Dizionario dei termini artistici*, Turin 1994, S. 1065–1066.
- 23 Michelangelo Buonarroti, *Rime*, hg. v. E. N. Girardi, Bari 1967, S. 117.
- 24 Ps.-Aristoteles, *De coloribus*, passim (bes. 1, 791a1-13).
- 25 Vincenzo Giustiniani, *Discorsi sulle arti e sui mestieri*, hg. v. A. Banti, Florenz 1981, S. 70. vgl. Rudolf Preimesberger, «Motivi del «paragone» e concetti teorici nel «Discorso sopra la Scultura» di Vincenzo Giustiniani», in: *Caravaggio e i Giustiniani*, hg. v. Silvia Danesi Squarzina, Mailand 2001, S. 50–56.
- 26 Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du Cavalier Bernini en France* (1665), Aix-en-Provence 1981, S. 24.
- 27 Ebd., S. 87.
- 28 Dazu grundlegend: Kristina Herrmann-Fiore, «Osservazioni sull'epidermide di «Apollo e Dafne» del Bernini», in: *OPD restauro*, 8. 1996 (1997), S. 40–47, hier S. 43.
- 29 Vgl. Eike D. Schmidts [Katalogbeiträge] in: *The Color of Life*, hg. v. R. Panzanelli, Los Angeles 2008, S. 143–144 u. 149–150.
- 30 Pomponius Gauricus, *De sculptura*, Lat./Deutsch, hg. u. übers. v. H. Brockhaus, Leipzig 1886 («rubigine per nitorem aeris relucente», S. 224).