

Das haptische Bild



Berliner Schriften für Bildaktforschung
und Verkörperungsphilosophie

Herausgegeben von Horst Bredekamp und
Jürgen Trabant

Schriftleitung: Marion Lauschke

Das haptische Bild

Körperhafte Bilderfahrung
in der Neuzeit

Herausgegeben von
Markus Rath,
Jörg Trempler und
Iris Wenderholm



Akademie Verlag

Einbandgestaltung unter Verwendung von Francesco Colonna, „Hypnerotomachia Poliphili“, 1499 (Vorderseite) und Frank Dicksee: Studie zu „The Two Crowns“, um 1900 (Rückseite), © Trustees of the British Museum.

Reihengestaltung: Petra Florath, Berlin

Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

© 2013 Akademie Verlag GmbH

Ein Unternehmen von De Gruyter

www.degruyter.de

Gedruckt in Deutschland

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-05-006011-8

Inhaltsverzeichnis

- VII Markus Rath, Jörg Trempler, Iris Wenderholm
Das haptische Bild.
Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit

I. Wahrnehmung

- 3 Markus Rath
Die Haptik der Bilder.
Rilievo als Verkörperungsstrategie der Malerei
- 31 Jodi Cranston
The Disordered Bed in the *Sleeping Venus*
- 51 Iris Wenderholm
The Gaze, Touch, Motion: Aspects of Hapticity in
Italian Early Modern Art
- 69 Philine Helas
Lebendes Bild – haptisches Bild

II. Sujet

- 95 Alessandro Nova
Rosso Fiorentinos *Christus in forma Pietatis* zwischen
Andacht und Schönheit
- 113 Peter Stephan
Das verräumlichte Bild im verbildlichten Raum.
Jacopo Rusutis Mosaiken in Ferdinando Fugas Fassade
von S. Maria Maggiore

135 Hans Körner
Giovanni Gonnelli.
Quellen und Fragen zum Werk eines blinden Bildhauers

159 Matthias Krüger
Paletten und Palettenbilder

III. Material

185 Johannes Mysok
Bildhauerisches Denken und haptische Bilder

209 Joris van Gastel
Michelangelo's Lesson.
The Baroque *Bozzetto* between Creation and Destruction

227 Yannis Hadjinicolaou
Malen, Kratzen, Modellieren.
Arent de Gelders Farbauftrag zwischen Innovation und Tradition

253 Monika Wagner
„Das Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger“.
Bildoberfläche und Betrachtterraum

267 Autorenverzeichnis

271 Bildnachweise

Markus Rath, Jörg Trempler, Iris Wenderholm

DAS HAPTISCHE BILD

Körperhafte Bilderfahrung in der Neuzeit

Die Geschichte der Bildwahrnehmung ist mitnichten nur eine Geschichte des Sehens. Entgegen der Auffassung, dass Bilder als virtuelle Medien allein dem Auge verpflichtet seien, steht die Erkenntnis einer plurimodalen Bildrezeption: Unterschiedliche Wirkungsweisen von Artefakten basieren stets sowohl auf optischen als auch auf körperlich-haptischen Reizen und Sinneswahrnehmungen. Dies betrifft nicht allein die dreidimensionalen Werke der Bildhauerei und der Architektur, die umlaufen oder durchschritten werden müssen, sondern schließt auch zweidimensionale Darstellungen mit ein.

Ob mehr oder weniger realiter raumgreifend, manifestieren sich jedwede von Menschenhand gestalteten Gebilde durch ihre Form als eine körperlich begreifbare Struktur. Ebenso wie eine dynamisch zurückschwingende Barockfassade vermögen eine gemalte Darstellung des Medusenhauptes, ein anthropomorphes Terrakottamodell oder eine abstrakte Zeichnung anhand ihrer jeweiligen formalen Komposition unterschiedliche Facetten körperlich-haptischer Reaktionen zu evozieren. Bilder bewegen oder lassen erstarren, berühren oder stoßen ab. Doch auch ohne in jedem Fall derart expressiver Reize auszulösen, wirken Bilder durch ihre formale Gestalt aufgrund der mit ihr transportierten körperlich-materiellen Gehalte auf den Betrachterkörper. „Das haptische Bild“ ist insofern die begriffliche Umschreibung einer körperlich und emotional aktivierenden Bildrezeption.

Aus biologischer Sicht umfasst haptisches Empfinden nicht nur die taktilen Reize der Hände oder der Fingerspitzen, sondern das gesamte propriozeptive, viszerale und sensomotorische Repertoire materieller Körperorientierung, also auch die Tiefensensibilität, welche die Lage und Dynamik des Körpers im Raum bestimmt, die Wahrnehmung von Temperatur und das Schmerzempfinden. Diese Grundreize der Körperwahrnehmung, die als „fünfter Sinn“ die Sensibilität eines Organismus bedingen, haben sich in Naturwissenschaft und Geistesgeschichte, in Medizin und Philosophie, über Jahrhunderte hinweg als

lebensnotwendig erwiesen.¹ Die Verortung des Körpers in seiner Umwelt, die Wahrnehmung von Raum, von Formen und Strukturen, erfolgt somit stets als eine Kombination aus verschiedenen durch das haptische Empfinden komplettierten Sinneswahrnehmungen.²

Auch im Rahmen der Bildbetrachtung, deren Natur zumeist als kontemplativ beschrieben wird, scheint diese Sinneskombination, insbesondere die Verquickung von optischen und haptischen Eindrücken, für die Fähigkeit einer instantanen Bilderfassung elementar: Indem der Betrachter einen fühlenden Körper besitzt und sich im Raum zu orientieren vermag, kann er Staffellungen und Perspektive, schwere und leichte Körper, Nah- und Fernwerte erfassen. Neben unmittelbar an das Tastempfinden gebundenen bildlichen Darstellungen von Schmerzen,³ Stillstand und Bewegung, Hitze und Kälte, bis hin zu Oberflächenstrukturen, sind es diese basalen Wahrnehmungsparameter, welche schließlich auch ein abstraktes Bild „ausgewogen“, „ruhig“ oder „dynamisch“ erscheinen lassen.

Wenngleich Künstler und Kunsthistoriographen der Renaissance das Sinnbild des Visus als „Fürsten der Sinne“ geprägt haben,⁴ entstehen innerhalb

- 1 Diese Erkenntnis führt von Aristoteles *De Anima*, 422b („Ohne Tastsinn kann es aber keinen Wahrnehmungssinn geben [...]. Es ist also klar, dass nur beim Verlust dieses Wahrnehmungssinnes die Lebewesen sterben müssten.“) über Tomasîn von Zerclaeres 1215/1216 verfasstes Lehrgedicht *Der Welsche Gast*, 9483ff. („Nun denkt daran, dass niemand ohne den fünften Sinn zu leben vermag [...] ohne taktiles Vermögen ist es niemandem möglich, lange zu leben.“) und Husserl, der in *Ideen II* (150) den Tastsinn zum Konstitutiv des Leibes selbst erklärt, bis hin zu den jüngsten Forschungen der *International Society for Haptics* (Gabriel Robles-De-La-Torre: The Importance of the Sense of Touch in Virtual and Real Environments, in: *IEEE Multimedia* 13/3 (2006) S. 24–30).
- 2 Vgl. Géza Révész: *Optik und Haptik*, in: *Studium Generale* 10/6 (1957), S. 374–379 sowie allg. Martin Grunwald (Hg.): *Human Haptic Perception. Basics and Applications*, Basel 2008.
- 3 Die in der monastischen Mystik des Mittelalters wurzelnde Auffassung der *compassio* generierte eine große Anzahl an Mitleid-erregenden Bildformen, wie etwa die Figur des „Schmerzensmannes“, deren Leiden unmittelbar körperlich nachempfunden werden sollten. Am Beispiel des gemarterten Körpers Christi im Isenheimer Altar spricht Hartmut Böhme diesbezüglich von der „Gestaltung von Gefühlen [...], die als eine raumfüllende Kontaktkraft wirkt“, und aktiv die bildimmanenten repulsiven und anziehenden Bewegungen generieren, wodurch „das Sehen der Figuren zum Spüren des leiblichen Schmerzes“ wird: „Darin besteht die Kunst: im Visuellen das leiblich spürbar Anwesende von Gefühlen darzustellen.“ Hartmut Böhme: *Der Tastsinn im Gefüge der Sinne*, in: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Hg.): *Tasten*, Göttingen 1996, S. 185–211, hier S. 197.
- 4 Vgl. Frank Fehrenbach: *Der Fürst der Sinne. Macht und Ohnmacht des Sehens in der Italienischen Renaissance*, in: Horst Bredekamp/John M. Krois (Hg.): *Sehen und Handeln*, Berlin 2011, S. 141–154. Die Dominanz des Visualprimats beruhte hingegen auf einer vielschichtigen, durch antike, arabische und neuplatonische

dieser Schwellenepoche zugleich Artefakte, die ganz bewusst auf eine körperhafte Bilderfahrung hin ausgerichtet sind. Der Untertitel des vorliegenden Bandes ist dieser Entwicklung geschuldet, da seit der Frühen Neuzeit sowohl Künstler als auch Bildrezipienten in Bildproduktion und Sehpraxis, Kunsttheorie und Kunstreflektion, die (wieder)errungenen Darstellungsmodi einer vorikonographisch auf Körpererfahrung beruhenden Bildsprache einforderten.⁵ Diese umfasste neben einer Verortung der körperhaften Gegenstände im perspektivischen Raum die stimmige Wiedergabe der Körper selbst. Mithilfe von Licht und Schatten wurde Volumen bildlich generiert, anatomische Studien wirkten auf die treffende Körperdarstellung zurück, Draperien verdeckten den Leib und ließen ihn zugleich in seiner natürlichen Ausprägung erscheinen. Die Reflektion über innovative Darstellungsmodi der Bildkörper führte dabei zu einer Ausdehnung der Gattungen, zu Assimilationen, etwa im *rilievo schiacciato*, oder zu Kopplungen, etwa im kombinierten Andachtsbild aus Bildtafel und Skulptur.⁶

Die Diskussion um adäquate künstlerische Ausdruckformen wurde im Zuge der Aufklärung eng mit ihren jeweiligen sinnlichen Implikationen verknüpft. In der Folge von George Berkley (*An Essay Towards a New Theory of Vision*, 1709) und Denis Diderot (*Lettre sur les aveugles*, 1749) entgegnete Johann Gottfried Herder durch den Impetus des Haptischen in seiner „Physiö-Asthetik“ jenen körpersublimierenden Formen klassizistischer Ästhetik, wie sie etwa in Lessings *Laokoon* (1766) zutage treten.⁷ In seiner Abhandlung *Plastik* (1778) entwickelte er anhand der Betrachtung von Werken der Bildhauerei eine Phänomenologie körperhafter Kunstrezeption.⁸ Eigene Bewegung und haptisches Sehen sind dabei eng verknüpft: Beim Umschreiten der Skulptur

Lehren gespeisten Seh- und Perspektivgeschichte. Vgl. Hans Belting: Florenz und Bagdad. Eine west-östliche Geschichte des Blicks, München 2008.

- 5 Dass sich dieser Wandel nicht abrupt, sondern in Stufen vollzog, wobei Künstlern wie Giotto und seinen Nachfolgern eine Sonderrolle zuzusprechen ist, wurde vielfach herausgestellt. Vgl. jüngst Frank Büttner: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013.
- 6 Vgl. Iris Wenderholm: Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance, München/Berlin 2006.
- 7 Vgl. Herman Parret: L'œil qui caresse. Pygmalion et l'expérience esthétique, in: Claire Van Damme/Patrick Van Rossen/Marijke Van Eeckhaut (Hg.): Touch me, don't touch me. De toets als Interface in de Hedendaagse Kunst, Gent 2007, S. 17–44, hier S. 24ff.
- 8 Vgl. Ulrike Zeuch: Umkehr der Sinne. Herder und die Aufwertung des Tastsinns seit der Frühen Neuzeit, Tübingen 2000; Natalie Binczek: Gewänder als Parerga. Zu Herders ‚Pastik‘, in: Pandaemonium germanicum 8 (2004), S. 151–167 sowie ausführlicher dies.: Kontakt: Der Tastsinn in Texten der Aufklärung, Tübingen 2007.

wird der Blick des Betrachters zum tastend-liebkosenden Fingerstrahl.⁹ Wenn gleich diese Schrift imstande war, die Sinneshierarchie zu Ungunsten des Sehens in Frage zu stellen, hinterließ die vollzogene Gattungstrennung in körperhafte und daher haptisch empfundene Plastik und körperloses, visuell rezipiertes Bild das Desiderat eines Explanandums für die visuellen Anteile innerhalb der Skulpturrezeption – und reziprok für die haptischen Anteile der Betrachtung von Malerei.

Die Grundannahme des vorliegenden Bandes ist, dass jedwedes Bild während des Rezeptionsprozesses in Relation zum Betrachterkörper gesetzt wird, wobei visuelle und haptische Werte zugleich wirksam werden.¹⁰ In bestechender Präzision hat Heinrich Wölfflin dieses Phänomen 1886 in seinen *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* erfasst: „Körperliche Formen können charakteristisch sein nur dadurch, daß wir selbst einen Körper besitzen. Wären wir bloß optisch auffassende Wesen, so müßte uns eine ästhetische Beurteilung der Körperwelt stets versagt bleiben. Als Menschen aber mit einem Leibe, der uns kennen lehrt, was Schwere, Kontraktion, Kraft usw. ist, sammeln wir an uns die Erfahrungen, die uns erst die Zustände fremder Gestalten mitzuempfinden befähigen.“¹¹ Dieser Ansatz hat in der Kunstgeschichte bisher wenig Nachhall gefunden. Im Gegenteil, er hat möglicherweise einem Formalismus die Tür geöffnet, den Wölfflin paradoxerweise am Ende seines Lebens selbst vertrat. Wenige Jahre nach dessen Dissertation veröffentlichte der etwas ältere Alois Riegl seine *Stilfragen* (1893) sowie seine Untersuchung *Die spätromische Kunst-Industrie* (1901), in der er zwischen optischer und haptischer Wahrnehmung unterscheidet. Für den Zusammenhang dieses Bandes ist entscheidend, dass Riegl hier nicht die körperliche Bildwahrnehmung thematisiert, sondern auf ein antithetisches Begriffspaar abhebt, das in einen Formalismus mündet. Wie die zwei Seiten einer Medaille bedingen sich haptisch (plastisch gebunden, umrissbasiert) und optisch (binnenmodelliert) in einem dialektischen,

- 9 Damit ist diese Form des Kunstgenusses nicht mehr Teil der realiter haptischen, manuellen Kunsterfahrung. Vgl. Hans Körner: Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert, in: *Artibus et Historiae* 21/42 (2000), S. 165–196. Vgl. auch den Beitrag von Monika Wagner in diesem Band.
- 10 Dies bedeutet nicht ein *synästhetisches* Erleben, also eine Reizübertritt auf andere Primärsinne, sondern eine anthropologische Konstante körperhafter Bilderfahrung. Auch die bewusste Aushebelung derartiger Körper- (und Seh-)erfahrung als künstlerisches Ausdrucksmittel, etwa in den „kopfüberstehenden“ Bildern Georg Baselitz, bestätigt noch *ex negativo* die körpergebundenen Sehmechanismen.
- 11 Heinrich Wölfflin: *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* [München 1886], Berlin 1999, S. 9. Vgl. John M. Krois: *Bildkörper und Körperschema*, in: Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.): *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011, S. 252–271.

alternierenden Verhältnis, das Riegl letztendlich aus einem zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Verständnis heraus entwickeln konnte. Derselbe Wölfflin, der mit seiner Dissertation einen radikalen Vorstoß in Richtung der körperlichen Bildwahrnehmung gewagt hatte, formulierte später – auch unter dem Einfluss von Riegls Begriffspaar haptisch-optisch – seine berühmt gewordenen *Kunsthistorischen Grundfragen* (1915), die ebenfalls mit formalen, anti-thetischen Begriffspaaren operieren. Wird in diesem Band von „haptischen Bildern“ gesprochen, steht dies nicht in dieser formalen Tradition, sondern versucht, den Faden von Heinrich Wölfflins Dissertation wieder aufzunehmen und „haptisch“ nicht allein als Gegensatz zu „optisch“ zu begreifen, sondern im buchstäblichen Sinne von biologischen, menschlichen Körpern auszugehen, deren ästhetische Erfahrungen multisensorisch erfolgen.

Die körperliche Wahrnehmung, und damit auch die Betrachtung von Bildern, ist nicht kognitiv, sondern performativ zu begreifen. Bereits ab der Mitte des 19. Jahrhundert widmete sich die Kunstwissenschaft der Erörterung eines „Mitempfindens“ mit Kunstwerken, ihrem bildimmanenten Impetus der Empathieauslösung.¹² Der Vektor dieses kunstpsychologischen Ansatzes verlief jedoch stets vom Betrachter hin zum Werk und in dieses hinein, um von dort aus zurückzuwirken. Die ästhetische Einfühlung, so Theodor Lipps, „ist in ihrem letzten Grunde allemal das Erleben eines Menschen. Dies ist aber das Erleben meiner selbst. Ich also fühle mich als Menschen in der Gestalt, die mir entgegen tritt [...]“.¹³ Indem sich der Betrachter in das Werk „hineinfühlt“, wird er durch die intrinsisch angelegten anthropomorphen Strukturen ange-regt. Es war dieser Zirkelschluss, der die kunstwissenschaftliche Erforschung der Einfühlung schließlich ins Leere laufen ließ – indem der Ausgangspunkt zugleich als Endpunkt bestimmt worden war.

Seit dem Ende des 20. Jahrhunderts begleiten und befeuern zwei kognitions-wissenschaftliche Forschungsfelder die Wiederaufnahme der Untersuchung emphatischer Bilderfahrung: Einerseits erlaubte die Erkundung des Spiegel-neuronensystems neue Erklärungsmuster menschlicher Wahrnehmungs- und Lernprozesse,¹⁴ andererseits führten Erkenntnisse des Paradigmas der verkör-

- 12 Jutta Müller-Tamm: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg i. Br. 2005; Robert Curtis: Einführung in die Einfühlung, in: Robert Curtis/Gertrud Koch (Hg.): Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts, München 2009, S. 11–29.
- 13 Theodor Lipps: Aesthetik. Psychologie des Schönen und der Kunst, Bd. 2, Hamburg 1906, S. 49.
- 14 David Freedberg/Vittorio Gallese: Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience, in: Trends in Cognitive Sciences 11/5 (2007), S. 197–203; vgl. allg. Giacomo Rizzolatti/Corrado Sinigaglia: Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgeföhls, Frankfurt/M. 2008.

perten Kognition („embodied cognition paradigm“) zu einem auf Haptik und Bewegung fußenden Erklärungsmodell von Intelligenz.¹⁵ Diese Ansätze werden immer mehr in das methodische Repertoire einer bis heute anhaltenden Konjunktur des Körpers in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften integriert, die einerseits auf Erkenntnisse aus Medizin und Psychologie (Maurice Merleau-Ponty, Didier Anzieu) und postmoderne Kunstformen (Body Art, Performance) reagierte, um sich andererseits gegen positivistische und zerebralzentristische Entwicklungen innerhalb der Disziplinen zu wenden.¹⁶ Mit dem vorliegenden Band soll eine Ergänzung zu den jüngeren kulturphilosophischen und kunstwissenschaftlichen Vorstößen geleistet werden, die der besonderen Funktion des Tastsinns in Kulturschaffen und Bildrezeption Tribut zollen.¹⁷

Die dabei zusammengeführten Beiträge sind Untersuchungen, die im Rahmen der Arbeit des innerhalb der DFG-geförderten Kolleg-Forschergruppe „Bildakt und Verkörperung“ angelegten Forschungsschwerpunktes „Das haptische Bild“, in Kooperation mit dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, im Laufe von vier Jahren präsentiert wurden. Die unterschiedlichen Ansätze, welchen als Ausgangspunkt das körperlich aktivierende Potential sowohl zwei- als auch dreidimensionaler Bilder diene, wurden in drei Hauptfeldern – Wahrnehmung, Sujet und Material – zusammengeführt.

Das erste Kapitel vereint Beiträge, die unterschiedliche Gesichtspunkte visuell-haptischer Wahrnehmung beleuchten. *Markus Rath* legt mit seiner Analyse des malerischen *rilievo* – ein zentraler Referenzwert frühneuzeitlicher Kunstpraxis – dar, inwiefern dessen Umsetzung ein strategischer Zug eignet, der auf eine den Betrachterkörper involvierende Wirkung abzielt. Die vom Bei-

- 15 Horst Bredekamp/Marion Lauschke (Hg.): *John M. Krois. Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen*, Berlin 2011; Alva Noe: *Varieties of Presence*, Cambridge, MA 2012; André Blum/John M. Krois/Hans-Jörg Rheinberger (Hg.): *Verkörperungen*, Berlin 2012; Jörg Fingerhut/Rebekka Hufendiek/Markus Wild (Hg.): *Philosophie der Verkörperung. Grundlagen-texte zu einer aktuellen Debatte*, Berlin 2013 (im Erscheinen).
- 16 Maurice Merleau-Ponty: *Phénoménologie de la perception*, Paris 1945; ders.: *Le Visible et l’Invisible. Suivi de notes de travail*, Paris 1993; Didier Anzieu: *Das Haut-Ich*, Frankfurt/M. 1996 (*Le Moi-Peau*, Paris 1985); vgl. allg. Emmanuel Alloa u.a. (Hg.): *Leiblichkeit. Geschichte und Aktualität eines Konzepts*, Tübingen 2012.
- 17 Hartmut Böhme: *Der Tastsinn im Gefüge der Sinne* (wie Anm. 3); Elizabeth J. Harvey (Hg.): *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, Philadelphia 2003; Günter Getzinger: *Haptik. Rekonstruktion eines Verlusts*, Wien 2005; Mădălina Diaconu: *Tasten, Riechen, Schmecken. Eine Ästhetik der anästhesierten Sinne*, Würzburg 2005; Constance Classen (Hg.): *The Book of Touch*, London u.a. 2005; dies.: *The Deepest Sense. A Cultural History of Touch*, Urbana 2012; Mark Paterson: *The Senses of Touch. Haptics, Affects and Technologies*, Oxford 2007; Ludger Schwarte: *Taktisches Sehen – Auge und Hand in der Bildtheorie*, in: Johannes Bilstein/Guido Reuter (Hg.): *Auge und Hand*, Oberhausen 2011, S. 211–228.

spiel einer Draperiestudie ausgehende Untersuchung zeigt auf, dass die Belebung der Bildmotive unmittelbar mit ihrer körperrelevanten Erscheinung verknüpft war. Mit der Durchsetzung volumentransportierender Bildwerte eroberte die Malerei zugleich jene Domänen haptischer Rezeption, die genuin den Werken der Skulptur zugeeignet waren, um damit ein vermeintlich paragonales Verhältnis zwischen den Gattungen heraufzubeschwören. Dieses Vermögen, anhand der bildlichen Evokation von Stoffen einem unbelebten Gewebe Körperhaftigkeit und damit Lebendigkeit zu verleihen, beobachtet *Jodi Cranton* in Tizians Gemälde der *Sleeping Venus*. Sie zeigt dabei auf, welche bedeutungsvolle Rolle in Malerei und Bildhauerei der Frühen Neuzeit Kleidung und Schleier, Knoten und Falten einnehmen, die, mit dem Impetus des Berührens, des Begehrens und allgemein des Leiblichen versehen, zu Signifikanten bildlicher Körperevokation werden.

Um die Aktivierung der körperlich-sinnlichen Potentiale, die der Kombination von Skulptur und Malerei innerhalb eines Altarretabels geschuldet zu sein scheint, geht es in dem Aufsatz von *Iris Wenderholm: The Gaze, Touch, Motion. Aspects of Hapticity in Italian Early Modern Art*. Dabei widmet sich die Verfasserin der Frage, ob die Verquickung unterschiedlicher Medien zu einer Konfrontation bzw. einem *paragone* führt oder nicht vielmehr von einem Mitstreit der Bildgattungen gesprochen werden müsste. Das Interesse an der Übergängigkeit und Thematisierung der Bild-Betrachter-Grenze, das durch die suggerierte Bewegung der verlebendigt wirkenden plastischen Figuren aus dem zweidimensionalen Gemälde heraus zu beobachten ist, sowie die daraus abzuleitende Aktivierung des Betrachterkörpers teilt dieser Ansatz mit der bei *Philine Helas* in ihrem Beitrag *Lebendes Bild – haptisches Bild* formulierten Fragestellung, der sich mit dem Übertritt von Akteuren und Rezipienten in das Feld der Kunst beschäftigt. Die in der Festkultur der Frühen Neuzeit entwickelten „Lebenden Bilder“ (*tableaux vivants*) mythologischen oder heiligen Inhalts transferieren den fühlenden Körper in einen Bildkörper, wodurch haptisches Aneignen, Wirken und (Mit)Empfinden der Darstellung in eins fallen.

Das zweite Kapitel führt Motive und exemplarische Strategien von künstlerischer Gestaltung, die gattungsübergreifend mit haptischem Erleben verbunden sind, zusammen. In der „Sinnlichkeit“ des leicht überlebensgroßen nackten *Christus in forma Pietatis* von Rosso Fiorentino erkennt *Alessandro Nova* eine intendierte Wendung zum betont Körperlichen oder gar lasziv Erotischen. Motivisch zwar in gewissem Maße an antike und biblische Quellen rückbindbar, bleibt die in ihrer Ambivalenz zwischen fühlbarem Leib und religiöser Innerlichkeit schwingende Darstellung eine genuine Invention des Malers. Im Vergleich zu diesem „haptischen“ Andachtsbild ist die Gestaltung der Andachtsarchitektur, wie sie *Ferdinando Fuga* bei der Gestaltung der Fassade von S. Maria Maggiore entwarf, auf weniger nahsinnliche denn räumlich involvierende

Weise auf ein körperhaftes Empfinden hin ausgerichtet. Wie *Peter Stephan* in seinem Beitrag aufzuzeigen versteht, entwarf der Architekt durch die offene Gliederbauweise ein „verräumlichtes Bild im verbildlichten Raum“: Den höheren Prinzipien des Heiligen unterstellt, ist die Fassade zugleich Bild und Gefäß, Glaubensort und Öffnung. Der transformative Charakter des gleichsam Rusutis Mosaiken, Gemeinde und den Vertreter Peri umschließenden Baukörpers erweitert sich darüber hinaus bis weit in den Stadtraum hinein, so dass sich die Fassade als Kulminationspunkt einer durch Körperbewegung erfahrbaren, radialen Stadtstruktur erweist.

Der Frage nach Blindheit und Tasten als „haptisches Sehen“, dessen unmittelbarer Ausprägung ein Impetus des Sinnlichen eignet, widmet sich *Hans Körner* in seinem Aufsatz *Giovanni Gonnelli. Quellen und Fragen zum Werk eines blinden Bildhauers*. An diesem ungewöhnlichen Fall eines Blinden, der aus Terrakotta die Kopie einer Papstbüste formt, verhandelt der Verfasser das Problem der überhistorischen Übertragbarkeit von Erfahrungen des eigenen bzw. des fremden Körpers und seiner künstlerischen Umsetzung. Indem der blinde Bildhauer das Darzustellende als Tastbild begreift, dessen Erscheinung in die wie eine formbare Maske eingesetzte Hand übergeht, stellen die Bildwerke Blinder besondere Zeugen haptischer Gestaltungsweisen dar. Mit der Übergangszone zwischen Hand und Bild beim Einsatz von Malwerkzeugen beschäftigt sich schließlich *Matthias Krüger*. Im Fall der Malpalette, mithin des kaum beachteten Sujets des Palettenbildes, vereint das polyvalente Farbreiief die Körperhaftigkeit des Malstoffes mit Fragen nach der Bildentstehung und der Eigentätigkeit des Sujets. Die hier fassbare Emanzipation der Malmaterie offenbart sich schließlich als eine bedeutende Wegmarke der Moderne.

Im dritten Kapitel wird diese Problemstellung – die körperliche Autonomie und Wirkfähigkeit der Materie – im Zusammenhang mit der Formentstehung und den haptischen Dimensionen morphologisch geleiteten Schaffens verbunden. Sowohl anhand der Wider- und Eigenständigkeit des Terrakotta- oder Wachsmodells als auch am Beispiel der glatten, fließenden Formen einer Marmorgestalt stellt *Johannes Myssok* die Frage nach haptischem Bildempfinden. Es gelingt ihm aufzuzeigen, dass durch die Verwendung plastischer Modelle (*bozzetti*), Vor-Bilder aus formbarem Material, ein neuer Gehalt des bildhauerischen Denkens entspringt, dessen Natur im Austausch und Wandel von Materie und Motiv besteht. Sowohl in der Komposition der Figuren für das Juliusgrabmal Michelangelos als auch in der Genese der Amor-und-Psyche-Gruppe Canovas ist die Praxis des sich körperlich im Raum fortentwickelnden Bildes zu beobachten. Auch für *Joris van Gastel* stellt der Bozzetto das Gegenmodell zu einer linearen, allein von der *idea* vorgeprägten Werkgenese dar. In Erweiterung zu der bei Vasari beschriebenen progressiven Bildentstehung setzt er das Motiv der „kreativen Zerstörung“, die die manuelle Umgestaltung des

Modells nicht als definitive Destruktion, sondern als konstitutive Handlung für die Fortentwicklung barocker Bildsprachen begreift. Dem materiellen Übertritt zwischen den Gattungen im Sinne einer haptischen Verwendung der Farbe spürt *Yannis Hadjinicolaou* in den Bildern des Rembrandtschülers Arent de Gelder nach. Die Malweise eines Künstlers, allgemein im Niederländischen mit dem Begriff des als performativ begriffenen *handeling* umschrieben, erreichte bei de Gelder durch Kratzen und Modellieren der Farbe bildhauerische Qualität.

Den Ausdehnungen der Bildmaterialien auf Malgrund bis hinein in den Betrachtterraum und dem Thema der Teletaktilität widmet Monika Wagner den abschließenden Aufsatz *Das Auge ward Hand, der Lichtstrahl Finger. Bildoberfläche und Betrachtterraum*. Hier wird deutlich, dass neuere Bio-Feedback-Arbeiten, aber auch Arbeiten und künstlerische Aktionen der 1960er Jahre, sich verstärkt mit der Problematik der Überschreitung der ästhetischen Grenze und dem Eindringen in den Betrachtterraum auseinandersetzen. Dabei kann die Verfasserin aufzeigen, dass Fragestellungen in der zeitgenössischen Kunst und Kunstkritik ähnlichen Strategien zugrundeliegen, wie sie seit dem 18. Jahrhundert bereits Theoretiker wie Herder und Maler wie Constable und Turner umtrieben. In diesem Zusammenhang ist es von Bedeutung, dass die Arbeiten, die die Problematik der taktilen Transgression berühren, sich der traditionellen Topik des Haptischen bedienen – wie es das Diktum der Aktionskünstlerin Valie EXPORT pointieren sollte: „Die taktile Rezeption feigt gegen den Betrug des Voyeurismus“ (1968).

Der Dank der Herausgeber gilt den Leitern der DFG-Kolleg-Forscherguppe „Bildakt und Verkörperung“, Horst Bredekamp, John M. Krois (†) und Jürgen Trabant, sowie allen Kolleginnen und Kollegen, die durch ihre Beiträge, Diskussionen und Hinweise die Arbeit des Forschungsschwerpunktes stets unterstützt und vorangetrieben haben. Allen eingeladenen Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Studientage und Kolloquien gilt im selben Sinne besonderer Dank. Dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg sei ebenso wie dem Warburg-Haus für die freundschaftlichen Kooperationen gedankt. Martin Steinbrück vom Akademie Verlag hat die Publikation umsichtig betreut, während Petra Florath für die feinsinnige Gestaltung des Bandes herzlich gedankt sei.

Hamburg, Paris und Passau im April 2013
Die Herausgeber

WAHRNEHMUNG

Markus Rath

DIE HAPTIK DER BILDER

Rilievo als Verkörperungsstrategie der Malerei

„La scultura con poca fatica mostra quel che la pittura pare, cosa miracolosa a far parere palpabili le cose impalpabili, rilevate le cose piane, lontane le cose vicine.“¹

Leonardo da Vinci

Panneggio palpabile – tastbares Tuch

Die um 1475 entstandene monochrome *Studie zum Gewand des Evangelisten Matthäus* aus dem Berliner Kupferstichkabinett, sowohl Domenico Ghirlandaio (1449–1494)² als auch Leonardo da Vinci (1452–1519)³ zugeschrieben, besticht durch ihre äußerst plastische Ausarbeitung des Faltenwurfs (Bild 1).⁴ Auf der bräunlich grundierten Leinwand leicht nach links gerückt, entfaltet das Gewand einer sitzenden Gestalt räumlich-körperliche Präsenz. Erst in einem zweiten Schritt wurden der frontal gestellte Oberkörper des Schreibenden sowie die fliegende Engelserscheinung in der rechten oberen Bildecke, zu welcher er sich hinwendet, in feinen Linien mit dem Pinsel eingetragen. Der ursprüngliche

1 Leonardo da Vinci: *Libro di Pittura*, zit. n. Claire J. Farago: *Leonardo da Vincis Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*, Leiden u. a. 1992, Kap. XXXVIII, S. 284.

2 Hein-Theodor Schulze Altcapenberg: *Die italienischen Zeichnungen des 14. und 15. Jahrhunderts im Berliner Kupferstichkabinett. Kritischer Katalog*, Berlin 1995, S. 146–149. Zum Zusammenhang mit den von Ghirlandaio ausgeführten Gewölbefresken in der Cappella Fina im Dom von San Gimignano sowie weiteren Zuschreibungen, etwa an Fra Bartolomeo, vgl. ebd.

3 Ausst. Kat.: *Leonardo da Vinci. Die Gewandstudien*, m. Texten v. Françoise Viatte, Carlo Pedretti u. André Chastel, München/Paris/London 1990, S. 60f.

4 236 × 177 mm, Pinsel in Brauntönen, weiß gehöht, auf bräunlich grundierter Leinwand (auf Papier aufgezogen), KdZ 5039.

Sinn und Zweck der Übung bestand offenkundig in der bildlichen Ausformung des Faltenwurfs, im malerischen Modellieren differenzierter Stoffvolumina.

Über den linken Arm und die Schulter fließend, fällt das Gewandtuch locker gerafft hinter dem Rücken bis zu einer tiefen Falte, um von dort wiederum nach vorne über Schoß und Knie bis zum Boden zu gleiten. Oberhalb des amorphen Schlagschattens der Gestalt erzeugt ein Lichtnebel stärkere Tiefe und rückt die Figur zugleich nach vorn. Dieser rührt von einer Lichtquelle her, die von links oben einfällt und damit den Stoffbahnen zwischen dem aufgestellten angewinkelten rechten und dem schräg nach vorn geschobenen linken Bein größte Körperlichkeit verleiht. Binnenstrukturen, die sich von diesem Gestaltzentrum entfernen, beginnen sich aufzulösen, bevor sie in eine vielerorts fließend mit dem Hintergrund verbundene Umrisslinie übergehen. In feinen Abstufungen wurden lasierend in nuancierten Brauntönen Schattenmulden und Faltentäler angegeben, während Aufhellungen in Bleiweiß prominente Partien wie Lichtreflexe auf den Faltenrücken, dem nach vorn wölbenden rechten Knie oder der unter dem Tuch hervortretenden linken Fußspitze herausheben. Schwarze Strichbündel intensivieren schließlich tiefste Faltenhöhlen und Schlagschatten.⁵ Materialität und Grundton der Malfäche wurden bewusst als Gestaltungsmittel eingesetzt, indem das Gewebe der Leinwand bei ins Halblicht getauchten Partien hindurchscheint, wodurch sich nicht allein dessen Farbigkeit, sondern auch dessen stoffliche Struktur auf das Gewand selbst überträgt.

Durch den virtuosen Einsatz von Hell- und Dunkelwerten entsteht eine Draperielandschaft⁶ aus mäandernden, übereinander gebauschten oder spitz zulaufenden Falten, die den Leib bedecken und zugleich entstehen lassen. Diesen Umstand der körperlichen Aufladung des Gewandes hat Leonardo mit der prägnanten Formel beschrieben, dass „die Gewänder, mit welchen die Figuren bekleidet sind, zeigen müssen, dass sie von eben diesen Figuren bewohnt werden“.⁷ Von der hochdifferenzierten Auffassung stimmiger Draperiegestaltung zeugt seine weitergehende Anweisung, außer bei Nymphen und Engeln, stets die unter dem Gewand liegenden Kleidungsschichten noch erahnen zu lassen.⁸

5 In dieser Forcierung der plastisch-körperlichen Präzision erkennt Schulze Altcapenberg ein Indiz dafür, die Studie nicht den bereits von atmosphärischem Sfumato durchzogenen Arbeiten Leonardos zuzusprechen. Vgl. Schulze Altcapenberg: Die italienischen Zeichnungen (wie Anm. 2), S. 147.

6 Zur Verbindung von Draperiestudie und Landschaftsdarstellung (*ammacature*) vgl. André Chastel: Leonardo: Stoffe und Falten, in: Ausst. Kat.: Leonardo da Vinci (wie Anm. 3), S. 9–14, hier S. 11.

7 „I panni che vestono le figure debbono mostrare di essere abitati da esse figure“. Zit. n. Carlo Pedretti: ‚Bewohntes Tuch‘, in: Ausst. Kat.: Leonardo da Vinci (wie Anm. 3), S. 15–21, hier S. 19.

8 Codex Urbinas, Hd. A, fol. 98 recto, 169b, vgl.: Ausst. Kat.: Leonardo da Vinci (wie Anm. 3), S. 112.



Bild 1 Domenico Ghirlandaio/Leonardo da Vinci: Studie zum Gewand des Evangelisten Matthäus, um 1475, 236 × 177 mm, Pinsel in Brauntönen, weiß gehöht, auf bräunlich grundierter Leinwand (auf Papier aufgezogen), Kupferstichkabinett (SMB), Berlin.

Der Eindruck bewohnten Tuches verweist auf jenen Zielpunkt künstlerischen Gestaltens, ein Motiv in seiner körperlichen Präsenz auf eine plane Bildfläche zu bannen. Dabei stellt die überzeugende Kleidungsdarstellung nur eine Ausprägungsform einer Zeichen- und Maltechnik dar, die mithilfe von Licht- und Schattenwerten eine differenzierte Körperlichkeit entstehen lässt und somit jedwedes Sujet „greifbar“ vor Augen zu stellen vermag. Für dieses Verfahren erlangt in der Renaissance der Terminus *rilievo* zentrale Bedeutung.⁹ Das mit ihm verbundene Vermögen stellte für Leonardo eine der primären Eigenschaften malerischen Gestaltens dar, durch die sich diese Kunstform gegenüber anderen, insbesondere der Skulptur, auszeichnet. Er entstammt unmittelbar der gängigen Werkstattpraxis, die, wie im Beispiel der Faltenwurfstudie, das plastisch-räumliche Entwickeln eines Motivs auf dem Bildgrund beschreibt.

Der Begriff umfasst jedoch weit mehr, als allein den bislang herausgestellten technischen Fortschritt der Malerei in der Frühen Neuzeit. Mit der bildlichen Entfaltung des *rilievo* wird ein künstlerisches Verfahren entwickelt, das bewusst auf eine haptische Bilderfahrung abzielt. Es beabsichtigt nicht die bloße Steigerung der Illusion, sondern die malerische Erzeugung eines bildlichen Resonanzkörpers. Der am Übergang zur Frühen Neuzeit begrifflich etablierte und fortan vehement eingeforderte malerische *rilievo* deutet hin auf eine künstlerisch reflektierte Strategie der Verbindung von haptischen Erfahrungswerten mit optischen Bildgebungsverfahren.

9 Moshe Barasch bezeichnet den *rilievo* als „höchste[n] Wert der Renaissancetheorie“, vgl. Moshe Barasch: Licht und Farbe in der Kunsttheorie des Cinquecento, in: Rinascimento 2 (1960), S. 207–300, hier S. 213. Zum Bedeutungskomplex des Begriffs vgl. Luigi Grassi: Rilievo, in: Dizionario della critica d'arte 2 (1978), S. 480f.; Luba Freedman: ‚Rilievo‘ as an Artistic Term in Renaissance Art Theory, in: Rinascimento 29 (1989), S. 217–247; Andrea Niehaus: Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo, München 1998, S. 17–45; Yih-Fen Wang-Hua: ‚Rilievo‘ in Malerei und Bildhauerkunst der Frühneuzeit, Dissertation, Köln 1999; Rudolf Preimesberger: Rilievo und Michelangelo. ‚...benché ignorantemente‘, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.): Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance, München/Berlin 2003, S. 303–316; Steven F. Ostrow: Playing with the Paragone. The Reliefs of Pietro Bernini. For Rudolf Preimesberger, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 67 (2004), S. 329–364, bes. S. 331–338; Christopher Ross Lakey: Relief in Perspective. Medieval Italian Sculpture and the Rise of Optical Aesthetics, Dissertation, Berkeley 2009. Zur Entstehungsgeschichte der Maltechnik vgl. zudem das in Kürze erscheinende Buch von Frank Büttner, dem es gelingt zu zeigen, wie sich in den Generationen vor Cennini – unter dem Einfluss optischer Lehren – die entscheidende Wendung zum *rilievo* künstlerisch durch eine stufenlose Hell-Dunkelmodellierung vorbereitet. In der Entwicklung der Grisaillemalerei erweise sich der *rilievo* im Kern als paragonal bestimmter Bildwert. Frank Büttner: Giotto und die Ursprünge der neuzeitlichen Bildauffassung. Die Malerei und die Wissenschaft vom Sehen in Italien um 1300, Darmstadt 2013. Für die Einsicht in das Buchmanuskript sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

Rilievo als Werkstattbegriff

Bereits zwei Generationen vor der Entstehung der Berliner Draperiestudie war Cennino Cennini (um 1360–vor 1427) der Ansicht, dass sich unter dem gemalten Gewand stets der Leib erschließen lassen müsse. Die Erläuterungen entstammen seinem wohl im ersten Drittel des Quattrocento entstandenen Kunsttraktat *Libro dell'arte*,¹⁰ in dem Cennini bekanntermaßen ein bis heute elementares Begriffsspektrum verwendete, um die künstlerische Malpraxis seiner Zeit festzuhalten.¹¹ Seine Anleitung zur Farbgestaltung des Faltenwurfs im Fresko beschreibt eine Maltechnik, die auf eine plastische Wiedergabe des Mantelstoffes bei stetigem Respektieren des davon bedeckten Körpers abzielt.¹² Besondere Bedeutung beim Entwurf einer stimmigen Bildkomposition sprach er der Lichtregie zu. Mit der Vernachlässigung der realen Beleuchtungssituation, so Cennini im neunten Kapitel, gehe eine Ermangelung an *rilievo* einher, infolgedessen der Maler eine nur unscheinbare, kaum meisterhafte Darstellung hervorbringen könne: „seguita sempre la piu eccellente lucie; e voglia con debito ragionevole intenderla e seguitarla, perche, di cio manchando, non sarebbe tuo lavorio con nessuno rilievo, e verrebbe cosa semprice, e con pocho maestro.“¹³ Im Umkehrschluss kann die Malerei bei vollgültigem *rilievo* meisterhafte Züge erlangen.

- 10 Vgl. die spätere Datierung durch Ulrich Pfisterer: Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers, in: Grammatik der Kunstgeschichte. Sprachproblem und Regelwerk im ‚Bild-Diskurs‘, hg. v. Hubert Locher, Emsdetten u. a. 2008, S. 95–117. Für eine Datierung um 1400 plädiert Erling Skaug: Cenniniana. Notes on Cennino Cennini and His Treatise, in: *Arte Christiana* 81 (1993), S. 15–22.
- 11 Der Entstehungszeitraum des Traktats wird als Übergangszeit zwischen ausgehendem Mittelalter und beginnender Neuzeit gefasst. Vgl. Christiane Kruse: Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als ‚incarnazione‘. Mediales Verfahren des Bildwerden im *Libro dell'arte* von Cennino Cennini, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), S. 305–325, hier S. 305–314; Silvia Bianca Tosatti: Trattati medievali di tecniche artistiche, Mailand 2007, bes. Kap. VI, S. 113–127. Zur Terminologie vgl. Paola Salvi: Chiaroscuro. L'origine nel *Libro dell'arte* di Cennino Cennini (II), in: *Lingua Nostra* 66/3–4 (2005), S. 92–98; zu Umfeld und Malpraxis jener Zeit vgl. den umfassenden Katalog zur Ausstellung in der Berliner Gemäldegalerie: *Ausst. Kat.: Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco*, hg. v. Wolf-Dietrich Lühr/Stefan Weppelmann, Gemäldegalerie Berlin (SMB), Berlin 2008.
- 12 Im Gegensatz zu Leonardo geht Cennini jedoch vom nackten Körper aus: „Poi va' pure con questi colori di mezo arritrovare le schurita, dove de' essere il rilievo della figura, mantenendo sempre bene lo 'ngnudo.“ Cennino Cennini: *Il Libro dell'arte*, hg. v. Daniel J. Thompson, New Haven/London/Oxford 1932, Kap. LXXI, S. 47 [Hervorhebung M.R.].
- 13 Cennino Cennini: *Libro dell'arte* (wie Anm. 12), Kap. IX „Come tu de' dare la ragione della lucie, chiaro o schuro, alle tuo figure, dotandole di ragione di rilievo“, S. 6.

Durch dreifache Nennung wird der Begriff *rilievo* im selben Kapitel bereits genauer bestimmt, zunächst als künstlerische Aufgabe figürlicher Ausstattung: „seguita di dare el rilievo alle tue figure [...] secondo l'ordine delle finestre“, sodann als Teil eines komplementären Begriffspaars, „el tuo rilievo e lo schuro“, und schließlich als bildlich zu übertragende Eigenschaft, „lo simile metti il tuo rilievo chiaro e schuro alla ragion detta“.¹⁴ Die hierbei auftretende Unschärfe der begrifflichen Verwendung¹⁵ löst sich auf, wenn zugleich Ursache und Wirkung beschrieben werden sollen. *Rilievo* würde damit einerseits die mittels malerischer Kompetenz zu verleihende plastische Körperlichkeit der Bildfiguren unter Berücksichtigung bestehender Lichtverhältnisse beschreiben. In etymologischer Engführung¹⁶ ist dieser Prozess durch ein Hervorheben, beziehungsweise Herausheben des Motivs vom Bildgrund durch Weißhöhungen und damit eine prominentere Beleuchtung im Vergleich zur dunkleren Umgebung gekennzeichnet.¹⁷ Innerhalb des Bildes muss andererseits der dabei entstehende Körper den Regeln des Schattenwurfes folgen, so dass die rezipierte körperliche Erscheinung schließlich vom Ergebnis der richtigen Umsetzung von Beleuchtung, Binnen- und Schlagschatten abhängt.¹⁸

Die stufenhafte Entwicklung der Plastizität wird in der Freskotechnik beispielhaft angewandt, indem Cennini zufolge das Modellieren der Körper durch drei tonal abgestufte Farben erfolgt.¹⁹ Je näher der gemalte Gegenstand physisch an die Oberfläche herangerückt erscheinen soll, desto heller der gewählte Farb-

14 Ebd. Indem Cennini andernorts vom *rilievo* der Nase und des Gesichts (Kap. LXVIII) spricht, verweist „il tuo rilievo“ weniger auf die von Maler zu Maler unterschiedliche, persönliche Stilistik des *rilievo*, sondern auf das am eigenen Leib erfassbare ‚Körperrelief‘.

15 Wang-Hua: ‚Rilievo‘ in Malerei und Bildhauerkunst (wie Anm. 9), S. 14.

16 Das lateinische *relevare* (ital. *rilevare*) bedeutet *aufheben/aufrichten* bzw. *herausheben/hervorheben*; vgl. Salvatore Battaglia: Grande Dizionario della Lingua Italiana, Bd. 16, Turin 1992, S. 365ff.

17 „Poi toglì innun altro vasello bianco puro, et va' ritrovando perfettamente tutti i luoghi di rilievo.“ Cennino Cennini: Libro dell'arte (wie Anm. 12), Kap. LXXI, S. 48. Der Effekt des aus einem Grund hervortretenden Körpers wird etwa durch eine Schattierung des Motivs jenseits der Konturlinie erreicht: „Allora toglì oppenna temperata ben sottile, oppennel sottile di vaio sottile; e con inchiostro puoi andare ricercando i contorni elle stremite del disengnio di sotto; ecchosi generalmente tocchando alchuno onbre, si chome atte e possibile potere vedere e fare.“ Cennini: Libro dell'arte (wie Anm. 12), Kap. XXIII, S. 13.

18 Verkürzt wäre demnach die Ansicht von Rudolf Kuhn, der darlegt, dass Cennini *rilievo* „nur für die vorspringenden Teile eines Ganzen“ verwende; vgl.: Rudolf Kuhn: Cennino Cennini – Sein Verständnis dessen, was die Kunst in der Malerei sei, und seine Lehre vom Entwurfs- und vom Werkprozess, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 36 (1991), S. 104–153, hier S. 149.

19 Niehaus: Florentiner Reliefkunst (wie Anm. 9), S. 19. Vgl. u., *Rilievo* als Verkörperungsstrategie.

ton. Kommt es zum Übertritt der Maloberfläche, etwa durch Bildauflagen in Form von Wachs- oder Gipsschichten, erweitert sich die wiederum mit *rilievo* bezeichnete und nunmehr taktil erfahrbare Körperlichkeit bis in den Betrachterraum hinein.²⁰

Im Herausarbeiten eines Gegenstandes aus dem Schatten des Bildgrundes scheint sich jene meist als metaphorisch bestimmte Definition der Malerei zu konkretisieren, die Cennini in seiner Schrift einleitend vorstellt: „e quest’e un’arte chessi chiama dipingere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano, di trovare cose non vedute, chacciandosi sotto ombra di naturali, e fermarle con la mano, dando a dimonstrare quello che nonne sia.“²¹ Im Sinne des *rilevare* sind es hier nicht allein die realiter beobachtbaren Gegenstände der Natur,²² die durch die Malerei als konkrete Gestalten hervorgebracht werden können, sondern auch jene zwar aus Sinneseindrücken und Welterfahrung gespeisten, jedoch eigenständig entworfenen Konstrukte der *fantasia*, die sich vom dunklen Grund der Vorstellung als Bildgegenstände erheben.²³

Diese Phantasiegestalten sind allein von einer geübten Hand erfassbar. Nur im Zusammenspiel von Geist und Hand, von Intellekt und Körpererfahrung, kann eine kunstfertige Malerei erreicht werden. Deren zeichnerische Vorbereitung zielt dabei ab auf eine körperlich-geistige Aneignung der körperlich-

20 Vgl. Kap. CII „Chome dei rilevare una diadema di chalcina, in muro“, Kap. CXXVI „Chome si de smaltar ciaschun rilievi di muro“, Kap. CXXIX „Come si puo rilevare in muro con vernice“, Kap. CXXX „Come si puo rilevare in muro con ciera“. Siehe dazu: Wang-Hua: ‚Rilievo‘ in Malerei und Bildhauerkunst (wie Anm. 9), S. 21 (Die Ko-existenz der „mixed media“); Wolf-Dietrich Lühr: Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste. *Ritratto, disegno* und *fantasia* als Instrumente der Bilderzeugung im Trecento, in: Das Mittelalter 13 (2008), S. 148–179, hier S. 175 u. Anm. 119; Lakey: Relief in Perspective (wie Anm. 9), S. 197; Niehaus: Florentiner Reliefkunst (wie Anm. 9), S. 19f. Im Laufe des Quattrocento entwickelte sich aus der Kombination von Reliefaufgabe und Malerei eine hybride Sonderform intermediärer Altarbilder aus Malerei und Skulptur bzw. Halbr relief. Vgl. dazu grundlegend: Iris Wenderholm: Bild und Berührung, Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance, München 2006 sowie ihren Beitrag in diesem Band.

21 „[Und] dies ist eine Kunst, die sich Malen nennt, für die es der Fantasie und Ausführung mit der Hand bedarf, um nie gesehene Dinge zu finden, die sich verbergen im Schatten der natürlichen [Dinge], und sie mit der Hand festzuhalten, indem jenes gezeigt wird, was nicht ist.“ Cennino Cennini: Libro dell’arte (wie Anm. 12), Kap. I, S. 2, übers. n. Lühr: Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste (wie Anm. 20), S. 165.

22 Vgl. Kap. XXVIII „Chome, sopra i maestri, tu dei ritrarre sempre del naturale con chontinuo uxò“, das mit dem Hinweis beginnt: „Attendi, chella piu perfetta ghuida che possa avere e miglior timone, sie la trionfal porta del ritrarre de naturale.“ Cennini: Libro dell’arte (wie Anm. 12), S. 15.

23 Ebd.

plastischen Ausarbeitung der Bildmotive.²⁴ Wie Wolf-Dietrich Lühr zuspitzt, steht „am Ende der Ausbildung [...] mit der ‚mano usata‘ eine spezifisch geschulte Künstlerhand, deren Fähigkeiten man mit heutiger Begrifflichkeit als ‚embodied knowledge‘ bezeichnen könnte.“²⁵ In diesem Wechselspiel aus Beobachtung, geistiger Reflektion, Fantasie und manueller Übung erlangt der Künstler ein körperlich-geistig gebundenes Fähigkeitsreservoir, aus welchem er im Schaffensprozess schöpfen kann. Dieses beruht nicht allein auf visuellen oder kognitiven Prozessen, sondern auf einer dreifach körperbasierten Interaktion: des eigenen Körpers mit der Umwelt, der Erfassung anderer Körper sowie deren künstlerischer Wiedergabe, vorbereitet durch die zeichnerische Übung.²⁶

Die im *rilievo* gebundene Körperlichkeit sollte wenige Jahre später auch für Leon Battista Alberti (1404–1472) ein zentrales Anliegen der Malerei darstellen. Im dritten Buch seines Traktates *Della Pittura* (1436) fasst er eine der Kernaufgaben des Malers zusammen: „Dico l’officio del pittore essere così descrivere con linee e tignere con colori in qual sia datoli tavola o parete simile vedute superficie di qualunque corpo, che quelle ad una certa distanza e ad una

24 „Poi chon essenpro chomincia arritrarre chose agievoli quanto piu si puo, per usare la mano; e collo stile su per la tavoletta leggermente, che appena possi vedere quello che prima incominci affare; crescendo i tuo’ tratti a pocho a pocho; piu volte ritornando per fare l’ombre. Et quanto l’ombre nelle stremita vuoi fare piu schure, tanto vi torna piu volte; e chosi, per lo contrario, in su e rilievi tornavi poche volte.“ Cennino Cennini: *Libro dell’arte* (wie Anm. 12), Kap. VIII, S. 5.

25 Wolf-Dietrich Lühr: *Finger, Hand, Manier. Geist und Körper des Künstlers am Beginn der Frühen Neuzeit*, Vortrag im Rahmen einer Ringvorlesung an der Ruhr-Universität Bochum, gehalten am 4.11.2009, Manuskript, S. 11 [http://www.kunstgeschichte.rub.de/beta/wp-content/uploads/2009/11/03_loehr-die-hand-des-kuenstlers.pdf (30.5.2011)]. Vgl. zum Wechselspiel von Hand und Geist ders.: *Handwerk und Denkerwerk des Malers. Kontexte für Cenninis Theorie der Praxis*, in: *Ausst. Kat.: Fantasie und Handwerk* (wie Anm. 11), S. 153–177. Zum kognitionswissenschaftlichen Ansatz des verkörperten Wissens (*embodied knowledge*) vgl. Nancy Scheper-Hughes: *Embodied Knowledge: Thinking with the Body in Critical Medical Anthropology*, in: *Assessing Cultural Anthropology*, hg. v. Rob Borofsky, New York 1994, S. 229–42; Gabriel Ignatow: *Theories of Embodied Knowledge: New Directions for Cultural and Cognitive Sociology?*, in: *Journal for the Theory of Social Behaviour* 37/2 (2007), S. 115–135.

26 Zum Einüben eines Bildinstrumentariums vgl. Lühr: *Dantes Täfelchen, Cenninis Zeichenkiste* (wie Anm. 20), S. 162ff. u. Anm. 61. Eine semiologische Kategorisierung unterschiedlicher Formen des Zeichnens als Teil des Denkprozesses lieferte jüngst Rebekka Hufendiek: *Draw a Distinction. Die vielfältigen Funktionen des Zeichnens als Formen des Extended Mind*, in: Ulrike Feist/Markus Rath (Hg.): *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp*, Berlin 2012, S. 441–465.

certa posizione di centro paiano rilevate e molto simili avere i corpi“.²⁷ Wie im *Libro dell'arte* wird in *Della Pittura* die plastische Erscheinung des Gegenstandes unmittelbar vom Lichteinfall bestimmt: „Però che il lume e l'ombra fanno parere le cose rilevate, così il bianco e 'l nero fa le cose dipinte parere rilevate, e dà quella lode quale si dava a Nitia pittore ateniese.“²⁸ In der ein Jahr zuvor publizierten lateinischen Ausgabe verwendete Alberti an selber Stelle, in Anlehnung an Plinius d. Ä. (*Nat. hist.* 131), für *rilievo* den Ausdruck *prominentia* („[...] quaeque picta videas, eadem prominentia et datis corporibus persimillima videantur“). Bei seinem Hinweis auf den antiken Maler Nikias wählte er im ausführlicheren lateinischen Text für konvexe Flächen das Verb *turgere*, für konkave Flächen *recedere* sowie für den Gesamteffekt (*maxime*) *eminere*, um damit das erforderliche Ergebnis besonders zu betonen: „[...] quodve artificii in primis optandum est: ut suae res pictae maxime eminere videantur.“²⁹

Von sprechender Prägnanz ist Albertis daraufhin entwickelte Forderung, dass ein gemaltes Gesicht mit skulpturaler, dynamischer Präsenz vom Bildgrund nach vorne treten müsse: „Io, coi dotti e non dotti, loderò quelli visi quali come scolpiti parranno uscire fuori della tavola, e biasimerò quelli visi in quali vegga arte niuna altra che solo forse nel disegno.“³⁰ Bemerkenswert ist zudem die vorangestellte Einschätzung, dass auch Ungelehrte (*non dotti*) in der

- 27 Leon Battista Alberti: *Della Pittura*. Über die Malkunst, hg. v. Oskar Bätschmann/Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002, S. 148f.: „Ich behaupte, die Aufgabe des Malers bestehe darin, auf irgendeiner ihm gegebenen Tafel oder entsprechenden Wand die sichtbaren Flächen jedes beliebigen Körpers in der Weise mit Linien zu umreißen und mit Farben zu versehen, dass sie [d. h. die Flächen] aus einem bestimmten Abstand und mit einer bestimmten Stellung des Zentralstrahls als plastische Formen erscheinen und die Körper große Ähnlichkeit [mit der Wirklichkeit] haben“. Vgl. zur Bedeutung des Betrachterstandpunktes Lakey: *Relief in Perspective* (wie Anm. 9), Kap. I.
- 28 „Denn so wie Licht und Schatten die Dinge plastisch erscheinen lassen, bewirken Weiß und Schwarz die Erscheinung der gemalten Dinge im Relief und sie bringen jenen Ruhm ein, dem man dem Maler Nikias aus Athen verlieh.“ Alberti: *Della Pittura* (wie Anm. 27), S. 140f. Im „*fare parere le cose rilevate*“ zeigt sich die Reflektion über den ambivalenten Charakter der malerischen Körperlichkeit. Vgl. Wang-Hua: ‚*Rilievo*‘ in *Malerei und Bildhauerkunst* (wie Anm. 9), S. 27.
- 29 „[...] und was ein Künstler vor allem anderen anstreben sollte: dass die von ihm gemalten Gegenstände vollkommen plastisch hervorzutreten scheinen.“ Alberti: *Della Pittura* (wie Anm. 27), S. 141f., Anm. 101 bzw. Anm. 41.
- 30 „Zusammen mit Gelehrten und Ungelehrten werde ich jene Gesichter loben, die aus der Tafel hervorzutreten scheinen wie in Stein gehauen, und ich werde jene Gesichter bemängeln, in denen keine andere Kunst außer vielleicht in der Zeichnung zu sehen ist.“ Ebd., S. 142f. [Hervorhebung M.R.]. Frank Büttner kategorisiert diese Illusionsform eines aus einem (unhintergehbaren) Bildgrund skulptural erwachsenden *rilievo*, wie es bei *grisaille*- oder *trompe l'œil*-Malereien in Erscheinung tritt, als „Relief-Prinzip“ und stellt es dem „Fenster-Prinzip“ des albertischen *finestra aperta*-Konzepts gegenüber, das einen unendlichen Bildraum evoziert. Vgl.

Lage seien, ein stimmiges Körperbild offenbar aufgrund ihrer alltäglichen Erfahrungswerte instantan beurteilen zu können. Verbleibe die Malerei in den Untiefen des zeichnerischen *disegno*, so habe sie kaum ihre Möglichkeiten voll ausgeschöpft. In diesem Sinne scheint es ihm opportun, die Lichteffekte anhand plastischer Modelle eingehend zu studieren, anstatt es beim Zeichnen nach Bildern zu belassen:

„E se pure ti piace ritrarre opere d'altrui, perché elle più teco hanno pazienza che le cose vive, più mi piace a ritrarre una mediocre scultura che una ottima dipintura, però che dalle cose dipinte nulla più acquisti che solo sapere asimigliarteli, ma dalle cose scolpite impari asimigliarti, e impari conoscere e ritrarre i lumi. [...] E forse più sarà utile essercitarsi al rilievo che al disegno. E s'io non erro, la scultura più sta certa che la pittura; e raro sarà chi possa bene dipignere quella cosa della quale elli non conosca ogni suo rilievo; e più facile si truova il rilievo scolpendo che dipignendo.“³¹

Die malerisch modellierte körperliche Ausdehnung von Figuren im Raum sei vorzugsweise anhand von dreidimensionalen Vorbildern zu erlernen, und zwar auch mit der formenden Hand des Bildhauers, die stets den *rilievo* im unmittelbaren Austausch mit dem Materialerspürt. In diesem Appell zeigt sich besonders eindrucksvoll die Verbindung praktischer, durch haptisch-taktile Materialbearbeitung gewonnener Erfahrungswerte mit ihrer bildlichen Umsetzung. Beim Abzeichnen eines Gemäldes sei es nur möglich, einen mittelbaren, bereits in Licht- und Schattenwerte übersetzten Körpereindruck (unreflektiert) zu kopieren. Die in Hand und Geist verkörperten Fertigkeiten und Erkenntnisse von räumlichen Ausdehnungen und stofflichen Strukturen sind für den *rilievo* elementar und sollen in das Bild mit einfließen.

Frank Büttner: Illusion (ästhetische), in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, hg. v. Ulrich Pfisterer, Stuttgart 2011, S. 201–204.

31 „Und falls es dir trotzdem gefällt, Werke eines anderen nachzubilden, vielleicht weil diese mehr Geduld für dich aufbringen als lebendige Dinge, so rate ich eher dazu, dass eine mittelmäßige Skulptur als ein hervorragendes Gemälde nachgebildet wird, denn von den gemalten Dingen erwirbst du nichts anderes als die Kenntnis der Ähnlichkeit, während du von den skulptierten Dingen sowohl die Ähnlichkeit lernen als auch die Kenntnis und Nachbildung von Licht [und Schatten] erwerben kannst. [...] Und vielleicht wird es nützlicher sein, sich im Relief als im Zeichnen zu üben. Denn falls ich mich nicht irre, ist die Bildhauerei [darin] ihrer Sache gewisser als die Malkunst; denn selten wird es jemanden geben, der einen Gegenstand richtig zu malen versteht, von dem er nicht alle Wölbungen [*rilievo*] kennt; die Wölbungen aber lassen sich leichter beim plastischen Bilden als beim Malen aufspüren.“ Alberti: Della Pittura (wie Anm. 27), S. 160f.

Als Folge dieser Forderung nach einer Entwicklung des malerischen *rilievo* anhand plastischer Objekte wurden bis zum Ende des Quattrocento zunehmend Instrumente und Hilfsmittel entwickelt und angewandt, die zur Umsetzung körperhaft wirkender Kompositionen beitragen sollten.³² Der sich verstetigende Einsatz von Modellen aus Ton, Wachs, Gips oder Holz war maßgeblich dieser Forderung nach einer haptischen Qualität zweidimensionaler Darstellungen geschuldet. Bereits Julius von Schlosser betont neben der bei Alberti genannten „Geduld“ und perspektivischen Variabilität des Modells dessen bedeutsame Funktion bei der malerischen Erschließung plastischer Körperlichkeit: „Modelle dieser Art dienten namentlich dazu, bei figurenreichen Kompositionen das der Renaissance so wichtige ‚rilievo‘, die klare körperliche Wirkung zu erhalten, schwierige Verkürzungen in Gruppen zu bewältigen und die Stellung einzelner Figuren zueinander im Sinne deutlicher Raumwirkung zu regeln, wo das lebende Modell wie bei der Ansicht ‚di sotto in su‘ nicht gut in den Dienst gestellt werden kann.“³³

Wenngleich Antonio di Piero Averlino (1400–1469), genannt Filarete, in seinem *Trattato di architettura* (1461–1464) vornehmlich die Gestaltung einer Idealstadt beschreibt, die er zu Ehren seines Dienstherrn Francesco Sforza *Sforzinda* nennt, beinhaltet der Traktat eine Fülle von Anweisungen für Künstler aller Gattungen. Durch die gleichzeitige Verwendung des Begriffs *rilievo* sowohl für malerische als auch für realplastische Volumina wird offenbar, dass Filarete beiden Erscheinungsformen den Effekt des körperlichen Hervortretens vollgültig zuspricht.³⁴ Hinsichtlich der Verwendung von plastischen Modellen liegt mit Filaretos Werk die erste Quelle vor, die den Gebrauch einer Gliederpuppe beschreibt. Um Draperiestudien wie jene aus dem Berliner Kupferstichkabinett (Bild 1) anzufertigen, rät er:

„Fa’ d’avere una figuretta di legname che sia disnodata le braccia e le gambe e ancora il collo, e per fa’ una vesta di panno di lino, e con quello abito che ti piace, come se fussino d’uno vivo, e mettieglele indosso in quello atto che tu vuoi ch’egli stia, l’acconcia, e se que’ panni non istessino come tu volessi, abbi la colla strutta, e bagnalo bene indosso a detta figura; e poi acconcia le pieghe a tuo modo, e falle seccare, e staranno poi ferme. E se poi la wani fare in altro mode,

- 32 Vgl. Joseph Meder: *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, Wien 1919; Laurie Fusco: *The Use of Sculptural Models by Painters in Fifteenth-Century Italy*, in: *The Art Bulletin* 64/2 (1982), S. 175–194; Johannes Myssok: *Bildhauerische Konzepte und plastisches Modell in der Renaissance*, Münster 1999 sowie seinen Beitrag in diesem Band.
- 33 Julius von Schlosser: *Aus der Bildnerwerkstatt der Renaissance*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 31 (1913/14), S. 67–135, hier S. 111.
- 34 Vgl. Niehaus: *Florentiner Reliefkunst* (wie Anm. 9), S. 31f.

mettilo in acqua calda, e potraqo rimutare in altra forma. E da questo ritrai poi le figure che tu vuoi che sieno vestite.“³⁵

Der über Generationen tradierte Gebrauch plastischer Vorlagen zur zeichnerischen Vorbereitung von Gemälden und Wandbildern wird in den *Vite* (1550/1568) des Giorgio Vasari (1511–1574) am deutlichsten greifbar.³⁶ Er bezeugt den Einsatz einer lebensgroßen hölzernen Gliederpuppe („modello di legno“) durch Fra Bartolomeo, welche dieser vor allem für Draperiestudien einsetzte, da er die Dinge nach dem Leben wiederzugeben suchte („tenere le cose vive innanzi“),³⁷ während Garofalo dieses Verfahren als erster Maler in der Lombardei

35 „Lass Dir eine kleine Holzfigur anfertigen, die über bewegliche Beine, Arme und Hals verfügt; nimm dann ein Gewand aus Leintuch und bekleide damit die Gliederpuppe nach deinen Vorstellungen, genau so, als wäre sie lebendig. Bringe sie in die Haltung, die du haben willst, und richte sie her. Sollten die Stoffe nicht so fallen, wie du es wünschst, befeuchte diese mit Leim und du kannst die Falten nach deinem Belieben gestalten; lass sie dann trocknen, und sie bleiben fest. Wenn du die Haltung des Modells später verändern willst, tauche es in warmes Wasser und du kannst sie in eine andere Form bringen.“ Filarete: Trattato di architettura, hg. v. Anna Maria Finoli/Liliana Grassi, 2, Mailand 1972, Buch XXIV, S. 676f. (Übers. M.R.).

36 In den *Vite* fällt hundertfach der Begriff „modello/modelli“ als Ausdruck für verschiedenste veranschaulichende oder vorbildhafte Objekte. In dieser begrifflichen Reduzierung spiegelt sich die über Jahrzehnte andauernde terminologische Verwirrung zur Bezeichnung aller möglichen Modelle aus verschiedensten Materialien. Vgl. Myssok: Bildhauerische Konzepte (wie Anm. 32), S. 15–19.

37 Giorgio Vasari: *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, 6 Bde., Bd. 4, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florenz 1966–1987, 1976, S. 101. Insbesondere für die Draperiestudien des Fra Bartolomeo wurde die ‚offensichtliche‘ Verwendung von Gliederpuppen betont. Vgl. Gianni Carlo Sciolla: Il disegno dal manichino in legno e dal modello in terra e cera nella tradizione dal Quattrocento al Seicento. Appunti per una ricerca, in: Conservazione dei materiali librari archivistici e grafici, Bd. 1, hg. v. Marina Regni/Piera Giovanna Tordella, Turin 1996, S. 209–226, hier S. 215; Wolfram Prinz: Dal vero o dal modello? Appunti e testimonianze sull'uso dei manichini nella pittura del Quattrocento, in: Scritti di storia dell'arte in onore di Ugo Bocacci, Mailand 1977, S. 200–208, hier S. 200. Ebenso wurde eine frühe Verwendung von Gliederpuppen für die eindrucksvolle Körperlichkeit der Figuren von Masaccio, dessen rigorose Zuwendung „all'imitatione del vero et al rilievo delle figure“ vom Humanisten Cristoforo Landino (1425–1498) gefeiert wurde, vorgeschlagen. Vgl. ebd., S. 202. Vgl. zudem die unterschiedlichen Interpretationen der von Landino verwendeten Formel des „gran rilievo“ bei Niehaus: Florentiner Reliefkunst (wie Anm. 9), S. 33f. u. Anm. 154. Die Betonung der haptischen Qualitäten des *rilievo* in den Fresken Masaccios blieb ein Topos der Kunstgeschichte; vgl. Bernard Berenson, der durch propriozeptiven Kurzschluss bezeugt, dass Masaccio als erster (und einziger) Maler nach Giotto in unübertroffenem Maße „tastbare Werte“ zu malen vermochte. Bernard Berenson: Die italienischen Maler der Renaissance, Zürich 1952, S. 53f. sowie Michael Baxandall: Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1987, S. 149f.