

QUASI VIVO

NATURBILDER
IMAGES OF NATURE

Herausgegeben von
Frank Fehrenbach, Robert Felfe und Iris Wenderholm



BAND 5

Frank Fehrenbach

QUASI VIVO Lebendigkeit

in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit

DE GRUYTER

Gedruckt mit großzügiger Unterstützung durch die Alexander von Humboldt-Stiftung

ISBN 978-3-11-037443-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-062216-4
ISSN 2367-1955

Library of Congress Control Number: 2020948111

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

© 2021 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Paris Bordone: *Junge Dame mit Spiegel und Magd*, um 1535–40. Hamburg,
Kunsthalle (Detail)

Reihengestaltung und Satz: P. Florath, Stralsund
Druck und Bindung: DZA Druckerei zu Altenburg GmbH, Altenburg

www.degruyter.com

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	VII
<i>Il dipinto pone più dubbio...</i>	1
Einleitung	
<i>... qual cosa certo è difficilissima</i>	24
Grabmäler des 13. bis 15. Jahrhunderts	
<i>In vivo marmo morte</i>	56
Zu Michelangelos Medici-Grabmälern von San Lorenzo	
<i>Homo nudus vivus</i>	73
Zur <i>Anothomia</i> (1345) des Guido da Vigevano	
<i>Il corpo [...] al continuo muore e al continuo rinasce</i>	88
Leonardo da Vincis Anatomie des lebendigen Körpers	
<i>... et erubuit</i>	121
Oberflächen der Skulptur	
<i>Del colore nulla?</i> „Monochrome“ Skulptur	121
<i>Superficies totius agentis:</i> Flüssige Epidermis	156
<i>Viva ne la unione de i colori</i>	173
Das Leben der Farben	
<i>E quanti ce ne sono stati che hanno dato vita alle loro figure coi colori, ne' morti [...]?</i>	197
Vasaris Transgressionen	

<i>Cresce per mancar</i>	213
Michelangelos Ungeborene	
<i>Rationes seminales</i>	243
Die Strada-Bildnisse von Tizian und Tintoretto	
<i>La leggiadra e lasciva imitazione del vivo</i>	277
Erotische Bilder	
<i>Pitture oscene</i> : „Pornographie“ und Lebendigkeit	277
<i>Robur – rubor</i> : Paris Bordones errötende Bilder	288
[...] <i>perché dorme ha vita</i> : Schlafende Bilder	299
<i>Morbidezza</i> : Weiche Bilder	306
<i>Pennellate di carne viva</i> : Fleischmalerei	322
<i>Ponto de luz ou realço</i>	335
Glanz und Blick	
<i>In qualche modo vive</i>	376
Blumenmalerei	
<i>Tra vivo e spento</i>	401
Marinos Bildgedichte	
<i>Colpi vitali</i>	417
Berninis Licht	
<i>Spiriti</i>	417
<i>Luce</i>	435
<i>Paratus ad agendum</i>	459
Der Fürst als Bild und Betrachter	
<i>L'ardito moto del vivo</i> . Das Bild der Macht	459
Der unbewegte Beweger	465
Epilog: <i>Bravi i morti!</i>	483
Emphasen des Lebens in Goethes <i>Italienischer Reise</i>	
Bibliographie	503
Personenregister	577
Bildnachweis	587

Vorwort

„[...] più vivo [...] che la vivacità“¹ – Lebendiger als die Lebendigkeit selbst! Mit diesem paradoxen Topos des frühneuzeitlichen Kunstdiskurses in Italien habe ich mich seit längerer Zeit beschäftigt und dabei eine Buchveröffentlichung immer wieder aufgeschoben. Einerseits mag dies an den Tücken des Themas liegen, andererseits hat sich mir dieses Thema womöglich immer wieder medusenhaft als existenzielle *mise en abîme* dargestellt, die dazu verleiten könnte, „die Hand nicht mehr vom Werk zu nehmen“.² Etwa die Hälfte der folgenden Kapitel geht auf frühere Veröffentlichungen zurück; diese wurden überarbeitet, erweitert, aktualisiert oder ins Deutsche übersetzt (siehe die jeweiligen Nachweise in den Fußnoten). Die Vielfalt der Themen und die Tatsache, dass es sich häufig um gut erforschte Künstler und Werke handelt, verpflichtet den Autor zur Demut. Die Studien verstehen sich als Probebohrungen in einem höchst komplexen Feld. Dabei waren große thematische Lücken in Kauf zu nehmen; auch bibliographische ließen sich trotz aller Bemühungen kaum vermeiden. Angesichts seiner eher parataktischen, locker der Chronologie folgenden Struktur erlaubt dieses Buch sowohl eine lineare als auch eine selektive Lektüre; ihren Rahmen versucht die folgende Einleitung abzustecken.

*

Allen Ideengebern, Kritikern und Unterstützern meiner Arbeit namentlich zu danken, würde einige Seiten füllen. Dankbar erwähnen möchte ich aber doch die aufmerksamen Leserinnen und Leser einzelner oder mehrerer Kapitel des Manuskripts, von deren Hinweisen, Ein- und Zusprüchen das Buch und sein Autor enorm profitiert haben, ohne dass man ihnen selbstverständlich dessen Irrtümer und Fehler wird anlasten können: Wolfgang Welsch und Georg Toepfer (Berlin), Jeanette Kohl (Riverside), Michael Cole (New York), Fabio Frosini (Urbino), Daniel Zolli (University Park), Ulrich Pfisterer und Marc Adamczack (München), Karin Leonhard (Konstanz), Nicola Suthor (New Haven),

- 1 VASARI 1966–1997, Bd. IV, S. 188 (Raffael). – Wenn nicht spezifiziert, beziehen sich die Verweise auf beide Editionen von Vasaris Vitenwerk, 1550 und 1568.
- 2 Vgl. Plinius: *Naturalis historia* XXXV.80 (Protogenes; PLINIUS SECUNDUS 1973–1996).

Matteo Burioni (München), Christine Ott (Frankfurt), Ivo Raband (Hamburg), Joris van Gastel (Zürich) sowie Hartmut Böhme (Hamburg).

Ein ideales intellektuelles Biotop für meine Fragestellung bot die „Forschungsstelle Naturbilder / Images of Nature“ an der Universität Hamburg (2013–18). Dankbar bin ich auch für die fruchtbaren Begegnungen am Wissenschaftskolleg zu Berlin (2010/11), wo das Projekt keimhaft entstand, sowie in der DFG-Kollegforschungsgruppe „Bildevidenz“ (Freie Universität Berlin; 2018/19) mit ihren Sprechern Klaus Krüger und Peter Geimer. Fertigstellen konnte ich dieses Buch im ersten Jahr unserer DFG-Kollegforschungsgruppe „Imaginarien der Kraft“ an der Universität Hamburg. Den Fellows sowie dem Team aus ganz unterschiedlichen Disziplinen, vor allem aber unserer Co-Sprecherin Cornelia Zumbusch bin ich für unzählige Hinweise und eine überaus inspirierende Gesprächskultur dankbar. Wichtige Anregungen gaben mir ferner Marisa Bass, Amy R. Bloch, Francesca Borgo, Horst Bredekamp, Gregory Bryda, Doris Carl, Katja Doerschner-Boyaci, Johannes Endres, Lilo Ernst, Robert Felfe, Stephen Greenblatt, Christiane Kruse, Niklaus Largier, Wolf-Dietrich Löhr, Marisa Mandabach, Johannes Myssok, Benjamin Paul, Maurice Saß, Claudia Swan, Caroline van Eck, Matthew Vollgraff sowie Studierende meiner Seminare an der Harvard University, der Università Ca' Foscari (Venedig) und an der Universität Hamburg. Ohne die konzentrierte Forschung am Kunsthistorischen Institut (MPI) und an der Villa I Tatti (Harvard) in Florenz, der Bibliotheca Hertziana (MPI) in Rom, der Kunst- und der Staatsbibliothek in Berlin, der Houghton Library (Harvard), der Bibliothek des Musée Condée (Chantilly) sowie der Bibliothek des Kunstgeschichtlichen Seminars in Hamburg und ohne die professionelle Unterstützung durch deren Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter hätte ich das Buch nicht schreiben können. Die Gastfreundschaft von Ulla und Erwin Wortelkamp ermöglichte intensive Denk- und Schreibphasen in der Stille und den weiten Räumen von – *nomen est omen* – Acquaviva Picena.

Antonina Tetzlaff hat mein Manuskript – ein *componimento inculto* – mit staunenswerter Energie, Akribie und Belesenheit in eine druckfertige Form verwandelt. Dafür möchte ich ihr von Herzen danken, wie auch Antonia Goetz, Gregor Meinecke und Katharina Stutz, die eine große Hilfe bei der Bildredaktion waren und auch das Personenregister erstellten. Gerd Micheluzzi danke ich sehr für die Bereitschaft des Korrekturlesens und für wichtige Anregungen. – Petra Florath hat aus dem Manuskript wieder einmal ein schönes Buch gemacht; es war eine Freude, mit ihr zusammenzuarbeiten. Bei Katja Richter und Arielle Thürmel vom Verlag De Gruyter möchte ich mich für die stete Unterstützung, Professionalität und Geduld bedanken. Ermöglicht wurde die Veröffentlichung durch ein Forschungsstipendium der Fritz Thyssen-Stiftung, sowie durch die generöse Förderung der Alexander von Humboldt-Stiftung, deren Ehrenpräsidenten Helmut Schwarz und Generalsekretär Enno Aufderheide ich stets zu großem Dank verpflichtet sein werde.

Jasmin Mersmann hat die Entstehung des Buches an mehreren Schreibtischen und auf vielen Reisen über Jahre hinweg begleitet. Wie eine freundliche Gärtnerin hat sie das Wachstum des Manuskripts gefördert und zuletzt sein gesamtes Terrain kritisch durchmessen. Ihr gilt mein lebendigster Dank.

Die Bedingungen für die Fertigstellung des Manuskripts waren im Frühjahr und Sommer 2020 alles andere als leicht. Es ist noch keineswegs absehbar, wie tief die akademische, kulturelle, politische und ökonomische Zäsur gehen wird, die durch die Verbreitung einer organischen Struktur entstanden ist, welche die Kategorie des Lebens selbst unterläuft, „being in a gray area between living and nonliving“.³ Das neuartige Coronavirus konfrontiert unsere Gesellschaft aber auch mit jener Verflechtung von Gesundheit und Krankheit, Leben und Tod, die längere Zeit erfolgreich verdrängt worden war und nun im medialen Scheinwerferlicht schockartig Konturen annimmt. Vor diesem Hintergrund gewinnen Aspekte des vorliegenden Buches eine Aktualität, die während seiner Entstehung nicht absehbar war.

Hamburg und Berlin, im Juni 2020

3 <https://www.scientificamerican.com/article/are-viruses-alive-2004/> (Stand 30.6.2020).

Il dipinto pone più dubbio...

Einleitung

In seiner venezianischen Malereigeschichte, *Le ricche minere della pittura veneziana* (1674), rühmt Marco Boschini die „espressioni di vita“, die Tizians Pinsel in einem Bett aus Farben zur Welt gebracht hätte (*partorivano*). Sie seien so lebendig gewesen, dass ihnen nur noch der Atem gefehlt habe (*che solo il respirare loro mancava*).¹ Gut fünfzig Jahre früher ist der Dichter Giambattista Marino von einer „statua di bella donna“ begeistert, die atme, aber nicht spreche, ganz so, als sei sie beinahe beseelt (*spira l'imagin bella, / quasi animata forma*).² Etwa dreihundert Jahre zuvor lobt Francesco Petrarca ein mittelalterliches Relief in Mailand dafür, dass ihm nur noch die Stimme fehle (*vox sola defuerit*), um lebendig zu sein.³ Für Giovanni Battista Armenini (1587) besitzen zahlreiche Ölgemälde seiner Zeit *beinah* Bewegung und *spirito*.⁴

Die folgenden Studien widmen sich dem vermutlich verbreitetsten Lobtopos der italienischen Kunst in der Frühen Neuzeit, der *vivacità* und ihrem semantischen Feld. Dieser Topos, das zeigen die zitierten Beispiele, markiert zumeist eine Grenze, einen Superlativ der Präsenz, dem sein Manko wie ein Schatten folgt – ein Versprechen, das zuletzt nicht eingelöst wird. An dieser Absenz bricht sich die Illusion eines beseelten Körpers schon deshalb, weil wirkliche Lebendigkeit der Artefakte bedeuten würde, als Kunst an die Stelle der hervorbringenden Natur zu treten. In seinen *Due lezioni* von 1549 bringt der Florentiner Benedetto Varchi dies auf den Punkt: Malerei und Skulptur würden beide der Natur nacheifern, aber da sie keine wirklich lebenden Gestalten (*figure vive*) herstellen könnten, weil sie dann die Natur selbst wären (*sarebbero la natura medesima*), würden sie alles daransetzen, ihre Hervorbringungen „dem Lebendigen so ähnlich wie möglich zu machen“ (*cercano di farle più somiglianti al vivo, che possono*).⁵

1 BOSCHINI 1674, S. 4v–5r. Vgl. SUTHOR 2004, S. 18f.

2 MARINO 1979, S. 294 (Nr. 36a).

3 Francesco Petrarca: *Epistolae familiares* XVI.11 (PETRARCA 1999). Vgl. id.: *De remediis utriusque fortunae* I.40: „[...] dass du beinahe vermuten würdest, es brächen Stimmen aus ihnen hervor.“ (*ut hinc erupturas paulo minus praestoleris voces*); vgl. dazu LÖHR 2020.

4 ARMENINI 1587, S. 12.

5 VARCHI 1549, S. 105. (Übersetzungen von FF, wenn nicht anders angegeben.)

Dennoch mündet die unvermeidliche künstlerische Verfehlung der wirklichen Lebendigkeit nicht, wie gelegentlich behauptet wird, in eine Enttäuschung, gar in das „diffuse[] Gefühl[] von grundlosem Betrogensein“⁶ und in den darauf folgenden Abbruch der sinnlichen Erfahrung, in einen bloßen „Denkprozeß“.⁷ Im Gegenteil: Die Resistenz des Artefakts gegen die reflexive Distanzierung ist groß genug, um die Betrachter⁸ auch nach der Desillusionierung sinnlich in Bann zu halten und damit die vermeintliche Einbahnstraße der „Inganno-disinganno-Dialektik“⁹ zu unterlaufen. Diese Widerstandskraft des scheinlebendigen Werks gegen das Wissen um seine faktische Leblosigkeit bleibt einerseits ein Rätsel, das weder der betrachtenden Reflexion noch dem Produzentenwissen ganz zugänglich ist. Für die Künstler bleibt nur der Weg einer experimentellen, primär an den *visus* der Betrachter appellierenden Annäherung an unverfügbare Lebendigkeitseffekte. Lebendigkeit ist dadurch ein paradigmatischer visueller *Topos*, der seine jeweilige Einlösung der suchenden Arbeit der Künstler, keinem normativ-technischen Wissen verdankt.¹⁰ Andererseits spiegelt sich in der Faszination des *beinah* lebendigen Werks die generelle

- 6 KOSCHORKE 1997A, S. 322. Die verwandte These, wonach das Leitbild der Lebendigkeit zum Scheitern verdammt ist und zuletzt nicht nur zum Ikonoklasmus, sondern auch den Künstler (hier: Balzacs Maler Frenhofer) in die Katastrophe führt (sofern er sich nicht für den „Tod des Begehrens“ entscheidet), findet sich bei DIDI-HUBERMAN 2002A, vgl. bes. S. 122–141.
- 7 VON ROSEN 2000, S. 197.
- 8 Die Verwendung des generischen Maskulinums für Betrachterinnen und Betrachter im vorliegenden Buch kann ein grundlegendes Dilemma nicht auflösen. Es hängt mit der historisch eindeutigen Privilegierung männlicher Betrachtergruppen zusammen, deren Grad allerdings höchst unterschiedlich ausfällt. An den Polen dieser Skala liegen etwa *per se* eher genderinklusive Grabmalskulpturen auf der einen Seite, der an ein primär männliches Leserpublikum gerichtete schriftliche Diskurs und erotische Bilder auf der anderen Seite, auch wenn gerade bei Letzteren in den vergangenen Jahren ein exklusives männliches Blickregime in Frage gestellt wurde (vgl. AUTHIER 2002; FLASSPÖHLER 2007, S. 238f.; PFISTERER 2018, S. 124). Die angemessene Verwendung der beiden Genera auf „chi mira“ (DOLCE 1557, S. 12r) hätte zurecht die Erwartung einer inhaltlichen Differenzierungsleistung geweckt, die diese Arbeit nicht erfüllen kann, auch deshalb nicht, weil eine genderorientierte kunsthistorische Rezeptionsforschung generell noch in den Anfängen steckt und wir über die kulturelle Adaption heterogener Geschlechterperspektiven noch zu wenig wissen. Inwiefern der weite Bereich des skopischen Begehrens, den die Kategorie der Lebendigkeit berührt, in systematischer Hinsicht – unter Einschluss von bzw. in Abgrenzung zur Psychoanalyse – eine genderspezifische, gar anthropologische bzw. biologische Differenzierung verlangt, ist für meinen bescheideneren Ansatz ein zu heißes Eisen. Das generische Maskulinum markiert so in den folgenden Studien lediglich eine *Prävalenz* männlicher Rezeptionshaltungen bzw. -erwartungen im Italien der Frühen Neuzeit und impliziert darüber hinaus kein Urteil über deren jeweilige Durchlässigkeit für weibliche (aber auch homosexuelle, diverse, asexuelle, kindliche etc.) Betrachterperspektiven, so wie auch die wichtige Frage nach regional, sozial und religiös differenzierten Rezipientengruppen leider ausgeklammert bleiben muss. Einen Versuch in dieser Richtung, in dem es um den „theatralischen“ sozialen Kontext lebendiger Bilder in Venedig geht, hat zuletzt Elsje VAN KESSEL (2017) vorgelegt.
- 9 VON ROSEN 2000, S. 197. – Der vorliegende Band kann als grundsätzlicher Einspruch gegen die Modellierung ästhetischer Erfahrung am Leitbild der linear fortschreitenden Dialektik verstanden werden.
- 10 Vgl. dazu FEHRENBACH 2003 und die luziden Überlegungen von PFISTERER 2003.

Unmöglichkeit, starre Grenzl意思 zwischen tot und lebendig zu ziehen. Dies schon deshalb, weil – wie zu zeigen sein wird – die Funktionen des lebendigen Organismus selbst durch den Chiasmus von Leben und Nicht-Leben geprägt sind.

*

Die kunsthistorische Auseinandersetzung mit der Kategorie der Lebendigkeit war längere Zeit vom Modell der rhetorischen *evidentia* bzw. der dichterischen Prosopopöie und ihrer Erzeugung *imaginativer* Bilder geprägt.¹¹ Ästhetische Lebendigkeit sollte aber viel stärker auf die ihr zugrundeliegenden naturkundlichen und populären Diskurse über den lebendigen Körper und seine Funktionen zurück bezogen werden. Diese Diskurse sind in der Frühen Neuzeit einerseits noch stark dem Konzept der göttlichen Beseelung und damit der demiurgischen Leistung des Künstlers als *secundus deus* verpflichtet.¹² Andererseits, und darauf wird sich dieses Buch konzentrieren, ist das frühneuzeitliche Lebendigkeitskonzept so restlos von der aristotelischen Naturphilosophie durchdrungen, dass jede Auseinandersetzung mit dem Leben der Bilder von diesem Vorverständnis – und weniger beispielsweise von den metaphorischen Begriffsverwendungen der Theologie¹³ – ihren Ausgang nehmen muss.¹⁴ Auf die naturkundlichen Schriften des Aristoteles, insbesondere auf seine Seelenschrift und die zoologischen Schriften, werden die Studien dieses Bandes daher immer wieder zurückkommen. Alles andere als esoterisch, abgelegen oder elitär, haben zentrale Stellen dieser Schriften in der Frühen Neuzeit längst den Status von Allgemeinplätzen angenommen.

In seiner Schrift über die Körperteile der Lebewesen betont Aristoteles, dass der lebendige Mensch und die Leiche zwar dieselbe Gestalt besäßen, dass man aber nur beim beseelten Körper im eigentlichen Sinn vom „Menschen“ sprechen dürfe.¹⁵ Die damit behauptete kategorische Unterscheidung zwischen toten und lebendigen Körpern spiegelt sich in der berühmten Seinsordnung der Naturreiche, der später als *scala naturae* bezeichneten Stufenleiter, mit der Aristoteles zwischen dem Unbelebten, dem Vegetativen, dem Tierischen und dem Menschlichen unterscheidet.¹⁶ Zusammengefasst besagt dies, dass den aus

11 Vgl. etwa BAXANDALL 1971; VON ROSEN 2000; K. KRÜGER 2001; BOEHM 2003; WIMBÖCK ET AL. 2007; BUSSELS 2012, S. 57–81; VAN ECK 2007; EAD. 2015. Näher am hier verfolgten Ansatz argumentiert JACOBS 2005. Zum literaturgeschichtlichen Kontext vgl. HAZARD 1975.

12 Vgl. LEINKAUF 2017, Bd. 2, S. 1247–1256; STEPPICH 2002, S. 111–145.

13 Vgl. dazu die ausgezeichnete Zusammenfassung von HÜBNER 1980.

14 „Noch, bis hin zu Franciscus Suárez und weit ins 17. Jahrhundert hinein, gelten in der Naturtheorie die Kriterien und Kategorien der aristotelischen Physik, der zoologica und parva naturalia [...]“; LEINKAUF 2017, Bd. 2, S. 1428.

15 Aristoteles: *De partibus animalium* 640b 34ff.; 641a 18ff. (ARISTOTELES 1968); vgl. id.: *De generatione animalium* 726b 22–24 (ID. 1942); *Meteorologica* 389b 32ff. (ID. 1952); *Physik* 192b (ID. 2019). – Vgl. die unübertroffene Zusammenfassung des aristotelischen Lebenskonzepts bei PICHOT 1993, S. 35–127. Ferner M. MEYER 2016. Ein guter Überblick auch bei KATHER 2003.

16 Aristoteles: *De anima* 415b 18 (ARISTOTELES 1957). Vgl. LOVEJOY 1964; FEUERSTEIN-HERZ 2007; AB.P. BOS 2010; U. VOIGT 2010; PFISTERER 2016 und die weiteren Beiträge in diesem Heft.

den Elementen gebildeten Kompositkörpern, etwa den Mineralien, das bloße Sein zukommt, während die Pflanzen durch Metabolismus und Reproduktion bereits in gewisser Weise leben, die Tiere außerdem über Wahrnehmung (lat. *sensus*) und spontane Selbstbewegung (*motus*) verfügen, während das menschliche Lebewesen zusätzlich noch rationale Fähigkeiten (*intellectus*) besitzt, die es ihm ermöglichen, an der Sphäre des Geistes teilzuhaben. Für Aristoteles verdanken sich diese Funktionen unterschiedlichen Teilaspekten der Seele; daraus resultiert seine (durchaus unsystematische) Unterscheidung von *zoé* als „permanente Tätigkeit, nämlich *energeia*“ und *bíos* im Sinne der „biologischen Existenz“, wobei der Mensch als Lebewesen an beiden Aspekten teilhat.¹⁷ Dass bereits das Lateinische und später die europäischen Sprachen diese Unterscheidung nicht aufgreifen, liegt wohl in dieser Überlagerung begründet. Lebendigkeit in ihren unterschiedlichen Aspekten zeigt sich in spezifischen Funktionen des Organismus – Selbsterhaltung, Wahrnehmung und Selbstbewegung –, die bis heute den *common sense* der Kategorie ausmachen, übrigens auch in der Biologie, die freilich, statt auf irreduzible „Seelenvermögen“ zu rekurrieren, stoffliche und funktionale Grundbedingungen des Lebens definiert (etwa: H₂O als Lösungsmittel; Nuklein- sowie Aminosäuren als Trägersubstanzen; die Notwendigkeit von Membranen; Informationsübertragung, die auf Replikationsmechanismen beruht, etc.).¹⁸

Die Stufenordnung des Seins, die Aristoteles etabliert, besonders seine Unterscheidung zwischen lebendigem und totem Körper, würde die Frage nach der Lebendigkeit der Artefakte von vornherein negativ beantworten oder in den Bereich der poetischen bzw. rhetorischen Metaphorizität verweisen, wenn Aristoteles nicht selbst ein Argument vorbringen würde, das scharf gezogene Distinktionen unterminiert. Dieses Konzept war von schlechterdings epochaler Bedeutung und befeuert die Entwicklung der Naturwissenschaften ebenso wie die Imaginarien der Kunst bis heute.¹⁹ Natur, meint Aristoteles, macht in Wirklichkeit nirgendwo Sprünge; überall sind ihre Stufen graduell miteinander verknüpft, gibt es Übergänge, Mischformen, transgressive Genres und Hybridbildungen.²⁰ Kontinuierlich geht das Leblose ins Belebte über, lautet eine berühmte Stelle von *De partibus animalium*: „Die Natur schreitet nämlich kontinuierlich von den unbeseelten (*apsychon*) Dingen zu den Lebewesen (*zoa*) und zwar durch diejenigen hindurch, die zwar leben, aber keine Lebewesen sind, so daß der Anschein entsteht, daß sich das eine vom anderen nur ganz wenig unterscheidet, weil sie einander so nahe sind.“²¹ Das Konzept der *scala naturae* ist bloß der heuristische Ausgangspunkt, um dem Kontinuum der Natur auf die Spur zu kommen.

17 Vgl. RUDOLPH 2009, S. 265f., 268f.

18 Vgl. die Beiträge in TOEPFER UND MICHELINI 2016; NÜSSLEIN-VOLHARD 2017.

19 Vgl. ROOSTH 2014; DOLL ET AL. 2016; BENNETT 2010.

20 Vgl. z.B. Aristoteles: *Historia animalium* 588b 4ff. (ARISTOTELES 1965–1991); id.: *De partibus animalium* 681a 9ff. Dazu ZIERLEIN 2010, bes. S. 156–160; HAPP 1969, S. 234.

21 Aristoteles: *De partibus animalium* 681a 12–14. Übers. von KULLMANN 2010, S. 119. Vgl. Aristoteles: *Historia animalium* 588b. Zur spontanen Zeugung von Lebendigem aus Leblosem bei Aristoteles vgl. KULLMANN 2010, S. 132–135.

Mit seinen Hinweisen zur Übergänglichkeit zwischen Unbelebtem und Belebtem stand Aristoteles nicht allein. Breit rezipiert wurden auch entsprechende Thesen des in Rom wirkenden griechischen Arztes Galen (128/131–199/216 n. Chr.).²² In der stoischen und neuplatonischen Tradition wurden lebendige Keimkräfte, die auch im Unbelebten schlummern (die sog. *logoi spermatikoi* bzw. *rationes seminales*), und die spontane Zeugung von Lebewesen aus leblosen Ausgangsstoffen postuliert, wobei diese in die Materie gesenkten Keimkräfte ihrerseits göttlichen Ursprungs sind.²³ Aber wohl keine kulturgeschichtliche Epoche war so sehr von den Übergängen zwischen tot und lebendig fasziniert wie die Zeit zwischen dem 15. und 17. Jh., bevor im Fahrwasser des cartesianischen Leib-Seele-Dualismus „Leben“ als heuristische Kategorie zunehmend unter Druck geriet und ganz neu konzeptualisiert werden musste.²⁴ Marsilio Ficinos *Theologia Platonica* etwa (1482 gedruckt) und sein Kommentar des platonischen *Symposions* (toskanisch 1474) erörtert die Beseelung der Elemente Erde und Wasser, die Steine und Lebewesen hervorbringen, genauso engagiert, wie noch Galileo Galilei die Sonnenflecken als das metabolische Ergebnis der *spiriti* der Sonne ansieht, die Totes zu vitalisieren vermögen; im deutschsprachigen Raum sei nur an Paracelsus und Jacob Böhme erinnert.²⁵ Wärme war hierbei in ihren unterschiedlichen Erscheinungsformen der ubiquitäre Agent der Belebung des Unbelebten.²⁶ Die scheinbar exklusive Kategorie des Lebens war so bereits lange vor der Differenzierung der numinosen „Lebenskräfte“ um 1800 in gewisser Weise ein „Lückenparadigma“, das eher einen Problembereich als ein positives Wissen bezeichnete.²⁷ Nach mehr als zwei Jahrhunderten aristotelisch geprägter naturkundlicher Studien hält Bernardino Telesio in seinem philosophischen Hauptwerk (*De rerum natura*, 1565–87) fest, dass uns das Sein und die Funktionen der Lebewesen sehr viel verborgener seien (*magis latet*) als die Sphäre des Mineralischen und der Elementenmischungen.²⁸ Die intrinsischen *vires* bzw. *virtutes* von Stoffen und Organen der galenischen Tradition, über die sich Molière im *Malade imaginaire* von 1673 (III.xiv) lustig macht, mussten in der naturkundlichen Forschung und vor allem in der medizinischen Praxis stets mit konkreten physiologischen Funktionen abgeglichen werden, für die Lebensprozesse auf der humoralpathologischen Säfteverteilung (gewissermaßen auf chemischen Gradienten) oder auf Prozessen im Zwischenbereich des Organischen und Anorganischen (Gerinnung, Fermentierung, Vaporisierung, Wärmebildung, Luftbewegungen usw.) beruhten.

22 Vgl. PICHOT 1993, S. 218.

23 Vgl. HIRAI 2002; LEONHARD 2013, S. 60–66. Zu Plotins Lebensbegriff vgl. TOEPFER 2011, Bd. 2, S. 424f.

24 Vgl. die Zusammenfassung von PIEPMEIER 1980, Sp. 65f.

25 Marsilio Ficino: *Theologia Platonica* IV.i (FICINO 2001–2006); id.: *El libro dell'amore* VI.3.1 (ID. 2011). Vgl. LEINKAUF 2017, Bd. 2, S. 1210–1221. – Galileis Brief vom 23.3.1615 an Piero Dini ist zitiert in BIAGIOLI 2006, S. 215.

26 Vgl. E. MENDELSON 1964; SASS 2016, S. 202–219.

27 Vgl. ENGELS 1980, Sp. 123. Zum unklaren (John Locke), vagen (Johann Clauberg) oder chimärischen (Claude Bernard) Charakter des Lebensbegriffs vgl. BERMES 2007, S. 188–195.

28 Telesio: *De rerum natura* V.i (zit. nach LEINKAUF 2017, Bd. 2, S. 1425).

Sobald aber die Lebensprozesse ubiquitär aufzutreten vermögen, öffnet sich ein faszinierendes Reich der Übergänge, des halb oder intermittierend Lebendigen. „Unter dieser Perspektive ist nicht das Lebendige, sondern das Tote erklärungsbedürftig.“²⁹ Das Lebewesen selbst ist in der dominanten aristotelischen Tradition durch die Verschränkung von Leben und Tod charakterisiert, etwa durch den Wechsel von Wachen und Schlafen³⁰, durch den Einschluss von noch nicht Fleisch gewordenen oder bereits als „totes“ Fleisch auszuscheidenden Bestandteilen der Ernährung, durch das Kompositum aus „lebendigem“ Fleisch und „toten“ Knochen, aber auch durch die Verbindung von Lebensprozessen, die ihr Ziel in sich selbst besitzen (z.B. die Wahrnehmung)³¹ und mechanischen Abläufen; in der aristotelischen Terminologie betrifft dies die Transformation von *kinesis* in *enérgeia* und *vice versa* durch den lebendigen Organismus.³²

Diese Einschreibung des Todes in den lebendigen Organismus wird im 13. Jh., im Zug der Wiederentdeckung des Naturphilosophen Aristoteles, zu einem wichtigen Motiv in der Liebesdichtung des Stilnovismo. Guido Cavalcanti, einer seiner frühesten Vertreter, entwirft sich in seinem Sonnett *Tu m'hai sì piena di dolor la mente* als durch den Liebes Schmerz zum Automaten gewordenen lebendigen Toten, der die Herzwunde als sichtbares Todesmal trägt:

Es ist, als sei mein Leben schon verzehrt;
 So geh ich hin, und wer mich sieht, muß denken:
 der ist aus Kupfer, Holz, aus Stein gemacht,
 den zauberhafte Kräfte nur noch lenken.
 Die Wunde, die in seinem Herzen schwärt,
 zeigt an: der Tod hat ihn in seiner Macht.³³

*

Der organische (und erotische) Chiasmus zwischen Tod und Leben spiegelt sich strukturell in der Oszillation des Kunstwerks zwischen scheinbarem Leben und faktischer Unbeseeltheit. Hinzu kommen die vielfältigen Formen der Belebung des Unbelebten und *vice versa* durch Magie, mit deren Wirkungen sich die Kunst der Frühen Neuzeit und der demiurgischen

29 Vgl. KATHER 2003, S. 22.

30 Vgl. FÖLLINGER 2010A, S. 235.

31 Vgl. Aristoteles: *Ethica Eudemica* 1230b 36–1231a 15; *Ethica Nicomachea* 1119a 16–32; *De sensu* 443b 24–444a 5.

32 Vgl. QUARANTOTTO 2010.

33 „I'vo come colui ch'è fuor di vita, / che pare, a chi lo guarda, ch'omo sia / fatto di rame, di pietra o di legno, // che si conduca sol per maestria / e porti ne lo core una ferita / che sia, com'egli è morto, aperto segno.“ Guido Cavalcanti: *Le rime* VIII (CAVALCANTI 1990, S. 45). Zu Petrarca's Kanzone *Di pensier in pensier*, in dem sich das lyrische Ich als *pietra morta* in wilder Natur auf eine *pietra viva* niederlässt, um über seine Liebe nachzudenken, siehe OTT (in Vorbereitung).

sche Künstler immer wieder messen.³⁴ Der ontologische *Zweifel*, der durch die *Figur des Übergangs* in die Unterscheidung zwischen tot und lebendig einzieht, wird dadurch in der Kunst der Frühen Neuzeit ästhetisch produktiv. Damit waren die über Jahrhunderte mühsam entwickelten bildtheoretischen Unterscheidungen zwischen lebendigem (heiligem) Prototyp und toter Repräsentation keineswegs obsolet³⁵, aber gleichsam mit einem naturkundlich informierten Fragezeichen versehen. Der Kunst erlaubte dies, experimentelle Konstellationen zu entwickeln, in denen sich der Zweifel als ästhetische Erfahrung entfalten konnte – und dies in einer bis heute ununterbrochenen Reihe von Erkundungen entlang der Grenze zwischen tot und lebendig.³⁶ Gerade über die Naturkunde und die (zuletzt neuplatonische) Vergöttlichung des künstlerischen Ingeniums gelangte die Kategorie der Lebendigkeit wieder zurück in den Bilderdiskurs. Anders formuliert: Gerade der seit dem frühmittelalterlichen Bilderstreit von theologischer Seite bekräftigte Status der Bilder als tote Repräsentationen der Heiligen bzw. als Fiktionen versetzte die Künstler in die Lage, ästhetische Grenzgänge in einem Bereich zu unternehmen, in dem die Mauern zwischen dem Lebendigen und dem Unbelebten porös erscheinen und Bilder ihr aporetisches Potential – Petrarca spricht von der Suspension der Unterscheidung von tot und lebendig (*suspendunt*)³⁷ – freisetzen.³⁸ Leonardo da Vinci stellte um 1505–10 entsprechend lapidar fest, dass das Gemälde, das keine inneren Regungen seiner Figuren zeige, „doppelt tot“ (*due volte morta*) sei, einmal faktisch (als tote Bildtafel) und einmal in der Anschauung, und dass man folglich dort, wo die wirkliche Lebendigkeit fehle, eine künstliche (akzidentelle) erzeugen müsse.³⁹ Gerade die Offenheit der Debatte, die Pluralität der Positionen, die Abwesenheit sowohl von stringenten Systementwürfen als auch von rigorosen konzeptuellen Oppositionslinien – etwa zwischen Allbelebung (Hylozoismus) und radikal mechanistischen Naturentwürfen⁴⁰; Optionen der Ideengeschichte seit dem 17. Jh. (im Rückgriff auf antike Vorprägungen) – erlaubte den Künsten die Freiheit des Spiels mit Widersprüchen, Transgressionen und Vermittlungsfiguren zwischen tot und lebendig.

Die Studien dieses Bandes reihen sich ein in Publikationen der letzten Jahre, die im Zug des Warburg-Revivals gegen die Berührungsangst des zuvor dominanten strukturalistischen Paradigmas („Selbstreflexivität“, „Thematisierung der künstlerischen Mittel“ etc.) Formen der lebendigen Präsenz nicht nur in der Frühen Neuzeit untersucht haben.⁴¹

34 Vgl. SASS 2016.

35 Vgl. dazu grundlegend das Buch von A. NAGEL 2011.

36 Vgl. REICHLÉ 2005; MYERS 2015; SIMONITI 2019.

37 Petrarca: *De remediis utriusque fortunae* I.40; vgl. LÖHR 2020, der von „einer unabschließbar schwankenden Vermutung über die Beinahe-Lebendigkeit der Figuren“ spricht.

38 Vgl. dazu ebd., mit Verweis auf DIAMOND 2008.

39 Leonardo da Vinci: *Libro di Pittura* § 297 (LEONARDO 1995); *Codex Atlanticus*, fol. 399r (ID. 1973–1980). – Zu *aporía* bzw. *dubitatio* vgl. MATUSCHEK 1992.

40 Vgl. EUSTERSCHULTE 2002; LEINKAUF 2017, Bd. 2, S. 1429–1433.

41 An wichtigen Publikationen seien erwähnt: FREEDBERG 1989; WEBER 1991; GROSS 1992; SHEARMAN 1992, S. 108–148; GELL 1998; JACOBS 2005; W.J.T. MITCHELL 2005; PFISTERER UND ZIMMERMANN 2005; ERBEN 2005; STOICHITA 2008; HERSEY 2009; M.W. COLE UND ZORACH 2009; AVANESSIAN

Gemeinsam ist vielen dieser Publikationen eine häufig implizite Revision der Unterscheidung zwischen handlungsmächtigen religiösen Kultbildern und vermeintlich bloß ästhetisch genossenen Bildern „im Zeitalter der Kunst“, wie sie in Hans Beltings bereits klassischem *Bild und Kult* von 1990 getroffen wurde.⁴² Nicht selten werden in den genannten Arbeiten jedoch distanznegierende Präsenzwirkungen postuliert, die auf Seiten der Betrachter spontane Reaktionen hervorrufen sollen. Der seit dem 16. Jh. zunehmend institutionalisierten *Kunst* wird dabei in Fortführung des metakünstlerischen Dogmas meist die Rolle der diese spontanen Bildwirkungen depotenzierenden „Brechung“ zugeschrieben und ihre Bedeutung zugunsten transgressiver *Bilder* minimiert.⁴³ Die vorliegende Arbeit geht umgekehrt davon aus, dass Lebendigkeit in der frühneuzeitlichen Kunst als komplexe Oszillation *zwischen* scheinbarer Lebendigkeit und inerter Materialität, *zwischen* visueller Aktualität und materieller Faktizität erkundet wurde.

Giorgio Vasaris poetische Annäherung an malerische Lebendigkeit bringt deren Schwebelage zwischen Sehen und Nicht-Sehen unübertroffen zur Sprache: „jene anmutige und süße Leichtigkeit, die zwischen dem „Du siehst“ und dem „Du siehst nicht“ erscheint, wie es dem Fleisch und den lebendigen Dingen zukommt“ (*quella facilità graziosa e dolce che apparisce fra 'l vedi e non vedi, come fanno la carne e le cose vive*).⁴⁴ Es ist keineswegs trivial, dass Vasari die Paradoxie eines Sehens an der Grenze zur Blindheit nicht bloß allgemein bildtheoretisch postuliert, sondern auf die Erscheinung *lebendiger Körper* hin perspektiviert, wobei bezeichnenderweise offen bleibt, ob die entsprechende Wahrnehmung an der Grenze des Wahrnehmbaren nur für malerische Figurationen und nicht auch für den Anblick des realen Lebewesens von grundlegender Relevanz ist. Die Vermutung läge nahe, dass die Übergänglichkeit, die das Organische charakterisiert (zwischen Materie und Seele, Teil und Ganzem, Werden und Vergehen, Tod und Leben), im eigentümlichen Wechselspiel von Präsenz und Entzug der lebendigen Bilder, dem „süßen Zurückweichen der Figur“ zur sinnlichen Erfahrung wird.⁴⁵ Eine ähnliche Differenzierung zwischen dem

ET AL. 2009; BREDEKAMP 2010; BUSSELS 2012; PAPAPETROS 2012; VAN GASTEL 2013; VAN ECK 2015; FLECKNER UND WENDERHOLM 2017; VAN KESSEL 2017. Vgl. auch die Beiträge in: VAN ECK ET AL. 2014. Nur der Vollständigkeit halber sei erwähnt: SEVERI 2017 (dt. 2019), der im achten Kapitel eine assoziative Gleichsetzung von Lebendigkeit und Pananimismus/Magie in der Renaissance-Malerei behauptet und dabei sämtliche Distinktionen einebnert. – Eine literaturwissenschaftliche Sicht auf moderne Ekphrasis findet sich bei A. FRICKE 2017.

42 Vgl. die differenzierte Auseinandersetzung mit Beltings Ansatz bei K. KRÜGER 2001; aus mediävistischer Sicht: M. BÜCHSEL UND MÜLLER 2010.

43 Ähnlich auch BOEHM 2003: „Eine Differenz kommt ins Spiel.“ (S. 95) Die Überbietungsleistung der lebendigen Kunst gegenüber der lebendigen Wirklichkeit beruht für Boehm vor allem auf der größeren Dauerhaftigkeit bildlicher Figurationen, ein klassisches Argument des Paragone; vgl. S. 101.

44 VASARI 1966–1997, Bd. IV, S. 5. Vgl. SUTHOR 2004, S. 28–30; ferner K. KRÜGER 2000, S. 112f.

45 „[...] lo sfuggire dolcemente delle figure“, als Epochenmerkmal der *terza età*; VASARI 1966–1997, Bd. III, S. 6. – Vgl. FERRARI UND NANCY 2006, S. 87: „Das Erblicken des nackten Körpers ist genau die Erfahrung dieser Präsenz, die immerfort in ihre Absenz flüchtet, in die Unmöglichkeit, ein unveränderliches Gegebenes zu sein. Auch mein Körper ist niemals Gegebenes.“ – Ähnlich E.D. HARVEY 2003 (im Anschluss an Phineas Fletcher: *The Purple Island*, 1633, II.7.8).

mimetisch vollkommeneren und dem unähnlicheren, aber sich scheinbar von selbst vollendenden (d. h. dynamischen, emergenten) Bildnis hatte zuvor bereits Nicolaus Cusanus postuliert und dabei ersteres als *imago mortua*, das letztere aber als *imago viva* bezeichnet.⁴⁶ In seinem unübertroffen dichten, zuweilen opaken und bislang kaum für die historische Analyse fruchtbar gemachten Entwurf von 1985 folgt Georges Didi-Huberman dieser (bei ihm primär psychoanalytisch grundierten) Spur der künstlerischen Lebendigkeit als *entre-deux* (bzw. *interstice*) und als „immer unvorhersehbare Dialektik zwischen Erscheinung (*epiphasis*) und Schwinden (*aphanisis*)“.⁴⁷ Weil in dieser Schwebelage ein Distinktionsmerkmal zwischen der Selbsttranszendierung überwältigender *Bilder* als untote Scheinkörper und der *Kunst* vorliegen könnte, erscheint dieselbe im Titel dieses Buches.

Zweifellos markiert die Herstellung lebendiger Simulakren einen imaginären Fluchtpunkt frühneuzeitlicher Aspirationen. Marsilio Ficino etwa geht in seinem Kommentar der plotinischen *Enneaden* davon aus, dass man Lebenskräfte aus der allbelebenden Weltseele in skulpturale Artefakte überführen und dort wirksam machen könne.⁴⁸ In seiner großen Studie hat William Newman diese *Promethean Ambitions* besonders des 16. Jhs. analysiert.⁴⁹ Zugleich steht aber auch außer Frage, dass sich Formen der künstlerischen Lebendigkeit gegen den magischen bzw. kultischen Hintergrund – „die rituelle Macht der Bilder“, die bewegungsfähig, wahrnehmend und selbstreplikativ sind – abzuheben versuchten.⁵⁰ Anton Francesco Doni etwa rühmt Michelangelos *Aurora* von San Lorenzo für die Faszinationskraft, die sie auf Betrachter ausübe, obwohl *kein* Dämon (*diavolo*) im Marmor wohne, wie bei den magischen Statuen der heidnischen Antike.⁵¹ Damit greift Doni Vorprägungen in der antiken Statuenekphrase auf, bei denen die scheinbare und als Schein erkennbare Lebendigkeit der Werke höher bewertet wurde als die faktische Belebung mithilfe von numinosen Wirkkräften. Das äußert sich zuweilen als Paradox, so wenn der

46 „In hoc enim infinitatem ymaginis modo, quo potest, imitatur, quasi si pictor duas ymagines faceret, quarum una mortua videretur actu sibi similior, alia autem minus similis viva, scilicet talis, que seipsam ex obiecto eius ad motum incitata conformiorem semper facere posset, nemo hesitat secundam perfectiorem quasi artem pictoris magis imitantem.“ Cusanus: *Idiota de mente* XIII.149 (NICOLAUS CUSANUS 1982). Vgl. FEHRENBACH 2003, S. 155; ferner GRAVE 2014, S. 173–175, der die bildliche Lebendigkeit freilich im Bereich der metapikturalen, sprachgebundenen Reflexion situiert.

47 DIDI-HUBERMAN 1985; zit. nach der deutschen Übersetzung: DIDI-HUBERMAN 2002A, S. 27. Wichtige Aspekte dieses Werks werden in SUTHOR 2004 aufgegriffen. Klaus Krügers Auffächerung des Begriffs der *grazia* in seiner produktiven Unbestimmtheit bringt die theologische Dimension der Debatte glänzend zum Vorschein (2016).

48 Vgl. WALKER 1958, S. 40; WEILL-PAROT 2002. Zur „Homogenität“ des Lebensbegriffs bei Ficino vgl. LEINKAUF 2017, Bd. 2, S. 1220.

49 NEWMAN 2004.

50 Vgl. dazu WOLF 2002, S. 327–336; die dort für das „Doppelleben der Bilder“ entwickelte Polarität zwischen „rituellen“ und „mimetischen“ Bildern würde zu kurz greifen, wenn man letztere auf Wiedererkennung beschränken würde. Vgl. ferner ID. 1990.

51 DONI 1549, S. 11r. Vgl. S. CAMPBELL 2002, S. 608.

spätantike Sophist Kallistratos der Statue einer Bacchantin von Skopas zuschreibt, faktisch ohne Leben (ζωτικές) und doch scheinbar lebendig (τό ζωτικόν) zu sein.⁵²

Wichtiger als die Herstellung von künstlichem Leben waren daher die ästhetischen Erkundungen der Grenzverläufe zwischen tot und lebendig, die auch die Zoologie und Medizin der Renaissance prägten, insbesondere im Hinblick auf den naturkundlichen Status der Pflanze und zahllose, bereits in der Antike diskutierte Übergangsformen.⁵³ „Lebendig“ konnte vor diesem Hintergrund als Steigerungsbegriff verwendet werden, der Kunst und Natur auf neuer Ebene zu vergleichen erlaubt, etwa wenn Ficino die Werke der Natur als lebendiger (*vivacior*), wirkungsvoller und schöner als die menschlichen bezeichnet.⁵⁴

Für Anton Francesco Doni zeigt sich die inkommensurable Macht (*infinita potenza*) der belebenden Natur in jedem noch so kleinen Grashalm. Der entsprechende Topos geht u.a. auf Galens Vergleich zwischen virtuoser Gemmenkunst und der unerreichbaren Meisterschaft Gottes in jedem Beinchen eines lebendigen Flohs (*crus pulicis*) zurück.⁵⁵ Galileo Galilei (1632) hält jeden lebendigen Wurm den Statuen Michelangelos für unendlich überlegen; eine Behauptung, die Gian Lorenzo Berninis spektakuläre Behauptung antizipiert, dass eine gerade vorbeikrabbelnde Fliege dem lebendigen Papst Alexander VII. ähnlicher sei als dessen gemalte Porträts.⁵⁶ In der Erzeugung faktisch lebendiger Körper kann Natur durch Kunst ohnehin niemals erreicht werden, lautet der Gemeinplatz, welcher der Kunst zugleich die Freiheit gab, nach ästhetischen Äquivalenten im Bereich der visuellen Fiktion zu suchen, die dann wiederum „lebendiger“ als ihre natürlichen Vorbilder zu erscheinen vermochten. Das auf die Erzeugung wirklichen oder scheinbaren Lebens perspektivierte Vermögen der Natur und der Kunst spiegelt sich in Tizians, auf Lodovico Dolce zurückgehendem, Motto *NATURA POTENTIOR ARS*, bei der das Satzsubjekt aber bezeichnenderweise ambivalent bleibt und die Natur gerade im *Ausdruck* der Lebensfunktionen von der menschlichen Kunst übertroffen werden kann.⁵⁷ In Giorgio Vasaris Maximallob erscheint daher die Kunst zuweilen lebendiger als die lebendige Wirklichkeit selbst (*più vivo si mostra che la vivacità*).⁵⁸

*

52 Kallistratos: *Eikones* II.423.3 (ELDER PHILOSTRATUS / YOUNGER PHILOSTRATUS / CALLISTRATUS 1931). Vgl. BUSSELS 2012, S. 83–106.

53 Erwähnt seien nur die Debatten um die Korallen oder die Schwämme, die laut Plinius einer „dritten Natur“ anzugehören schienen: „Neque animalium neque fruticum, sed tertiam quamdam ex utroque naturam habent.“ Plinius: *Naturalis historia* IX.68.

54 *Theologia Platonica* IV.i.

55 *De usu partium* XVII.6 (GALEN 1528, S. 483).

56 DONI 1549, S. 15f; GALILEI 1897, S. 52; BERNINI 1713, S. 96. Vgl. DELBEKE 2012, Kap. 2 (The Pope, the Bust, the Sculptor, and the Fly); BÖHME 2014.

57 PITTONI UND DOLCE 2009, S. 56–58; vgl. GARRARD 2003; SUTHOR 2004, S. 15–20 und die Ambiguität der Imprese prägnant hervorhebend SASS 2016, S. 262–270.

58 VASARI 1966–1997, Bd. IV, S. 188 (Raffael).

Nicht das schlagende Auslösen übermächtiger innerer Bilder in der rhetorisch konnotierten *enérgeia*, sondern die scheinbare *Entstehung* (bzw. der Hervorgang) des Lebens aus totem Material begründet das emulative Verhältnis zwischen Kunst und Natur, weil damit an ältere schöpfungstheologische, aber auch eschatologische Vorstellungen angeschlossen werden konnte.⁵⁹ Gerade die aristotelische Gleichung zwischen lebendiger Natur und Bewegung ließ am scheinbar unbewegten Gemälde oder der statischen Skulptur das Potential (*dynamis*) zur Lebendigkeit umso wirkungsvoller hervortreten. Dieses latente Leben, das in den ruhenden Figurationen der Kunst zu emergieren scheint, bezeichnet den Kern der Emphase künstlerischer Lebendigkeit.⁶⁰ Fabio Frosini hat dies jüngst für Leonardos eigentümliche terminologische Prägung der *prontitudine* gezeigt, mit der einerseits die Angemessenheit zwischen inneren Regungen und äußeren Bewegungen der dargestellten Figur bezeichnet wird, andererseits aber auch das paradoxe Kippmoment zwischen faktischer Ruhe und scheinbarer Bewegung.⁶¹ Vasari und Francesco Bocchi sind genau von dieser Emergenz der Bewegung in Donatellos marmornem *Hl. Georg* begeistert: „in jedem Moment bewegt er sich, scheint er zu versprechen“ (*ad ora ad ora si muove pare che prometta*).⁶² Im Lauf des 15. und 16. Jhs. entwickelt die Kunst eine besondere Sensibilität für solche Übergangsmomente, bei denen die faktische Unbeweglichkeit der Artefakte einerseits thematisch gespiegelt wird (Ruhe, Gleichgewicht, Absorption, Schlaf etc.), andererseits ein permanent in die Erscheinung drängendes *surplus* potentieller Selbstbewegung und scheinbarer Wahrnehmungsfähigkeit sinnfällig wird. „Lebendige“ Kunstwerke erscheinen so gleichsam als „natürliche Körper, die potentiell lebendig sind“⁶³; diese Werke verzehren sich gewissermaßen nach der Aktualisierung ihrer Potentialität: nach einer Lebensseele.

*

Von größter Bedeutung ist dabei, dass Latenz und Emergenz der *Lebensfunktionen* im ästhetischen Diskurs der Renaissance die Betrachter und ihre Lebendigkeit in zuvor unbekannter Weise ins Spiel bringen und so die produktionsästhetische Emphase älterer

59 Vgl. das pseudo-aristotelische (aber vor allem Proklos wiedergebende) *Liber de causis*, ein Basistext der universitären *Artes liberales* seit dem 13. Jh.: „Et similiter vita dat causatis suis motum, quia vita est processio procedens ex ente primo quieto, sempiterno et primus motus.“ XVII.145 (Ps.-ARISTOTELES 2003). Überlegungen zur „(re)animation of the lifelike“ in theologischer Perspektive bei JACOBS 2005, S. 168–198.

60 Vgl. BOEHM 2003 („In-Erscheinung-Treten“; S. 110).

61 FROSINI 2018.

62 BOCCI 1584 / 1962, S. 189f. Vgl. VASARI 1966–1997, Bd. III, S. 208 (*un meraviglioso gesto di muoversi dentro a quel sasso*). Diesen Umschlag zwischen Ruhe und Bewegung hebt auch Pomponio Gaurico hervor; vgl. *De sculptura* IV.7 (GAURICUS 1999). – Von den skulpturalen Formen der potentiellen Bewegung unterscheiden sich real bewegte Darstellungen, denen Markus RATH (2016) in seiner umfassenden Studie nachgegangen ist.

63 Aristoteles: *De anima* 412a. – Zur „in allen Philosophien des Organischen betonte[n] Polarität von Dynamik und Statik“ im Fokus auf Aristoteles vgl. KÖCHY 2003, S. 305–307.

Lebendigkeitspostulate komplementieren.⁶⁴ Die Oszillation zwischen tot und lebendig als Kern ästhetischer Erfahrung „lebendiger“ Artefakte beruht auf der Aktivierung der äußeren und inneren Sinne von Betrachtern, die willens sind, den ontologischen Zweifel ästhetisch auszukosten, ohne dabei „den Verstand außer Kraft“ zu setzen.⁶⁵ Damit sind zugleich fundamentale zeitliche Distinktionsmerkmale lebendiger Werke gegenüber der Spontanwirkung transgressiver Bilder verbunden, die ihren Repräsentationsstatus „synekdochetisch“⁶⁶ oder schockartig übertreten und dabei als „das Reale“⁶⁷ selbst zu erscheinen vorgeben: *pittura oscene*, Horror, Magie bzw. Kultbilder, Automaten, Schandbilder etc.

Ein bekanntes Beispiel verdeutlicht die Involvierung des Betrachters bei Lebendigkeitszuschreibungen: In seinem 1453 verfassten Meditationstext für die Mönche der Benediktinerabtei Tegernsee *De icona sive de visione Dei* erläutert Nicolaus Cusanus die Paradoxie des „alles sehenden“ (*cuncta videns*) Gottes mit eigenen Bilderfahrungen, unter anderem vor einem Selbstporträt Rogier van der Weydens, das dieser in seine Brüsseler Gerechtigkeitsbilder (1439–ca. 1450) eingefügt hatte.⁶⁸ Der Bischof von Brixen schlägt den Mönchen vor, diese Erfahrungen zu teilen und sendet ihnen eine Christusikone, die sie an einer „nördlichen Wand“ des Konvents (mithin nach Süden gerichtet und vom wechselnden Tageslicht beleuchtet) anbringen und gemeinsam betrachten sollten. Sie würden dann eine Analogie Gottes erblicken, der *supra opposita*, jenseits der Gegensätze, allgegenwärtig sei.

„Zuerst werdet ihr euch darüber wundern, wie es geschehen kann, daß er alle und jeden einzelnen zugleich ansieht. Denn derjenige, welcher im Osten steht, kann sich in keiner Weise vorstellen, daß der Blick des Bildes auch in eine andere Richtung, nach Westen oder Süden, gerichtet ist. Nun mag der Bruder, der im Osten steht, sich nach Westen begeben [wie die Sonne selbst; FF] und erfahren, daß der Blick hier ebenso auf ihn gerichtet ist wie vordem im Osten. Und da er weiß, daß das Bild fest hängt und unbeweglich ist, wird er sich über die Wandlung des unwandelbaren Blickes wundern. Auch wenn er seinen Blick fest auf das Bild heftet und von Osten nach Westen geht, wird er erfahren, daß der Blick des Bildes ununterbrochen mit ihm geht [...].“

64 Zum Spiel zwischen „Potenz‘ (des Nicht-Aktualisierten)“ und „Mangel[] (des *hysterein*)“ vgl. DIDIHUBERMAN 2002A, S. 38; zu Maurice Merleau-Pontys Gleichsetzung von „Möglichkeit, Latenz und *Fleisch* der Dinge“ vgl. ebd. S. 45 (Hvh. im Original).

65 Diese These liegt dem Buch von Nicola Suthor zugrunde: SUTHOR 2004.

66 Zur Präsenzbehauptung und Vertretungsleistung solcher (prosopopoetischer, eine „Stimme“ verleihenden) Werke vgl. BÖHME 2000.

67 Eine Diskussion der Lacan’schen Kategorie im Hinblick auf pornographische Filme bei FLASSPÖHLER 2007, S. 184ff.

68 NIKOLAUS VON KUES 1967; WOLF 2002, S. 253–267; BADER 2011, S. 325–346; GRAVE 2014, S. 167–180.

Ein Mönch, der gleichzeitig den entgegengesetzten Weg geht, bestätigt dieselbe Erfahrung, was bedeutet, „daß sich der Blick des Bildes zugleich *mit* ihm und *entgegengesetzt* bewegt.“⁶⁹

Was Nicolaus hier beschreibt (und theologisch ausdeuten wird), ist – jenseits der motorischen Wunder, die an Kultbildern zu geschehen pflegen,⁷⁰ – die paradoxe Lebendigkeit der Bilder. Paradox deshalb, weil das faktisch unbewegliche und aus bloßen Farben gefertigte, tote Substrat die beiden wichtigsten „Aufgaben des Lebens“ zu erfüllen scheint, wie Alberti in seinem Malereitratat kurz zuvor, gut aristotelisch, betont hatte: *motus et sensus*.⁷¹ Das Porträt scheint sich spontan zu bewegen, und es setzt eine ästhetische Inversion in Gang, die aus dem angeblickten Objekt ein gegenblickendes Subjekt macht, in dessen Wahrnehmungsraum sich der Betrachter bewegt. Das Gemälde, über das Cusanus betrachtend meditiert, ist ein totes und geht dennoch ansatzlos ins Leben über. Es genügt ein Moment der Reflexion (und des willkürlichen Wechsels von Bewegung und Stillstand), um dem Betrachter klarzumachen, dass er in einen Spiegel blickt, in den er zuvor seine eigene Lebendigkeit investiert hatte. Damit ist aber der ästhetische Zauber mitnichten gebrochen; immer wieder geht das Bild ins Leben über und fällt von da in die „tote“ Materialität zurück.

Zugleich ist die empathische Reaktion (*commovimento*)⁷² des Betrachters Voraussetzung für die Intensivierung der ästhetischen Lebendigkeit. Lebendige Kunst zeigt sich als Vorgang, bei dem das effiziente Werk ein anschauliches Angebot macht, äußere und innere Sinne herausfordert, um sogleich aber über die Projektionsleistungen der Betrachter in unaufhörlichem visuellem Mehrwert hinauszugehen. Gerade die Verarbeitung der aus Byzanz stammenden *Christus patiens*-Ikone seit dem 14. Jh. schuf vielfältige Formen der Übergänglichkeit zwischen tot und lebendig und präfigurierte zugleich durch die innerbildlichen Vertreter des Betrachters eine engagierte Partizipation, die im Toten nach den Zeichen des Lebens sucht.⁷³ Unübertroffen wird diese Interaktion im *cartellino* auf Giovanni Bellinis *Pietà* der Mailänder Brera (1467–71; Abb. 1) zur Sprache gebracht, der auf eine Elegie des Propertius anspielen könnte. Die Übersetzung der komplexen Inschrift

69 NIKOLAUS VON KUES 1967, S. 96f. (Hvh. FF).

70 Vgl. FREEDBERG 1989, S. 283–316.

71 Leon Battista Alberti: *De pictura* II.37 (L.B. ALBERTI 2000). Zu den klassischen Kriterien des „eigentlichen“, animalischen Lebens – Selbstbewegung, Wahrnehmung und Ernährung/Reproduktion – vgl. Aristoteles: *De anima* 413ab – Zur aristotelischen Seelenschrift: FÖLLINGER 2010B; CASSIRER 1932; ferner GLOY 1984; POLANSKY 2007. Grundlegend zur *enérgeia* (nicht *kínesis/motus*) des *sensus*: WELSCH 1999. Zum Bedingungs Zusammenhang von *sensus* und *motus* vgl. U. VOIGT 2010, S. 28.

72 „Hor tutte queste specie di moti vengono à formare nella pittura il commovimento, il quale da i pittori è ancor chiamato furia, & terribiltà dell’arte. Et questo è quello che spin/ge i riguardanti à commoversi diversamente, & appassionarsi à à [sic] riso, à dolore, ad audacia, à stupore, à maraviglia, à spavento, à lascivia & à gli altri affetti dell’animo [...] con tanto maggior forza, & effetto, quanto più sà il pittore eleggere i moti migliori, & più appropriati all’effetto che vuol dimostrar in pittura.“ LOMAZZO 1590, S. 70f.

73 Vgl. BELTING 2000A.

wird kontrovers diskutiert⁷⁴; mögliche Varianten lauten: „Wenn die geschwollenen Augen dieses Bildes Seufzer entlocken, hätte dieses Werk Giovanni Bellinis weinen können“⁷⁵, oder „Dies berichte, weil die geschwollenen Augen Seufzer hervorbringen: / Das Werk des Giovanni Bellini konnte weinen“⁷⁶, bzw. bei veränderter Interpunktion (die im Text nicht angegeben ist): „Dies berichte: Weil die geschwollenen Augen Seufzer hervorbringen, / Konnte das Werk des Giovanni Bellini weinen.“ Über dem akademischen Streit darf die von der Inschrift behauptete Konsekution nicht aus dem Blick verloren werden. Sie benennt eine komplexe Wirkrichtung vom Bild (geschwollene Augen) zum Betrachter (Seufzen) und zurück zum Bild (Weinen). Der Topos der faktisch weinenden, wunderwirkenden Ikone kehrt hier als Ergebnis einer ästhetischen Investition des Betrachters, als bezwingender *Schein* wieder, der die im Imperfekt verfasste Inschrift immer wieder in die Gegenwart ästhetischer Erfahrung katapultiert.⁷⁷ Die trauernden Maria und Johannes umgeben einen paradoxen, weil stehenden Leichnam, den sie zugleich zu stützen und mit ‚geliehenen‘ Gebärden zu aktivieren suchen. Damit antizipieren sie innerbildlich das vom Betrachter erwartete ästhetische Engagement.

Dies wird in der großen Zahl von *Pietà*-Darstellungen in allen Varianten ausformuliert. Das eschatologische *fundamentum in re* dieser Bilder bezieht sich *prospektiv* auf den paradoxen Körper des toten Christus, der seiner unmittelbar bevorstehenden Auferstehung, seiner verklärten Neubelebung entgegenseht.⁷⁸ Ihr physiologischer Grund wird hingegen vom jungen Francesco Bocchi formuliert, der die Künstler dafür rechtfertigt, den Leichnam scheinbar zu beleben, weil in ihm *retrospektiv* immer noch die Ausdruckszeichen des zuvor lebendigen Körpers als Spur sichtbar seien.⁷⁹ Damit widerspricht die Bildtradition fundamental einer Hauptforderung Leon Battista Albertis, der im Anschluss an eine paradigmatische Stelle in Dantes Jenseitswanderung von den Malern fordert, die Toten gänzlich tot, die Lebenden hingegen vollständig von *motus* und *sensus* belebt erscheinen zu lassen.⁸⁰ Die Bildtradition widerspricht aber auch Albertis kategorialer

74 „Haec fere quum gemitus turgentia lumina promant / Bellini poterat flere Ioannis opus.“

75 In Anlehnung an VAN ECK 2015, S. 59–61.

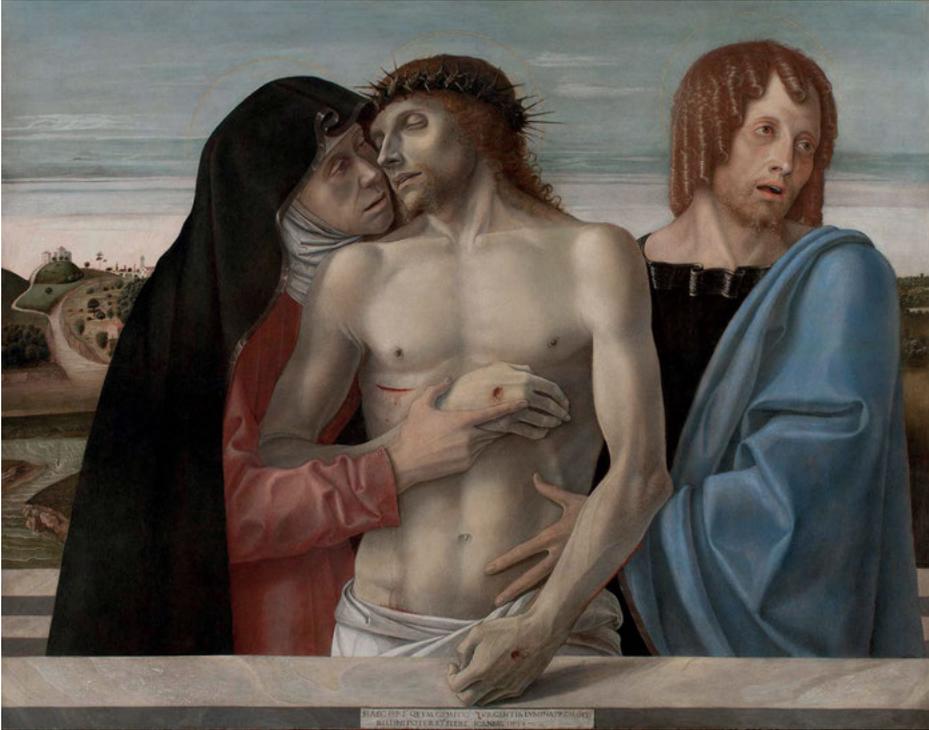
76 GRAVE 2018, S. 111. – Zwei weitere Möglichkeiten bietet BÄTSCHMANN 2008, S. 98; die zweite, „grammatikalisch korrekter“, lautet: „Da diese geschwollenen Augen [dem Betrachter] regelmäßig Klagen entlocken, verfügte [und verfügt] das Werk des Bellini Giovanni über die Macht, [selbst] zu weinen.“

77 Vgl. ARASSE 1993; WOLF 2002, S. 251. Vgl. hingegen VAN ECK 2015, S. 59–61, die das Bild als Beispiel ungebrochener *agency* im Sinne Alfred Gells deutet und die distanzierende Vergegenständlichung, die der *cartellino* anspricht, nicht berücksichtigt.

78 Vgl. A. NAGEL 2011, S. 97–100.

79 „[...] rimangono in quelli sempre alcuni segni e quasi di adoperare alcuni gesti.“ BOCCHI 1584 / 1962, S. 161.

80 Alberti: *De pictura* II.37; Dante: *Divina Commedia*, Purgatorio 12.67 (DANTE 1928).



1 Giovanni Bellini: *Pietà*, 1467–71. Mailand, Pinacoteca di Brera

Unterscheidung zwischen der Repräsentation toter Gegenstände (*rerum inanimatarum*: Gewänder, Haare etc.) und lebendiger Körper (*animantium*).⁸¹

Die Involvierung des Betrachters ist dabei von entscheidender Bedeutung; er ist aufgerufen, seinen „verlebendigenden Schatten“ auf die Artefakte „auszustreuen“, um Ficinos schöne produktionsästhetische Formulierung zu paraphrasieren (*vitalem sui umbram diffundit*).⁸² Wenn das Bild tot bleibt und den Betrachter nicht zu beleben vermag, dann kann das auch an Letzterem liegen: „Stein bist eher Du, / der Du nicht weinst“ (angesichts der römischen *Pietà* Michelangelos), schreibt Giambattista Marino in einem seiner Bildgedichte von 1619: „Sasso più tosto sei / Tu, che non piagni a la pietà di lei.“⁸³ Lebendigkeit ist hier das Ergebnis einer Interaktion zwischen Betrachter und Bild, keine schockartige

81 Alberti: *De pictura* II.45. Zur „mutuality between persons and things“ in der Malerei der Renaissance vgl. HILLS 2018, S. 34. Zur Vitalisierung des Anorganischen als (phobische) Reaktion auf die Industrialisierung der Lebenswelt um 1900 vgl. PAPAPETROS 2012. Zur notwendigen Verlebendigung des ästhetischen Blicks vgl. BOEHM 2003.

82 *Theologia Platonica* III.ii; vgl. LEINKAUF 2017, Bd. 2, S. 1224.

83 MARINO 1979, S. 397 (*Statue* 26b). Der Passus erinnert an Bonaventuras Evokation der gespaltenen Erde während der Kreuzigung: „O cor humanum omni lapidum duritia durius, si ad tanti reme-

Präsenz. Der zeitgenössische Kunstdiskurs psychologisiert das lebendige Werk aber auch nicht als schlichtes Ergebnis „getriggert“ Erinnerungen und gleichsam spontaner, gar neuronal codierter Projektionen.⁸⁴ Wie jedes gute Spiel lebt auch die Suche nach den Zeichen des Lebens von der „Unvorhersehbarkeit“.⁸⁵

Von dieser Schwebelage nährt sich der sprachliche Kunstdiskurs der Renaissance. Im fiktiven Leben des Kunstwerks erfahren die Betrachter ihre eigene (psychisch-somatische)⁸⁶ Lebendigkeit, mal gesteigert, mal gefährdet. Wie die schrecklich-schöne Medusa entzieht das scheinbar zum Leben erweckte Kunstwerk dem bewundernden Betrachter zuweilen Lebenskraft und verwandelt ihn in einen bewegungslosen, aber intensiv fühlenden Stein.⁸⁷ Die Vorprägung des ästhetischen *raptus* als Schwinden der Lebenskraft findet sich in den Topoi der Liebesdichtung; Petrarca wird angesichts von Laura zum gerade einmal „beinah lebendigen“ (*quasi vivo*) Stein.⁸⁸ Dieselbe Wirkung hat für Leonardo die polyphone Musik auf ihre „beinah halb lebendigen“ (*quasi semivivi*), verzauberten Hörer.⁸⁹ Die wie weiches Fleisch erscheinenden Farben Tizians hingegen besitzen die Kraft, sogar das erkaltete Blut der Alten wieder zu erwärmen und in Wallung zu versetzen, meint der Venezianer Lodovico Dolce.⁹⁰ Eine Wendung Marinos angesichts des höchsten, von Gott selbst gefertigten Gemäldes, des Turiner Grabtuchs, lässt sich daher generalisieren: Gelungene Werke sind nicht nur lebendig, sondern immer auch belebend (*vivo, anzi vivificante*), auch wenn sie den Entzug von Lebenskräften zur intensiven Erfahrung bringen.⁹¹ Woher die scheinbare Lebenssubstanz effizienter Bilder aber kommt, bleibt durchgängig rätselhaft. Pietro Aretino fragt sich angesichts seines eigenen Porträts, ob der beseelende Atem, der aus ihm wehe, vom Fleisch des lebendigen Prototyps oder von der Kraft des künstlerischen Entwurfs Alessandro Morettos stamme; daraus erwachse ein Zweifel, der viel größer sei als

morationem piaculi nec terrore concuteris nec compassione afficeris nec compunctione scinderis nec pietate molliris!“ Zit. nach SEIDEL 2001, S. 71.

84 Vgl. VAN ECK 2015, S. 67f. und passim.

85 Vgl. DIDI-HUBERMAN 2002A, S. 33, 65. – Hartmut Böhme hat das spezifische, nichtdeterministische „Hin und Her zwischen Bild und Betrachter“ als Komplementarität gefasst, bei der sich die Dialogpartner wechselseitig begrenzen und das Bild eine „potentielle Betrachterfigur“ entwirft, analog zur „Disposition“ des Textes. Bedingung für das Zustandekommen von ästhetischer Lebendigkeit, so könnte man sagen, ist die Bereitschaft des Betrachters, „sich vom Bild bewegen zu lassen“, ohne von ihm sprunghaft überwältigt zu werden. BÖHME 2014, S. 59f.

86 Zur neuplatonischen Schönheitslehre, die den Aspekt der durch die Kunst gesteigerten seelischen Lebendigkeit betont („vera enim pulchritudinis forma est ipsa vita per actum mentis penitus absoluta“; Ficino: *De pulchritudine* I), vgl. LEINKAUF 2017, Bd. 2, S. 1260.

87 Vgl. den klassischen Aufsatz CROPPER 1991.

88 „[...] tosto tornando, fecemi, oimè lasso, / d’un quasi vivo et sbigottito sasso.“ Petrarca: *Canzoniere* XXIII.79–80. Vgl. SCHLÜTER 2018, S. 70.

89 Leonardo da Vinci: *Libro di Pittura* § 21; vgl. DONI 1552 / 1928, Bd. 2, S. 20f.

90 Abgedruckt in BOTTARI 1822, Bd. 3, S. 377–382; vgl. RHEIN 2008, S. 255, Anm. 95.

91 Marino: *Dicerie sacre* (1674) II.56 (MARINO 2014). – Zu dieser Umkehrung des Medusa-Effekts vgl. WESTSTEIJN 2017, S. 275–280.

vor der Lebendigkeit des eigenen Spiegelbilds: „il dipinto pone più dubbio [...]“.⁹² Wie dieser Zweifel ästhetisch zur Intensivierung der Lebendigkeit ausgestaltet wird, ist Gegenstand dieses Buches.

*

Mit Aretinos Höherbewertung seines lebendigen Porträts gegenüber dem Spiegelbild ist die Differenz zwischen perfekter Nachahmung und Lebendigkeit berührt, die den entsprechenden Diskurs grundsätzlich prägt.⁹³ Dass dieser Diskurs ein sprachlicher und daher immer auch dazu geeignet ist, die Virtuosität der Dichter zur Geltung zu bringen, heißt nicht, dass seine Figuren nicht rezeptionsleitend und damit künstlerisch produktiv waren. Für „Lebendigkeit“ als fragiles Ergebnis eines Dialogs zwischen Werk und Betrachter ließen sich von hier aus Grade der Freiheit gegenüber spontan präsenten Bildern bestimmen. Mit Aby Warburg wäre künstlerische Lebendigkeit dann ein „Ausgleichsprodukt“, welches das wirklich Lebendige, das phobische Reaktionen auslöst, in die Distanz des Imaginären verschiebt und zugleich eine sinnliche Identität zwischen Bild und repräsentiertem Körper aufscheinen lässt, an die sich das Begehren knüpft. „Du lebst und thust mir nichts“ lautet die berühmte, eigentümlich regressive Formel Warburgs, die er seinen *Grundlegenden Bruchstücken zur Ausdruckskunde* voranstellt.⁹⁴ Ähnlich wie die „Pathosformel“ Warburgs ist „Lebendigkeit“ eine Kategorie des Bildes, die Distanz (Depotenzierung) und Intensivierung des Prototyps gleichermaßen umfasst.

Gegenüber spontan präsenten Bildern und Simulakren ist der Faktor Zeit in der Rezeption lebendiger Werke von entscheidender Bedeutung. Von der ausgedehnten Betrachtung nährt sich der erwähnte ontologische Zweifel als Kategorie der ästhetischen Faszination – und dies in beide Richtungen der Distinktion zwischen Leben und Tod. Pisanellos Porträt Vittorino da Feltres wurde dafür gerühmt, dass man für „[e]inen Augenblick [...] den Eindruck [hatte]“, dass der Verstorbene „wieder lebendig [sei] [...], und unbändig

92 „E io per me son tanto simile a me ne la pittura di voi [...] lo spirito per cui respiro non sa se il fiato suo è ne la carne mia o nel disegno vostro; di modo che il dipinto pone più dubbio nel vivo, che non fa lo specchio che rappresenta la imagine altrui con i sensi de la propria natura.“ ARETINO 1997–2002, Bd. III, 1999, Nr. 74, S. 97. Vgl. zum Tauschgeschehen zwischen Werk und Betrachter auch VAN GASTEL 2013, S. 37–44.

93 Vgl. die bereits erwähnte Unterscheidung bei Cusanus: *Idiota de mente* XIII.149. Etwa zur gleichen Zeit fordert Bartolomeo Fazio in seinem *De viris illustribus* (1456), dass der vollkommene Maler nicht nur das Äußerliche wiedergeben, sondern seine Figuren durch Bewegungen und Gesten wie lebendig und wahrnehmungsfähig darstellen solle („[...] non solum ut os ut faciem ac totius corporis lineamenta, sed multo etiam magis interiores sensus ac motus exprimentur postulat, ita ut vivere ac sentire pictura illa et quadammodo moveri ac gestire videatur“; zit. nach BAXANDALL 1971, S. 164). Vgl. auch ARMENINI 1587, S. 32. Das Postulat geht auf eine berühmte Passage von Xenophon zurück, der es Sokrates in den Mund legt; vgl. PREIMESBERGER 1999a.

94 Vgl. FEHRENBACH 2010; VAN ECK 2015, S. 183.

war die Freude, die ich empfand“.⁹⁵ Was dergestalt momenthaft lebt – hier berührt sich die Kategorie der „Lebendigkeit“ mit der stets flüchtigen „Okkasionalität“ von Ähnlichkeitsbeziehungen⁹⁶ – zeigt sich jedoch häufig nur in der zeitlich ausgedehnten Betrachtung. Lodovico Dolces Äußerungen zum *diletto*, das die Malerei verschafft, sind hier von Relevanz: Damit sei nicht dasjenige gemeint, was sich dem *volgo* oder den *intendenti* sofort und beim ersten Mal zeige (*quello, che pasce gli occhi [...] la prima volta*), sondern etwas, das sich intensiviere, je häufiger das Auge darauf verweile, ganz ähnlich wie bei guter Dichtung.⁹⁷ Petrarca hat den Zusammenhang zwischen scheinbarer Lebendigkeit und ausgedehnter Betrachtung unübertroffen zur Sprache gebracht und zugleich klar gemacht, dass künstlerische Lebendigkeit nicht mit dem spontanen *trompe-l'œil* verwechselt werden darf. Im Gegenteil: Der ungebildete Bauer (*agrestis*), zu dem man auch noch die durch die gemalten Trauben des Zeuxis getäuschten Vögel, die vor dem Bildnis ihres Herrn bellenden Hunde etc. zählen könnte, geht an der eigentlichen Lebendigkeit der Kunst achselzuckend vorüber, während diese ihre Bannkraft (*quanta vis...!*) gerade gegenüber dem Gebildeten (*ingeniosus*) voll entfaltet:

„So sehr lassen dich die lebendigen Gesten der blutleeren [Figuren], die Bewegung der unbeweglichen Bilder, die wie aus Türen hervorstürzenden Darstellungen und die Gestalt der wie atmenden Gesichter im Ungewissen, dass du beinah vermuten würdest, es brächen Stimmen aus ihnen hervor. Es besteht dabei die Gefahr, dass durch diese [Bilder] besonders die großen Geister gefesselt werden: wo also der Ungebildete nach kurzer Verwunderung fröhlich vorüber geht, seufzt der Verstandesbegabte auf und hält in Verehrung inne.“⁹⁸

Die in der späteren Paragone-Debatte immer wieder behauptete Simultaneität und Spontaneität der Bildwahrnehmung geht stets über in eine zeitliche Ausdehnung, in der das Bild zwischen Leben und Tod zu oszillieren beginnt.⁹⁹

95 „Et stupui demens, et te quoque vivere, magne / Victorine, putans, gaudia magna tuli“, BASINIO DA PARMA 1925, S. 104, Übers. in CHRISTIANSEN UND WEPPELMANN 2011, S. 233 (Stephen K. Scher); Hvh. FF.

96 Vgl. dazu ENDRES 2012, S. 34.

97 „[...] quello che pasce gli occhi del volgo, o anco degl'intendenti, la prima volta, ma quello che cresce quanto più l'occhio di qualunque uomo ritorna a riguardare: come occorre ne' buoni poemi [...]“; DOLCE 1557, S. 36v–37r.

98 „Sic exanguium vivi gestus atque immobilium motus imaginum, et postibus erumpentes effigies ac vultuum spirantium liniamenta suspendunt, ut hinc erupturas / paulominus praestoleris voces; et est hac in re periculum, quod his magna maxime capiuntur ingenia, itaque ubi agrestis laeto et brevi stupore praetereat, illic ingeniosus suspirans ac venerabundus inhaereat.“ *De remediis* I.40; PETRARCA 2014, S. 6f.; Übersetzung in LÖHR 2020 (Hvh. FF).

99 Vgl. Leonardo da Vinci: *Libro di Pittura* § 23; FEHRENBACH 2002A.

Man sollte vorsichtig sein, Lebendigkeitsanmutungen in der Kunst anachronistisch am Modell der Decodierung von Zeichen oder des psychologischen *framing* zu deuten¹⁰⁰, jedenfalls solange man „Lebendigkeit“ in der Epistemologie der Frühen Neuzeit selbst verankern möchte. Diese hält für die Schwebelage von Lebendigkeitszuschreibungen zwischen Spontanwahrnehmung und mentaler Verarbeitung das dominierende Modell der „inneren Sinne“ bereit, deren Wahrnehmungen eine zeitliche Ausdehnung besitzen und genau *zwischen* spontaner Rezeption und kognitiven Operationen angesiedelt sind.¹⁰¹ Optikgeschichtlich ist damit das ungemein einflussreiche Wahrnehmungsmodell des arabischen Gelehrten Alhazen angesprochen, das durch die franziskanische Naturphilosophie seit der zweiten Hälfte des 13. Jhs. zur Grundlage der frühneuzeitlichen Wahrnehmungspsychologie wurde. Alhazen unterscheidet – stark vereinfacht wiedergegeben – zwischen einem zeitlos-spontanen Totaleindruck (*aspectus simplex*) und einem zeitlich ausgedehnten, halb-autonomen relationalen Sehen (*intuitio*).¹⁰² Die Lebendigkeit der Kunst, so ließe sich vermuten, zeigt sich auf der Ebene der *intuitio* und bindet die Imagination damit fest an die sinnliche Wahrnehmung.

Es ist ihre Schwingungswerte zwischen Faktizität und Aktualität, zwischen totem Material und Bewegung, zwischen flachem „Bildvehikel“¹⁰³ und hervordringendem Körper, zwischen Stummheit und Atem, ja Stimme, zwischen Farbentzug und chromatischer Intensivierung usw., welche verhindert, dass künstlerische Lebendigkeit ohne weiteres als Fall von *agency* verbucht werden kann, wie dies häufiger geschieht.¹⁰⁴ Neben seiner kaum haltbaren Rückführung der *agency* auf das Modell *personhafter* Präsenz¹⁰⁵ krankt Alfred Gells Modell vor allem an der Eindeutigkeit seiner Aktionsrelationen und der binären Struktur von *agent versus patient*. Gells algebraischen Modellen verpflichtete Vektoren- und Baumdiagramme sind, bei aller Komplexität, ungeeignet, reziproke ästhetische Prozesse zu repräsentieren. Sein anthropologisches Modell, das auf die Dezentrierung des Subjekts zielt und daher (eine Konstante bildanthropologischer Ansätze) für den europäischen Kunstdiskurs zwischen 1400 und 1900 wenig Sympathie aufbringt, berührt nur zwei Mal die Lebendigkeit der Kunst als *Oszillation* zwischen Bild und Betrachter. Das eine Mal in der Analyse des Gegenblicks von hinduistischen Götterstatuen, deren Augen

100 „Vivid images, like vivid words, trigger memories that feed mental images and thus make us relive experiences of living beings while looking at their representations in stone or paint.“ VAN ECK 2015, S. 67. Vgl. dazu auch die klassische Studie von GOMBRICH 1978A.

101 Dazu grundlegend: SUMMERS 1987A, im Anschluss an E.R. HARVEY 1975.

102 Vgl. Alhazen: *De aspectibus* II.iii (IBN AL-HAṬAM 2001).

103 PICHLER UND UBL 2016.

104 Zum entsprechenden Ansatz in den Texten der „Art, Agency and Living Presence“-Gruppe um Caroline van Eck vgl. EAD. 2015, S. 61: „The paintings or statues they saw were so vividly lifelike that they felt to be in the presence of living human beings“. Vgl. auch BREDEKAMP 2010, S. 51: „[Der vorliegende Versuch] setzt das ‚Bild‘ nicht an die Stelle der Wörter, sondern an die des Sprechenden.“

105 „The basic thesis of this work [...] is that works of art, images, icons, and the like have to be treated, in the context of an anthropological theory, as person-like; that is, sources of, and targets for, social agency.“ GELL 1998, S. 96. Ähnlich der Ansatz von SEVERI 2017.

durch Spiegel dargestellt sind: Bei der dadurch gegebenen komplexen Verschachtelung erkennt sich der Rezipient als Blickender im Spiegelblick und wird dadurch in einen *progressus ad infinitum* gezogen, bei dem zuletzt eine besondere Form der „Einheit“ zwischen Betrachter und Artefakt entsteht; Gell spricht dabei explizit von einer *oscillation*.¹⁰⁶ Sein zweiter wichtiger Hinweis betrifft die internen Relationen zwischen den Teilen des Artefakts sowie zwischen Teilen und Ganzem. Zur Veranschaulichung verweist Gell auf ein wahrnehmungspsychologisches Experiment Rudolf Arnheims, bei dem einem abstrakten Bilddetail (einer ‚schwebenden‘, schwarzen Scheibe) eine Dynamik innerhalb des Bildfeldes zugeschrieben und dieses Detail zugleich vom Bildfeld rückbestimmt wird.¹⁰⁷ Teil und Ganzes scheinen sich hier wechselseitig zu determinieren bzw. zu energetisieren und oszillieren daher unaufhörlich *zwischen der agent/patient-Polarität*.

Genau diese Reziprozität macht aber sowohl die Struktur lebendiger Werke als auch den Funktionszusammenhang lebendiger Organismen aus.¹⁰⁸ Bereits Aristoteles verweist in diesem Zusammenhang verschiedentlich auf die „wechselseitige Verursachung“¹⁰⁹; bei Plotin wird der gesamte Kosmos als unermesslich großes Lebewesen verstanden, dessen Teile sich auf das Ganze hin koordinieren.¹¹⁰ Diese Ansätze werden in der Renaissance aufgegriffen. Marsilius von Padua (in seinem *Defensor Pacis*) und Marsilio Ficino (in seinem Kommentar des platonischen *Gastmahls*) werden auf dieser Grundlage das Konzept der wechselseitigen Determinierung der Konstituenten des Lebewesens betonen.¹¹¹ Man könnte von hier aus vermuten, dass die Kunst (vor allem frühneuzeitliche Malerei, aber auch die Architektur) einen wesentlichen Aspekt des späteren Organismuskonzepts präfiguriert: die Wechselwirkung zwischen Teilen und Ganzem.¹¹²

*

In der Kategorie der Lebendigkeit kreuzen sich zahlreiche Wege, die von der Semantik, der Diskursgeschichte (vor allem der Naturkunde) und der Rezeptionsästhetik zu systematischen Fragen der kulturellen und geschlechtlichen Codierung, der (Wahrnehmungs-) Psychologie, der Bildanthropologie, der Theologie, der Literaturwissenschaft und immer

106 „[...] a kind of optical oscillation in which idol's and devotee's perspectives shift back and forth with such rapidity that [...] ‚union‘ is achieved.“ Ebd. S. 120.

107 Ebd. S. 43.

108 Vgl. zu den entsprechenden Ansätzen bei Aristoteles M. MEYER 2016, S. 37–61; ferner PERLER 1996.

109 Vgl. auch HEINEMANN 2016.

110 Vgl. KATHER 2003, S. 38f.

111 Marsilius von Padua: *Defensor pacis* I.1.3 (MARSILIUS VON PADUA 1958). – „Le parti de questo mondo, come membri d'uno animale [...] si favoreggiano, e alla passione dell'uno compatisce l'altro, così e membri di questo grande animale, cioè tutti e corpi del mondo, intra loro concatenati, accattano intra loro e prestano loro nature.“ Ficino: *El libro dell'amore* VI.10.

112 „The organized system of interdependent parts and processes within a living being which are the basis of its vital activities [...]“ bezeichnet das für die Begründung der Biologie um 1800 entscheidende Konzept; vgl. TOEPFER 2020. Vgl. KÖCHY 2003, S. 339–360 („Die Perspektive von Kant: Wechselwirkung“).

wieder zur Medien- bzw. Bildtheorie und ihrer Geschichte verlaufen. Die vorliegenden Studien zollen diesen komplexen Verflechtungen in ihrer unabgeschlossenen und gleichsam symptomatologischen Struktur Tribut. Auf eine *Systematik* der Lebendigkeit frühneuzeitlicher Bilder und der semantischen Ketten im begleitenden Kunstdiskurs sowie auf die Rekonstruktion diskurs- und bildgeschichtlicher *Entwicklungen* wurde bewusst verzichtet, auch wenn all dies ein Desiderat darstellt.¹¹³ Ich habe stattdessen den gewählten Zeitraum weitgehend als Einheit aufgefasst und mich dabei auf drei Aspekte beschränkt, die meines Erachtens den Kern des frühneuzeitlichen Topos wie eine Klammer umfassen, gleichwohl bislang nicht die angemessene Aufmerksamkeit erfahren haben. Wegen der singulären Abundanz der schriftlichen Quellen und der komplexen Entwicklung des Themas als künstlerische Aufgabe liegt der Fokus dabei auf *Italien*.

Der erste Aspekt betrifft die *Latenz und Emergenz* der *signa vitae* (vor allem Bewegung und Wahrnehmung/Empfindung) im ‚toten‘ Material. Der zweite Aspekt bezieht sich auf den *Anteil des Betrachters* bei Lebendigkeitszuschreibungen, seinem „eigenen, produktiven Anteil an der vom Bild hervorgebrachten Evidenz“ als Lebewesen.¹¹⁴ Der dritte Aspekt beleuchtet *Parallelen zwischen naturkundlichen und bildgeschichtlichen Auseinandersetzungen* mit der Lebendigkeit als heuristischer Kategorie. Es ist vor allem dieser Aspekt, der die Überlegungen vor der bildtheoretischen Sterilität bewahren soll¹¹⁵, aber auch vor dem Abdriften in die (Wahrnehmungs-)Psychologie. Sowohl das Lebewesen als auch das lebendige Kunstwerk werden in der naturkundlichen Tradition als prekäre Konstellationen zwischen der Polarität von lebendig und tot konzipiert. Beide Qualitäten durchdringen sich dabei und begründen damit das Faszinosum einer Oszillation zwischen *inganno* und *disinganno*, dem ‚Versprechen‘ und der ‚Enttäuschung‘ lebendiger Präsenz im Kunstwerk. Analog beleuchten die frühneuzeitliche Medizin, Zoologie und Botanik auf- und abbauende, statische und dynamische Prozesse im lebendigen Lebewesen, im Anschluss an ältere moralphilosophische bzw. theologische Formeln („wir sterben jeden Tag“; *cotidie morimur*).¹¹⁶ Das Lebewesen ist in der dominanten aristotelischen Tradition selbst ein komplexes Compositum von Vitalfunktionen und mechanischen Grundlagen, als wäre der Leib immer zugleich Ausdruck seelischer Form- und Bewegungskräfte *und* mechanische Gliederpuppe.¹¹⁷ In den „Vitalismus“ der Biologie seit Aristoteles schreibt sich so die Notwendigkeit ein, das Lebendige als Integration des „Toten“ und der Funktionen des Lebewesens zu denken. Die Kunst der Frühen Neuzeit eröffnet mit ihrer Pendelbewegung

113 Einen ambitionierten Versuch einer Entwicklungsgeschichte „from the animated image to the excessive object“ um 1900 legte VAN ECK 2015 vor.

114 K. KRÜGER 2016, S. 56.

115 „Überall lauert natürlich die Antithese“, gibt DIDI-HUBERMAN durchaus selbstkritisch zu bedenken (2002A, S. 104).

116 Alberto Tenenti hat den Chiasmus zwischen Leben und Tod als zentrale Gedankenfigur der Moralphilosophie seit der zweiten Hälfte des 14. Jhs. herausgearbeitet (TENENTI 1989, S. 30–61 [Il senso della durata]).

117 Aristoteles: *De motu animalium* 701b (ARISTOTELES 1968); vgl. PICHOT 1993, S. 123.

zwischen faktischem Tod und scheinbarer Lebendigkeit der Artefakte einen Erfahrungsraum, der lange Zeit ästhetisch fruchtbar ist, bevor er in den spekulativen naturphilosophischen Ansätzen um 1800 und der Moderne als Balance polarer Kräfte systematisiert wird.¹¹⁸ Das Rätsel der „Black Box Leben“ ist gerade in der „Unbestimmtheit des Begriffs“ des Lebens, seiner „konstitutive[n] Offenheit“¹¹⁹ von größter ästhetischer und heuristischer Produktivität. Nicht unterschlagen werden sollte dabei, dass es der ungeheuren Maschinerie der Biotechnologie trotz regelmäßiger Sensationsmeldungen bis heute nicht gelungen ist, ein vollständig synthetisches zelluläres Lebewesen herzustellen.¹²⁰

Immer wieder begegnen Arbeiten, die den Resonanzraum zwischen künstlerischen und naturkundlichen Wissensfeldern abzuschreiten versuchen, dem Verdacht, die Kunst zur Illustration wissenschaftsgeschichtlicher Themen zu degradieren; ein Verdacht übrigens, der die Perspektivierung auf gut eingespielte kunsthistorische Referenzbereiche – Dichtungstheorie, Theologie, politische und Sozialgeschichte – deutlich seltener trifft. Daher sei hier mit Nachdruck betont, dass es bei den vorliegenden Studien um ganz anderes geht als um den Nachweis von Dependenz. Joseph Vogl hat das Ziel des entsprechenden Ansatzes als „netzartige Verflechtung verschiedener Wissensgebiete“ bezeichnet, als Diskursordnung ohne unterstellte Synthese oder Einheit des Gegenstandes. Stattdessen geht es um eine „Verkettung“ ohne Hierarchie, um einen „immanenten Verweisungszusammenhang“ zwischen verschiedenen Diskursfeldern¹²¹, die allesamt um die Übergänge und Distinktionen zwischen tot und lebendig kreisen. Zu behaupten, dass die Kunst dabei für die nachgeordnete Bebilderung naturkundlicher Wissensbestände zuständig sei, wäre geradezu absurd. Vielmehr findet man umgekehrt in den naturkundlichen Modellierungen des Lebewesens seit der Antike unablässig den Verweis auf künstlerisch-technische Gestaltungen, vor allem auf das Paradigma der Skulptur und des Bauwerks. Kunst figuriert daher in den folgenden Kapiteln weder als Echokammer noch als Antizipation der Wissenschaftsgeschichte, sondern als experimentelles Feld, auf dem das *Problem* des Lebendigen als offene Frage formuliert und im Bereich der *sinnlichen Erfahrung intensiviert* wird.

*

Dieses Buch setzt sich mit italienischen Grabmälern des 13. bis 16. Jhs. auseinander, befragt anatomische Darstellungen seit dem 14. Jh., untersucht skulpturale „Monochromie“ und die feuchte Oberfläche von Brunnenfiguren. Es geht um die Rolle der „Einheit des Kolorits“ und Vasaris Teleologie der lebendigen Kunst, um Michelangelos *non-finito* und um Tizians Porträts. Erotik und Geldtheorie, Augenglanz und Blumenstillleben wer-

118 Vgl. dazu RICHARDS 2002, S. 289–306; MUHLE 2013. Vgl. auch ROSE 2009. – Ich gehe nicht auf die einflussreichen Entwicklungshypothesen von Michel Foucault ein, dessen Generalisierungen und die Ausblendung der Aristotelestradition von OTTO 1992 ausführlich kritisiert wurden.

119 MUHLE UND VOSS 2017, S. 12.

120 Vgl. den historischen Überblick bei RHEINBERGER UND MÜLLER-WILLE 2009.

121 Vgl. VOGL 2002, S. 241f. (zum Paradigma der „Zirkulation“ in Ökonomie, Hydrologie, Medizin etc. im 18. Jh.).

den ebenso thematisiert wie Bildgedichte, fürstliche Triumpheinzüge und das Licht der Skulptur im Barock. Ein Epilog schließt den Band ab; in ihm wird Johann Wolfgang von Goethes dichterische Verarbeitung seiner *Italienischen Reise* als Symptom einer epochalen Neubestimmung der Lebendigkeit rekapituliert, die seit dem späten 18. Jh. auf der Seite des Subjekts zunehmend zur Existenzkategorie mutiert. Goethes literarische Darstellung stellt einen gleichsam sentimentalisch grundierten Einspruch gegen die Zersplitterung des Lebens dar, das sich im 19. und 20. Jh. als Kategorie der entfremdeten Existenz („Erleben“) und der Biologie („Überleben“) immer radikaler vom ästhetischen Diskurs emanzipieren und zuletzt ausgerechnet in der „Lebenswissenschaft“ der Biologie zur metaphysischen Erblast erklärt werden wird.¹²² Seiner post-aufklärerischen Re-Somatisierung in der Gegenwart – nach der kollektivistischen Aneignung des „Lebens“ als Gegenspieler von Zivilisation und Rationalität durch die Totalitarismen des 20. Jhs. – ist Karin Knorr Cetina in einem bemerkenswerten Aufsatz (2005) nachgegangen. Sie deckt darin die enge Verbindung von körperlicher Perfektibilität und neoliberaler Existenzform scheinbar autonomer Einzelner im Zeichen einer vermeintlichen „Kultur des Lebens“ auf.¹²³

Diese individualexistenzuelle Wende der „Lebendigkeit“ und ihre kommerziellen Prothesen sind genausowenig Gegenstand dieses Buchs wie die bio-künstlerischen Ansätze der Gegenwart, in denen Lebendigkeit von der Fiktion zum Faktum mutiert.¹²⁴ In ihnen kehrt eine alte, stets den Lebendigkeitsdiskurs begleitende Frage als Problem wieder, das sich an Wertsetzungen als Basisfunktion der Lebewesen¹²⁵ und damit an deren Autonomie und Rechte knüpft, auch wenn die traditionelle Bindung zwischen Lebewesen und „Selbst-Sein“ unter dem Druck der naturwissenschaftlichen Ursachenforschung scheinbar zusammengebrochen ist. Angesichts dieser Entwicklungen liegt die Vermutung nahe, dass man wohl nur dann in der Lage ist, die biopolitischen Herausforderungen unserer Gegenwart angemessen einzuschätzen, wenn man den Zweifel zulässt, der sich an den Übergangsstellen zwischen tot und lebendig einstellt.¹²⁶

Um diesen Zweifel geht es im vorliegenden Buch. „Lebendige“ Kunst und das Lebendige als Kunst eröffneten seit jeher einen Raum der Freiheit, die sich „Risiken und Nebenwirkungen“ nicht bequem (oder ängstlich) verweigert.

122 Vgl. BERMES 2007, S. 190–192.

123 KNORR CETINA 2005; deutsch: EAD. 2009.

124 Vgl. ELM ET AL. 1999; FINGERHUT UND MARIENBERG 2012; FEHRENBACH 2006A; den aktuellen Stand der Debatte fasst SIMONITI 2019 zusammen. – Einen Überblick über die Entwicklung der künstlerischen Kategorie der Lebendigkeit gebe ich in FEHRENBACH 2011A.

125 „[...] dies Innerliche, Subjektive der Lebendigkeit“; HEGEL 1970, Bd. 15, S. 79 (1835). – Vgl. JONAS 2011, S. 179–193.

126 Vgl. ROSE 2009.

... *qual cosa certo è difficilissima*

Grabmäler des 13. bis 15. Jahrhunderts

Die Geschichte des italienischen Renaissancegrabmals beginnt im Jahr 1268, als drei hochrangige kirchliche Würdenträger in Viterbo sterben, wo die Kurie seit 1257 residiert: der französische Papst Clemens IV. (Abb. 2), der Bischof Paolo di Pafo und der römische Präfekt Pietro di Vico. Alle drei Verstorbenen werden in der Dominikanerkirche Santa Maria in Gradi aufwendig in wenige Jahre später vollendeten Gräbern bestattet, welche vielleicht römische Fortentwicklungen des antiken Arkosolgrabmals aufgreifen¹, vor allem aber die bis ins 12. Jh. zurückreichende französische Typologie des Wandnischengrabmals, des *enfeu*, weiterentwickeln, mit einer Bahre oder einem Sarkophag, mit oder ohne Effigies des Toten, nun aber vertikalisiert und architektonisch gerahmt durch einen vor die Wand gestellten Baldachin mit Spitzbogen auf Säulen.² Hans Körner hat die Tatsache hervorgehoben, dass Besonderheiten des jetzt in San Francesco befindlichen Papstgrabmals und vielleicht auch des durch deutlich spätere Zeichnungen dokumentierten Bischofsgrabmals³ zeitlich mit einer theologischen Neuerung von unabsehbarer Tragweite zusammenfielen, die von Clemens IV. energisch gefördert wurde: die Lehre vom Purgatorium als Läuterungsort zwischen Hölle und Himmel.⁴ Obwohl erst einige Jahre später, 1274, vom Konzil in Lyon verbindlich formuliert und schließlich 1336 von Benedikt XII. in einer Konstitution dogmatisch festgeschrieben⁵, forderte Clemens bereits 1267 erfolgreich vom byzantinischen Kaiser Michael VIII. die Anerkennung des Purgatoriums im oströmischen Glaubensbekenntnis. Der Dominikaner Thomas von Aquin, eine der maßgeblichen Autoritäten, die hinter der Theologie des Läuterungsorts standen, hielt sich in Clemens' letzten beiden Lebensjahren ebenfalls in Viterbo auf.

1 HERKLOTZ 2001, S. 205ff.

2 Ausführlich zur Überlieferung D'ACHILLE 1990. – Vgl. BAUCH 1976, S. 45–62. Zu den typologischen Vorläufern der Viterbeser Grabmäler (Chartres, Léon) vgl. GARDNER 2010, S. 60, zum römischen Kontext ID. 1992, S. 64–89.

3 Silvia PACELLA 2000 hat mit Verweis auf eine zweite Zeichnung dafür argumentiert, dass das Grabmal Paolo di Pafos statt eines rundplastischen *gisant* nur eine reliefierte Platte enthielt.

4 KÖRNER 1990. – Zum Purgatorium immer noch grundlegend: ARIÈS 1997, S. 123–259; LE GOFF 1984; GREENBLATT 2013; vgl. jetzt ALMOND 2016.

5 Vgl. TROTTMANN 1995, bes. S. 695–713.



- 2 Pietro di Oderisio et al.: Grabmal des Papstes Clemens IV., um 1270. Viterbo, San Francesco
- 3 wie Abb. 2 (Detail)

Körners Vermutung, dass zwischen der Form der Gräber, der neue Bedeutung erlangenden Totenmesse „in Gegenwart der Leiche“ (*praesente cadavere*) und dem Konzept des Purgatoriums eine Verbindung bestehen könnte, bezieht sich vor allem auf die Darstellungen des Toten. Schon die schwer fallende Kleidung des päpstlichen *gisant* unterstreicht – das ist ungewöhnlich –, dass hier ein Leichnam auf seinem Sarkophag dargestellt ist.⁶ Anders als bei den französischen Prototypen zeigt die erhöht angebrachte und daher für viele und von weitem sichtbare Effigies auf ihrer schrägen Platte eindeutig die veristischen Züge eines individuellen Leichnams (Abb. 3): geschlossene, tief eingesunkene Augen, ein abgezeichnetes Gesicht und einen geöffneten, schockierend asymmetrischen Mund. Dabei sind zwar physiognomische Parallelen zur gleichzeitigen Darstellung des toten Christus

6 Vgl. P. C. CLAUSSEN 1990, S. 174.

mit seinen mimischen Leidenszeichen in der Malerei zu beobachten.⁷ Das ausbleibende Echo bei den nachfolgenden Grabmälern war für Körner aber ein Argument, das für die umstrittenen Kategorien von „Ähnlichkeit“ und „Individuum“ sprach.⁸ Im Licht des Purgatoriums evoziert das Grabmal die *Christiformitas* und zugleich die Individualität des Papstes, und es ruft die Lebenden zur Fürbitte auf.⁹ Bildnisse wie dieses „bereicher[n] die Totenfürsorge“¹⁰; sie sind Ausdruck der „Erlösungsbedürftigkeit“¹¹, „vehicles of salvation“.¹² Mit Körner ließe sich resümieren, dass das nachantike Individualporträt in Italien einen seiner Ursprünge im Porträt des *toten* Individuums hatte.¹³

Schon die frühmittelalterliche Vision des Hl. Barontus (7. Jh.) betont, dass der Luftleib (*corpus de aere*), den die Seele nach dem Tod erhält, dem irdischen Leib ähnlich sei (*similem, quem hic reliquit*).¹⁴ Solche Ähnlichkeitsbeziehungen wurden durch das *revival* des aristotelischen Hylemorphismus seit dem 13. Jh. argumentativ befeuert. Das indivi-

7 Vgl. etwa Coppo di Marcovaldos Kruzifix in San Gimignano (Pinacoteca Civica; nach 1261); siehe dazu GIORGI 2007.

8 In diesem Kontext seien die ebenfalls um 1270 entstandenen, aus Ravello bzw. Scala bei Amalfi stammenden Büsten und Bildnisreliefs erwähnt, deren Anspruch, Lebendigkeit zu evozieren, offensichtlich ist (geöffneter, z.T. lächelnder Mund, weit geöffnete Augen), wobei deren Annäherung an ein „individualisierende[s] Mimesiskonzept“ außerhalb des Funeralkontexts weiter zu diskutieren wäre; vgl. umfassend R. MÜLLER 2007. – Zum Problem des frühen Porträts vgl. BÜCHSEL 2005, S. 127, für den die Einschreibung von Ausdruckszeichen auf ein anderes Defizit antwortet, die Ungesicherheit des jeweiligen politischen Status deutscher und französischer Herrscher des Hochmittelalters. Die Büchsels Text zugrundeliegende Unterscheidung zwischen „pathognomischen“ Ausdruckszeichen und „Charakter des Dargestellten“, an dem die Bildnisse des Mittelalters angeblich nicht interessiert seien, ist problematisch, denn die „Pathognomik“ untersucht bekanntlich den durch wiederkehrende Ausdrucksbewegungen physisch manifest gewordenen „Charakter“ eines Individuums. Das ist schwieriges kunsthistorisches und philosophisches Gelände, das unwegsam bleibt, solange „Individualität“ eine theoretische Leerstelle markiert und man sich stattdessen an der Faktizität der „Ähnlichkeit“ abarbeitet; vgl. G.S. WRIGHT 2000. Siehe dagegen den klassischen Beitrag von ZERNER 1993. Vgl. auch die Überlegungen zur „Ähnlichkeit als Kategorie der Porträtgeschichte“ bei GAIER ET AL. 2012, bes. von Henrike HAUG (2012) zum Material als *principium individuationis*. Erfrischend die These von SCHWARZ 2008 zu Giotto's Fresken der Cappella degli Scrovegni: „Unabhängig davon, ob die Profile Porträts sind, sollen sie welche sein und den Besuchern dazu verhelfen, zwei Menschen zu sehen.“ (S. 34). – Haben möglicherweise zuerst die *erfundenen* „Individualporträts“ des 13. Jhs. individuelle Gesichtszüge im lebendigen Vorbild bewusster erfassen und nachahmungswürdig erscheinen lassen? Zu fiktiver Ähnlichkeit vgl. OLIARU 2009; KOHL 2015.

9 P.C. CLAUSSEN 1990, S. 185–188.

10 SAUERLÄNDER 2005, S. 115.

11 P. SCHMIDT 2003, S. 239.

12 LONG 1995; vgl. SCHWARZ 2000.

13 Der spätere Zusammenhang zwischen Totenmaske und Porträtskulptur ist gut untersucht; vgl. SCHUYLER 1986 und KOHL 2012. – Ein Überblick über mittelalterliche Funeralkultur bei KROOS 1984.

14 Vgl. SEIDEL 1990, S. 314. – Bei Ficino ist der rauchartige Restkörper bezeichnenderweise bereits ein Merkmal der sündigen Seele, die sich im Jenseits nach einem Leib verzehrt; vgl. *Theologia Platonica* XVIII.x (*Terreno igitur corpore dissoluto, alterum sibi quamprimum ex elementorum retexit vaporibus*). Dazu LAUSTER 1998, S. 214.

duelle Aussehen ist in dieser Perspektive buchstäblich Ausdruck (*abundantia, refluentia*) der Seele; es verliert mit anderen Worten seinen kontingenten Status. Dantes *Divina Commedia* bestätigt, dass die Seele im Jenseits ihrem zurückgelassenen Körper ähnelt¹⁵, den die skulpturale Effigies somit als legitimen bildhaften Ausdruck der Seele festhält. Carolyn Walker Bynum hat die beiden Aspekte des für die theologische Debatte im 13. Jh. entscheidenden Arguments in ihrer klassischen Studie zur Auferstehung des Fleisches ausführlich dargestellt: „[...] the argument is that self, contained in form, is expressed in the details of body“¹⁶; „[...] even the separated soul becomes in some sense ‚embodied‘.“¹⁷ Es überrascht in diesem Kontext wenig, dass kurz nach den Viterbeser Monumenten, in den Grabmälern Arnolfo di Cambios, erstmals prominent heraldische Elemente die biologische Abstammungslinie betonen und damit nicht nur Ansprüche der Nachlebenden, sondern auch familiäre Pflichten der individuellen Totenfürsorge dauerhaft artikuliert werden¹⁸; es überrascht auch nicht, dass in der Ikonographie der mittelitalienischen Trecentograbmäler das von Thomas von Aquin nachdrücklich verfochtene, unmittelbar nach dem Tod stattfindende Individualgericht dargestellt wird.¹⁹

*

Die Totenliturgie durchlief in der Renaissance keine grundsätzlichen Veränderungen, auch wenn es Bestrebungen gab, die Funeralmodalitäten zu vereinheitlichen und vor allem in ihrem Aufwand sozial abzustufen; unübertroffen in seinem historisch-systematischen Anspruch ist dabei der enzyklopädische Traktat über die kurialen Begräbnisriten des päpstlichen Zeremoniars Paris de Grassis (Anfang 16. Jh.).²⁰ Auch im 15. und 16. Jh. sind die Grabmäler stets Teil eines umfassenden commemorativen Apparats, der Totenmessen (teilweise mit Besuchen der Kleriker an den meist privaten Grabstätten), individuelle Andachten und die spontane Fürbitte der Verwandten, Freunde und Begünstigten umfasst.²¹ Robert Gaston hat gezeigt, dass im Zeitalter der „Entdeckung der Welt und des Individuums“ die finanziellen Aufwendungen für das Jenseits kräftig stiegen. Dies ging

15 Vgl. GRAGNOLATI 2005, S. 77.

16 BYNUM 1995, S. 265.

17 Ebd. S. 278; vgl. S. 229–278. Vgl. GASTON 2014. – Die grundlegenden Passagen von Thomas von Aquin: *Summa contra gentiles*, Kap. 80f. bei SCHMAUS 1959, S. 222–228; Thomas betont, dass die „Ausmessungen“ des Körpers im Auferstehungskörper wiederkehren, ebenso der Geschlechtsunterschied und die als untrennbare Teile der *anima rationalis* wirkenden *anima sensitiva* und *vegetativa*.

18 Vgl. GARDNER 2010, S. 58.

19 Siehe etwa die florentiner Grabmäler des Bischofs Antonio d’Orso im Dom und der Bardi in S. Croce, Cappella dei Confessori, 1330er Jahre; dazu KREYTENBERG 2010, S. 41; BARTALINI 2005, S. 179–203.

20 „Noch weniger Veränderung als im Mittelalter erfuhr die kirchliche Leichenfeier in neuerer und neuester Zeit [...]“; RULAND 1901, S. 205; vgl. BRÜCKNER 1966; FIERO 1984; SALVESTRINI 2007 und den Überblick von ROWELL 1977. Zu Paris de Grassis vgl. HERKLOTZ 1990; STAUBACH 2005.

21 Zur „ritual family“ vgl. STROCCHIA 1989.

einher mit einer exponentiellen Zunahme gestifteter Seelenmessen seit dem 15. Jh.²² Exemplarische Persönlichkeiten und Familien der Frührenaissance wie etwa Sigismondo Malatesta in Rimini, Bartolommeo Colleoni in Bergamo, die Della Scala in Verona oder Carrara in Padua transformierten ganze Kirchen virtuell in dynastische Mausoleen. In der Neuen Sakristei Michelangelos wurden Kapläne dafür bezahlt, bis zum Anbruch des Jüngsten Gerichts für die verstorbenen *Capitani* und *Magnifici* der Medici Messen zu lesen und dazwischen unablässig für diese zu beten.²³

Nach der Approbation des Purgatoriums waren die Grabmonumente dauerhaft und funktional in liturgische und persönliche Kommemorations im Rahmen einer komplexen Jenseitsökonomie mit Suffragien, Indulgenzen und Interzessionen eingebunden. Der Letzte Wille eines angeblichen Atheisten wie Leonardo da Vinci spiegelt dieselben Sorgen für das Leben der Seele im Jenseits wie die Testamente des 14. Jhs. Leonardo verfügte, in St. Florentin (Amboise) bestattet zu werden und stiftete zehn Pfund schwere Kerzen für drei *grandi messe* und zehn *messe basse* in dieser Kirche sowie zwanzig weitere Messen in anderen Kirchen.²⁴ Die „Entdeckung des Individuums“ war untrennbar verwoben mit der Entdeckung des *toten* Individuums als fragile und zugleich potentiell wirkmächtige Seele in Erwartung des Endgerichts.²⁵ Tatsächlich sind die Übergänge fließend, so auch im Fall von Clemens IV., dessen höchst ungewöhnliches Grabmal den Ruh der Heiligkeit des Verstorbenen sogar befördert haben mag.²⁶ Die spätere Entwicklung impliziert eine Gleichung zwischen Ähnlichkeit (bzw. dauerhafter Exposition des Leichnams) und Heiligkeit, zwischen schonungsloser „*ressemblance inanimée*“ und der Effektivität des Heiligenbildes.²⁷ Der Schub, den die Porträtähnlichkeit durch die Grabkunst am Ende des 13. Jhs. erfährt, lässt sich jedenfalls nur dann aus der gleichzeitig geforderten Totenmesse *praesente cadavere* ableiten, wie Körner vermutet hat, wenn dabei das Defizit mitgesehen wird, auf das künstlerische Neuerungen reagieren. Hier ist es die Notwendigkeit der wiederholten liturgischen und privaten Kommemoration zugunsten eines prekären Individuums, dessen individuelle Körperform die Erinnerung der Nachlebenden aufruft, erleichtert und lebendig hält.

Im zweiten Teil seines Malereitratats von 1435 fordert Leon Battista Alberti, dass die Lebenden ganz lebendig, die Toten hingegen vollständig tot darzustellen seien.²⁸ Alberti,

22 Vgl. GASTON 1987 („[...] the explosion of anniversary and votive masses which had occurred during the Quattrocento.“ S. 130). Vgl. COHN 1988, S. 62f.; G. JOHNSON 2000, S. 107f.

23 Vgl. VON EINEM 1973, S. 26–30; der Bericht eines französischen Reisenden von 1574 ebd. S. 27f.; ETTLINGER 1978; GASTON 1987, S. 128f.

24 Vgl. J.P. RICHTER 1883, § 1566.

25 „Wir können den Abgeschiedenen wirksam helfen.“ SCHMAUS 1959, S. 558. – „[...] die Seelen im Läuterungszustand [können] durch ihre Gebete den Lebenden [...] zu Hilfe kommen [...].“ Ebd. S. 564.

26 MORVAN 2013 vermutet, dass das Clemensgrab ursprünglich in der Apsis von S. Maria in Gradi aufgestellt war und dort Teil der Bemühungen der Dominikaner war, den ihnen verbundenen Papst als Heiligen zu präsentieren. Vgl. dazu auch GARMS 1990, S. 96.

27 Vgl. DIDI-HUBERMAN 1994, S. 429; KRASS 2012, passim, bes. S. 167–181.

28 Alberti: *Della pittura* II.37.

der die künstlerische *compositio* des menschlichen Körpers – das „Bekleiden“ des Skeletts mit Muskeln und Haut – implizit als stufenweise Belegung des Toten schildert, bezeichnet zugleich die Darstellung des Kadavers superlativisch als „das Schwierigste“.²⁹ Welche Besonderheiten weist die Grabskulptur in dieser Hinsicht auf? Drei Optionen fallen seit der Zeit um 1300 ins Auge. Einmal die Nachahmung des Kadavers in seinen Verfallsstadien, in der Auflösung der Körperform, als *transi*; diese Möglichkeit wurde häufiger in der Skulptur nördlich der Alpen realisiert.³⁰ Zweitens die spannungsvolle Herausstellung des faktisch toten Materials im Unterschied zur fiktiven Lebendigkeit der Statue, ein besonders im 16. Jh. aktuelles Konzept, das mit der Karriere der monochromen Marmorskulptur verbunden ist (s. S. 121–155). Die Kunstgeschichte des Spätmittelalters und der Renaissance elaborierte aber vor allem in Italien eine dritte Möglichkeit, die Albertis binäres Nachahmungsmodell unterlief und damit der sachlich gegebenen Ambiguität der Toten im Kontext der Funeralkultur gerecht wurde: Andeutungen der *signa vitae*, die der Repräsentation der Verstorbenen als „Abglanz erloschenen Lebens“³¹ oder aber proleptisch, im Vorgriff auf die ersehnte Auferstehung des Fleisches, eingeschrieben sind. Der junge Francesco Bocchi wird später diesen Nachhall der Lebensfunktionen in den Gesichtern und Haltungen der Verstorbenen als künstlerische Aufgabe benennen (*rimangono in quelli sempre alcuni segni e quasi di adoperare alcuni gesti*).³²

Damit ist die Grabkunst der Frühen Neuzeit ein herausragendes Paradigma für die These, dass die Lebendigkeit des Kunstwerks in Wahrheit die spannungsreiche Vermittlung zwischen der Polarität von tot und lebendig in Szene setzt. Grabmäler sind ein Genre, in dem die grundlegende Selbstreferenzialität der lebendigen Kunst und zugleich die Transzendierung dieser Selbstreferenzialität zum Ausdruck kommt: Die Nicht-Identität zwischen Bild und Vorbild wird hier zusätzlich gebrochen durch die Nicht-Identität zwischen totem Körper und totem Individuum. Zur Sichtbarkeit gelangt so eine doppelte Abwesenheit, die zugleich die strukturelle Verwandtschaft zwischen Leichnam und Bild evident macht. Die Leiche besitzt, wie Anton Legner schreibt, die „Visualität des Bildes“.³³ Die italienische Funeralkunst des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit etablierte eine Analogie zwischen dem Toten, dem Totenbild und dem toten Bild, die sich einerseits räumlich im Spannungsbezug zur Präsenz des Leichnams, andererseits künstlerisch im Spannungsfeld zur virtuellen Vitalität der skulpturalen und malerischen Gestaltungselemente artikuliert. Das Totenbild bewegt sich nicht, es blickt und atmet nicht – wie der

29 Ebd. (*esprimere uno corpo morto, qual cosa certo è difficilissima*). – Der ästhetische Genuss angesichts des Abstoßenden (Kadaver) wird in der (erst im 16. Jh. breiter rezipierten) aristotelischen *Poetik* hervorgehoben; vgl. 1448b 10–12 (ARISTOTELES / LONGINOS / DEMETRIOS 1996).

30 Vgl. COHEN 1973; KÖRNER 1997, S. 157–167.

31 BAUCH 1976, S. 149.

32 BOCCHI 1584 / 1962, S. 161; vgl. R. WILLIAMS 1989. Petrarca hob zuvor im Anschluss an Plinius Apelles' Darstellung nicht von Toten, sondern von Sterbenden – *expirantium imagines* – als künstlerische Meisterleistung hervor; vgl. BAXANDALL 1971, S. 63.

33 LEGNER 1995; vgl. BELTING 2002; KRASS 2012, S. 77–86.

wirkliche Tote. Und doch wohnt ihm als Kunstwerk eine potentielle Lebendigkeit inne – wie dem wirklichen Toten. Dem Bild scheint dauerhaft eine *vis formativa* eingeschrieben.³⁴

*

Grabmäler verhüllen und betonen zugleich die eklatante Abwesenheit der Toten. Elisabeth Bronfen hat gezeigt, wie die Verdoppelung im Porträt zwar das bedrohliche Reale zu beherrschen verspricht. „Die ‚Repräsentation‘ eines Toten erlaubt dem Betrachter das Verbergen jenes unvertrauten Wissens – daß das Leben immer schon die Signatur des Todes trägt.“³⁵ Andererseits bricht dieses Wissen um den Tod gerade im Spiel der Repräsentationen umso gnadenloser immer wieder auf.³⁶ Der Leichnam, der durch das Bild verdrängt wird (und dessen Präsenz im Fall der Heiligen wiederum häufig das Bild vertreibt)³⁷, kehrt in der Repräsentation zwangsläufig wieder, auch wenn die skulpturale Darstellung behauptet, den Tod zu negieren.³⁸ In dieser Doppelung besteht geradezu die Hauptaufgabe der Totenbilder, für welche die Etymologie des „Idols“ bei Fulgentius besonders geeignet scheint: *idos dolu*, das Bild der Trauer.³⁹ Der unvergleichliche gestalterische, soziale und finanzielle Aufwand, der in der Funeralkunst des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit betrieben wird, zeigt, dass hier der harte Kern berührt wird, aus dem die scheinbare Lebendigkeit der Kunst ihr *Movens* bezieht. Anspruchsvolle Grabmäler, so ließe sich vorläufig resümieren, sind „Ausgleichsprodukte“ (in Aby Warburgs Sinn), die *in sich selbst* die übergroße Spannung zwischen der Absenz des Toten und seiner faktischen Wiederbelebung, die schockierend wäre, auszuhalten haben.⁴⁰

„Ich will als Skulptur ausgeführt werden“ (*voio esserge scolpito*), verfügt der Veroneser Andrea Pellegrini 1429 für seine von Michele da Firenze geschaffene Grabskulptur in S. Anastasia, die ihn annähernd lebensgroß und kniend in ewiger Anbetung zeigt; dabei

34 Damit partizipieren Grabskulpturen immer schon an der topischen Unverweslichkeit der Heiligen oder der heroischen Leiber des Altertums. Zum wundersamen Erhaltungszustand beispielsweise von „Ciceros Tochter“, der sog. „Tulliola“, bei der Exhumierung von 1485, vgl. BARKAN 1999, S. 57f. – Zu Tullio Lombardos Rühmung der Skulptur als Garant der *memoria sempiterna* im Gegensatz zur *cosa caduca et instabile* [sic] der Malerei (Brief an Marco Casolini vom 18.7.1525) vgl. LUCHS 1995, S. 157, Anm. 94.

35 Vgl. BRONFEN 1990, S. 320 (im Anschluss an Überlegungen von Sarah Kofman).

36 Vgl. *Anthologia Graeca* VII.565; sinngemäß: Der Maler porträtierte Theodote so wie sie war. Hätte ihn doch seine Kunst im Stich gelassen und uns, die wir sie betrauern, damit das Vergessen geschenkt.

37 Vgl. KRASS 2012, S. 77–86.

38 Vgl. die Inschrift von Francesco da Sangallos Grabmal des (wach lagernden, ungemein realistisch wiedergegebenen) Bischofs Angelo de’ Marzi Medici in SS. Annunziata, Florenz (im Todesjahr des Bischofs 1546 vollendet): Der Auftraggeber ließ sich dieses Grabmal als Lebender setzen, um auch als Toter seinen Freunden so lebendig wie vor dem Tod zu erscheinen; vgl. POESCHKE 1992, S. 181. – Zum entsprechenden Argument bei Roland Barthes (*La chambre claire*) siehe SUTHOR 2003.

39 Vgl. CAMILLE 1989, S. 52. – Siehe auch BRONFEN 1994, S. 154f.

40 Zum Double vgl. STOICHTA 2006; seine enge Bindung an den Tod (im Anschluss an Baudrillard) bei GERTSMAN 2010, S. 27.

fällt die grammatikalische Identität von Person und Grabbild auf. Das Testament fährt fort: „Ich will innerhalb von drei Jahren nach meinem Tod gemacht und vollendet werden“.⁴¹ Die Bereitschaft, den Toten als Individuum zu commemorieren, das im Jenseits seine Auferstehung erwartet und dessen *hic et nunc* verwesende Körperhülle das Potential künftiger Neubeseelung und -belebung besitzt, trieb eine Ästhetik der skulpturalen Ambiguität hervor; ein Ausschwingen der Monumente zwischen tot und lebendig, zwischen der Absenz des Individuums und der Präsenz seiner körperlichen Überreste, zwischen scheinbarer Bewegung und Ruhe, totem Material und lebendiger Kraft im Wahrnehmungsraum des lebendigen Betrachters. Nicht vergessen werden darf dabei, dass die kirchliche Bühne der Totenfürsorge erst durch Liturgie und individuelle *memoria* aktiviert wird.⁴² Die performative Rückbindung des doppelten Abstands, den das Grabbild artikuliert (zur Leiche selbst und zum toten Individuum im Jenseits), an die Lebendigkeit der Kleriker und Betrachter bzw. Besucher ist für das Genre konstitutiv. Die *Latenz* des vergangenen und künftigen Lebens spiegelt sich in der *Emergenz* der skulpturalen Lebendigkeit, die zugleich die Lebendigkeit der Besucher und Betrachter aufruft, in komplexer Verschränkung mit dem vorlaufenden Bewusstsein der eigenen Sterblichkeit.

*

Der formale Apparat der italienischen Wandgrabmäler der Frühen Neuzeit wurde im Wesentlichen in den fünfzig Jahren zwischen 1270 und 1320 entwickelt, also zwischen den Viterbeser Monumenten, die plausibel mit dem Römer Pietro di Oderisio in Verbindung gebracht wurden⁴³, und den anschließenden Grabmälern von Arnolfo di Cambio, Giovanni Pisano und Tino di Camaino. Auch hierin folgten die Künstler zunächst modernsten französischen Vorbildern, wie zum Beispiel dem in der französischen Revolution zerstörten Grabmal des Jean de France (gest. 1248) in Royaumont.⁴⁴ Es zeigte den Toten gleich zweimal, einmal als liegende Figur mit geöffneten Augen und einmal als aufrecht stehenden jungen Mann, der einen Falken auf seinem linken Arm präsentiert. In Italien blieb der spektakuläre Verismus des Clemensgrabmals – dem die beeindruckende „floreale Dynamik“ der Bauornamente als vitale Antithese antwortet und das mit einiger Wahrscheinlichkeit eine später verlorengegangene Repräsentation der lebendigen „Seele“ (als Körperdouble) des Papstes enthielt – eine Ausnahme. Dieser Verismus entstand in einem spezifisch dominikanischen Kontext.⁴⁵ Auch Arnolfo di Cambios Grabmal des Dominikaners Guillaume de

41 PELLEGRINI 1949–1950, S. 211; vgl. G. JOHNSON 2000, S. 111f., 119f. Eine kunstvolle Fortführung des Konzepts findet sich bei Ridolfo Sirigattis Porträtbüsten der Eltern im Victoria & Albert Museum, mit der Inschrift (Rückseiten): „Quem Genui / Rodulphus / Anima causa / Caelavit.“ Vgl. POPE-HENNESSY 1968A. Zur Identifizierung von Grabfigur und Verstorbenem in der Antike vgl. VARNER 2005, S. 70.

42 Vgl. dazu umfassend KOHL 2004.

43 P.C. CLAUSSEN 1990.

44 Vgl. BAUCH 1976, S. 161f.

45 Vgl. P.C. CLAUSSEN 1990, S. 185f.



4 Arnolfo di Cambio: Grabmal des Kardinals Guillaume de Bray, ca. 1282.
Orvieto, San Domenico

Bray (ca. 1282; Orvieto, S. Domenico; Abb. 4) zeigt den Verstorbenen mit den harten, ja hässlichen Zügen des Alters. In der Folge wird der Tote zwar meist als Entschlafener auf seiner Totenbahre bzw. auf dem Sarkophag dargestellt, aber der visuelle Appell an die Besucher wird zugleich intensiviert. Der Tote erscheint häufig in der verschatteten, abgevierten *camera funebris*, vor welcher die *cortinae* genau in diesem, auf Dauer gestellten szenischen Moment von jugendlichen Akolythen oder Engeln energisch geschlossen oder

noch einmal offen gehalten werden⁴⁶; ein visueller Abschied, der nicht vergeht. Ob das Grabmal dadurch zum „Aktualisierungssubstrat“ wird, das gewissermaßen jede Messfeier als erneuerte Totenmesse *praesente cadavere* kapert – gar „cost-free“(!) –, sei dahingestellt.⁴⁷

Der intensive Blick der Akolythen – am Monument de Bray haben sich Reste der Bemalung der Pupillen erhalten⁴⁸ – und ihre entschiedenen Bewegungen kontrastieren auffällig mit den unbewegten, ruhigen Zügen der Toteneffigies.⁴⁹ Der Blick der jugendlichen Begleiter und ihre dynamische Verhüllung-Enthüllung kanalisiert den Blick der Besucher und fokussiert ihn auf die Unbeweglichkeit der blinden Statue. Die vor allem in Italien notorische Bereitschaft, den Toten als Verstorbenen zu zeigen (man beachte die fest geschlossenen Augen des scharf charakterisierten Totenbildes von Kardinal de Bray), dessen gleichwohl intakte Körperform den Moment der Aufbahrung perpetuiert, rief zugleich die Darstellung des Lebendigen auf den Plan, beispielsweise als szenisches Ensemble mit Zelebranten des Totenoffiziums (vgl. Arnolfo di Cambios Grabmal Enrico Annibaldi; Rom, S. Giovanni in Laterano), oder als frappierender Kontrast zwischen steinernem, vermutlich nur schwach polychromiertem Grabbild und der leuchtend farbigen Darstellung des lebendigen Verstorbenen in der darüber befindlichen Mosaiklunette (vgl. Giovanni di Cosma, Grabmal Guillaume Durand; Rom, S. Maria sopra Minerva, ca. 1296).⁵⁰ Bei Arnolfos Monument de Bray kulminieren die *signa vitae* auch kompositorisch in der Verwendung einer vollständig überarbeiteten, dabei verschlankten antiken Ceres-Statue als Maria, der ein lebhaft segnender Knabe hinzugefügt wurde.⁵¹

Mit seinem Grabmal des „idolatrischen“ Papstes Bonifaz VIII.⁵² über einem Reliquienaltar an der Innenfassade von St. Peter stellt Arnolfo di Cambio Tod und Leben erneut einander gegenüber, einmal mit der eindrucksvoll starr wiedergegebenen Toteneffigies direkt unter ihrer malerischen Belebung in Jacopo Torritis Mosaik, aber auch mit einer ursprünglich wohl direkt neben dem Grabmal angebrachten Büste des Papstes, die den Besucher (bzw. Zelebranten) im Segensgestus adressiert. Vermutlich nicht Teil der ursprünglichen Grabkapelle, wurde die leicht überlebensgroße, teilvergoldete Marmorbüste aber noch zu Lebzeiten des Papstes oder kurz nach seinem Tod im Jahr 1303 in den Kontext des Grabmals eingefügt, wie ein Augenzeuge bereits 1304 bestätigt.⁵³

46 Vgl. POESCHKE 1972, S. 191.

47 Vgl. G. JOHNSON 2000, S. 108.

48 Vgl. TESTA 2010, S. 32f.

49 „[...] il moto si innesta nella stasi, il tema della vita nel tema della morte“; ROMANINI 2010, S. XVII.

50 Vgl. CHILOSI 2010. – Die Frage der Polychromie speziell der Toteneffigies harret einer umfassenden Untersuchung; gemalte Grabmäler des späten Trecento sind teilweise monochrom-weiß (vgl. KRAFT 1956, S. 21ff.; SÖDING 2010), aber stark polychromierte skulpturale *gisants* sind ebenfalls keine Seltenheit (als *pars pro toto* Salamanca, Catedral Vieja de Santa María). Zur Darstellung des Inkarnats des Toten vgl. Cennini: *Libro dell'Arte* CLII (CENNINI 2003).

51 Vgl. ROMANINI 1994.

52 Vgl. T. SCHMIDT 1989.

53 „[...] iuxta tumbam in pariete simulacrum [sic] suum sculptum atque auro ornatum“; vgl. NERI LUSANNA 2005, S. 196 (Kat. Nr. 1.15; Valentino Pace). – Vgl. die imaginäre Zusammenstellung



5 Tino di Camaino: Grabmal des Kaisers Heinrich VII., um 1315. Pisa, Dom Santa Maria Assunta

Die entsprechende Idee wurde von einem anderen Bildhauer aus dem Umkreis der Pisano, Tino di Camaino, monumental weiterentwickelt. Tinos Grabmal Kaiser Heinrichs VII. (gest. 1313; Abb. 5) im Dom von Pisa ist nicht in seiner ursprünglichen Aufstellung erhalten und hat kontroverse Rekonstruktionsversuche provoziert.⁵⁴ Mit hoher Wahrscheinlichkeit kombinierte auch dieses Grabmal eine liegende, tote Figur mit dem lebenden, aufrecht thronenden Herrscher (mit deutlichen Anklängen an Arnolfos römische Ehrenstatue Karl von Anjous, um 1285), der von seinen Räten umgeben ist. Die späteren Anjou-Grabmäler Tinos und seiner Werkstatt in Neapel nehmen den Typus auf.⁵⁵ In modifizierter Form trifft dies auch für zwei Werke Agostino di Giovanni zu: das Konsolgrabmal des ghibellinischen Bischofs Guido Tarlati (gemeinsam ausgeführt mit Agnolo di Ventura; Arezzo, Dom, 1327–30)⁵⁶ und das Grabmal des ghibellinischen Juristen und Dichters Cino in seiner Heimatstadt Pistoia, unweit von Pisa (Dom, 1337–39).⁵⁷ Während

von gleich sechs Statuen des Papstes, darunter die Toteneffigies und die genannte Büste mit der Beischrift „Basilica Vaticana“ in einem Stich in Alfonso Chacon's *Vitae et res gestae pontificum romanorum* [...], 1677; NERI LUSANNA 2005, S. 230 (Kat. Nr. 2.3; ead.).

54 Vgl. zuletzt KREYTENBERG 2017. Die im Victoria & Albert Museum, London aufbewahrten Spiralsäulenfragmente mit ihren überaus lebendigen, aus den Blättern hervordrängenden, Tuba blasenden Putti stammen evtl. von diesem Grabmal.

55 Vgl. MICHALSKY 2000.

56 Vgl. MIDDELDORF KOSEGARTEN 1990.

57 CARLI 1966; BARTALINI 2005, S. 224–229.

die Thronfigur (?) in Arezzo verloren gegangen ist, sitzt der sprechende, gestikulierende⁵⁸ Cino über seinem eigenen Sarkophag, auf dem er nochmals *in cathedra* erscheint; einer der Hörer legt bedeutungsvoll den Finger auf die Lippen, um das *visibile parlare* des

6 Giovanni Pisano: Grabmal der Kaiserin Margarethe von Brabant, um 1313. Genua, Museo di Sant'Agostino



Lehrers nicht zu stören. Ein drittes Mal kniet Cino schließlich zu Füßen der Madonna an der Spitze des Monuments, als *raccomandato* des Hl. Jakobus.

Agostino di Giovanni pistoieser Grabmal zeigt den Verstorbenen nicht als Leichnam, aber Arnolfo di Cambios und Tino di Camainos Gegenüberstellungen von Leben und Tod blieben vorbildlich.⁵⁹ Italienische Grabmäler verzichteten dabei auf die spektakuläre Opposition zwischen der liegenden, aber lebenden Grabfigur mit geöffneten Augen und dem verwesenden Kadaver im sogenannten *double-decker tomb* (Panofsky) des Nordens, die später ihren abgemilderten Ausdruck in den majestätischen Renaissancemonumenten von Saint-Denis fand.⁶⁰ Die italienischen Grabmäler des Trecento folgten einer anderen formalen Logik. Geschlossene Augen und die Unbeweglichkeit des Totenbildes kontrastieren mit dem knienden, betenden und wahrnehmenden skulpturalen Doppelgänger – der *anima* des Verstorbenen – in unmittelbarer Nachbarschaft, wenn dieser nicht gleich buchstäblich in die *physische* Dynamik der himmlischen Assistenzfiguren gerissen wird, wie bei Giovanni Pisanos spektakulärer Darstellung am Grabmal der Kaiserin Margarethe von Brabant in Genua (um 1313; Museo di S. Agostino; Abb. 6), die mit gutem Grund

58 Die rechte Hand wurde aus Stuck ergänzt; vgl. CARLI 1966.

59 GARIBALDI UND TOSCANO 2005, S. 262–265 (Kat. Nr. 54: Ignoto scultore, Monumento funebre a papa Benedetto XI.; Francesca Baldelli und Corrado Fratini).

60 Vgl. PANOFSKY 1992, S. 64; KÖRNER 1997, S. 54–59. Die Drastik des *transi* steht beispielsweise im Fall des Grabmals des Kardinals Jean de la Grange (ca. 1389/1397; urspr. Amiens, Kathedrale) im Kontext einer umstrittenen juristischen Legitimation; vgl. TAUBER 2011. – Vgl. zur Gegenüberstellung im gemalten Totentanz KIENING 1995.

als erste Darstellung der leiblichen Auferstehung eines spezifischen Individuums bezeichnet wurde.⁶¹

Das latente Leben des Toten ist zwar im Kult der Heiligen (deren Haare weiterhin wachsen, deren Nasen bluten usw.) häufig buchstäblich zu verstehen.⁶² Bei den skulpturalen Ensembles befreit sich die latente Lebendigkeit der Totenfiguren jedoch häufig in ihrem Doppeltgänger oder in ihrer figuralen, ornamentalen und farbigen Umgebung. Maßstabsfragen spielen bei der Gewichtung zwischen dem Leichnam und seinem lebendigen Double eine bedeutende Rolle, so etwa bei Antonio del Pollaiuolo später neu arrangiertem, teilweise vergoldetem Bronzemonument für Papst Innozenz VIII. (1498 vollendet; St. Peter, Abb. 7), mit einem aufgebahrten und einem energisch segnenden Papst, der die Spitze der Heiligen Lanze präsentiert, die in seiner Amtszeit (1492) nach St. Peter gelangt war. Die lebhaft im Kirchenraum agierende, lebensgroße Thronfigur befand sich ursprünglich nur leicht erhöht unter dem Sarkophag mit der ebenfalls lebensgroßen Toteneffigie, mithin auf Höhe des Betrachters. Der Leichnam neigt sein auf zwei Kissen gebettetes Haupt dem Besucher zu. Dabei kehrt sich das Verhältnis zwischen Totenbild und „Seele“ gleichsam um und zeigt nun, wie Hannes Roser beobachtet hat, einen scharf charakterisierten, gealterten Lebenden und einen geglätteten, alterslosen Toten.⁶³ Die Verdoppelung der Grabfigur ist bereits altertümlich und verweist mit einiger Wahrscheinlichkeit auf die Sepulkralskulptur Neapels, wo der Vater des Papstes Vizekönig war. In diesem Kontext kulminiert die Inversion zwischen verjüngtem *gisant* und gealterter Thronfigur im (zerstörten) Grabmal René d'Anjou (1447–72; Angers); hier wurde der sitzende Verstorbene durch einen verwesenden, drastisch bewegten „Roi mort“ ersetzt.⁶⁴ Umgeben von reichem florealem und Grottesken-Ornament, appelliert Pollaiuolo *Innozenz* an den *visus* der Betrachter; dabei präsentiert er ein weiteres skulpturales Double: das Passionsinstrument der Lanze, durch die der blinde Longinus unter dem Kreuz wieder zum Sehen gelangte und die sich als eine der Hauptreliquien St. Peters in unmittelbarer Nähe des ursprünglichen Grabmals befand. Noch Gianlorenzo Berninis Papstgrabmälern liegt die antithetische Formel zugrunde, nun jeweils mit einer aktivierten *mors*, die das Bild des Leichnams

61 DOMBROWSKI 2002, S. 49. Vgl. SEIDEL 1990, der die Darstellung als *elevatio animae* durch Engel deutet, zugleich aber die dynamischen und momenthaften Aspekte betont, sowie die Ausrichtung der Skulpturen auf die reale Lichtquelle des ursprünglichen Aufstellungsortes, der Chorkapelle von S. Francesco in Castelletto in Genua. – Zur Ikonographie der Seelenerhebung vgl. s'JACOB 1954, S. 114–127; W. KEMP 1994; zu den antiken Vorprägungen ANGENENDT 1984.

62 Vgl. KRASS 2012, S. 67–76, ferner WILHELM-SCHAFFER 1999, S. 323 (mit Verweis auf Tertullian: *De anima* 57).

63 ROSER 2004, bes. S. 233f., mit begründeter Kritik an der „Zwei-Körper-Lehre“.

64 Ebd. S. 231–236; Roser übersieht allerdings die Tradition der ghibellinischen Trecentogräber in der Toskana; vgl. neben den genannten Beispielen auch Angelo und Francesco di Pietros Grabmal des Bischofs von Cortona, Ranieri Ubertyni (gest. 1348; dazu BAUCH 1976, S. 178f.). Die angegebene Polarität wird in den Reitergrabmälern der della Scala in Verona schon im 14. Jh. in Szene gesetzt; man denke an den Gegensatz zwischen *gisant* und lächelndem Reiter am Grabmal des Cangrande (ca. 1340; S. Maria Antiqua).



7 Antonio del Pollaiuolo: Grabmal des Papstes Innozenz VIII., 1498 vollendet. Rom, St. Peter

allegorisiert, und einem machtvoll segnenden oder unerschütterlich betenden Papst, der den Tod zu überwinden scheint. Mit Pollaiuolos päpstlicher Thronstatue wurde ein Typus geschaffen, der in St. Peter bis zum Grabmal Papst Pius' XI. (1965) überdauerte.⁶⁵

*

Der Kontrast zwischen skulpturalem Leichnam und der Repräsentation des Lebenden wirkt als Spannungsmoment, das die Emergenz der *signa vitae* verstärkt. Die *effigies* des Leichnams ersetzt oder repräsentiert die wirkliche Leiche im Grab, während das Bildnis des Thronenden zugleich Lebendigkeit, Kraft, Gebärden, Wahrnehmung, ja Sprechen hervorhebt, beides, wie Michael Viktor Schwarz gezeigt hat, weniger auf die Unterscheidung zwischen Individuum und Amt bzw. sozialem Rang zielend, sondern retro- und prospektiv, als Erinnerung an das vergangene und Verheißung des künftigen Lebens.⁶⁶

65 Vgl. ROSER 2004, S. 237.

66 SCHWARZ 2002.

Durch die Vermehrung des dargestellten Individuums ergeben sich Dissimulationseffekte, die auch bei der skulpturalen Vervielfältigung der Grabbehälter – Sarkophage, Bahren, Bettkästen, Tumbenplatten – zu beobachten sind.⁶⁷

Hans Belting hat die Darstellung des verwesenden Leichnams in nördlichen Grabmälern als impliziten Ikonoklasmus charakterisiert, weil die Mimesis des Verfalls behauptet, genau dasjenige zu verdoppeln, was man zu sehen bekäme, wenn die Grabplatte unter dem Monument geöffnet würde: ein verschwindendes Körperbild.⁶⁸ Darüberhinaus ist der nackte *transi* aber eine rhetorische Überzeichnung des meist aufwendig in standesspezifischer oder Amtstracht bestatteten Toten.⁶⁹ Die skulpturale Verwesung betont den allgemeinen Gang allen Fleisches und baut damit vor allem den mit Kleidung⁷⁰ und Insignien verbundenen sozialen Rang polemisch ab.

Das Problem der Repräsentation des Toten und damit von Verfall und Verwesung spiegelt sich in einer häufiger erwähnten, aber selten gelesenen Anekdote aus einer steirischen Reimchronik, die mit dem Jahr 1246 einsetzt und 1310 abbricht. Ihr Autor ist Ottokar aus der Gaal, der sich über die Mühen des Grabbildhauers von König Rudolf von Habsburg (gest. 1291) lustig macht; Anlass des Scherzes ist die Ungewöhnlichkeit des von Falten zerfurchten Porträts im Dom zu Speyer. Um ein Grabbild zu schaffen, das an Wirklichkeitstreue nichts zu wünschen übrig lässt, zählt der Bildhauer die Runzeln des Königs und überträgt sie minutiös in die steinerne Imago. Während der Arbeit an seinem Werk hört der Bildhauer aber von einer inzwischen neu aufgetauchten Falte im Gesicht des siechen und alternden Herrschers (*nû het den kunic brâht / gebreste manicvalter / und allermeist daz alter, / daz der kunic hêr / einer runzen mêr / an dem antlutze gewan*). Der Bildhauer beschließt, dem kontingenten Paradigma seines Werks ins Elsaß nachzureisen und verifiziert dort das neue pathognomische Detail. Betroffen kehrt der Meister nach Speyer zurück – und beschließt, sein Werk zu zerstören (*warf daz bilde nider*), um es wirklichkeitstreu neu zu schaffen (*unde macht ez aber gelich / Ruodolfen dem kunic rich.*). Ottokar, der selbst über seiner Reimchronik verstarb, als er nur noch etwa zwölf Jahre von seiner Gegenwart und 2000 Verse von der Zahl 100.000 entfernt war, schließt trocken: „der stein wart nû sîn dach“.⁷¹ Die faszinierende Anekdote – bereits mit ‚paragonaler‘ Stoßrichtung⁷² – überträgt das Zenonische Bewegungsparadox auf den Wettlauf zwischen Leben und Kunst, und sie bestätigt Beltings Argument, weil hier die dauerhafte Darstellung der kör-

67 Robert der Weise hält mit seinem vierfachen Bildnis am Grabmal in S. Chiara, Neapel, vermutlich den ältesten Rekord; vgl. ROSE 2004, S. 231f. – Zur übergänglichen Typologie von Schrein, Tumba und Grabplatte vgl. KÖRNER 1997, S. 39–50.

68 BELTING 2002, S. 44–47. Vgl. dazu auch MACHO 2007A und die Beiträge in MACHO 2007B.

69 Vgl. G. JOHNSON 2000, S. 103 mit Literaturhinweisen.

70 GROEBNER 2004, S. 57–59.

71 Vgl. OTTOKAR VON STEIERMARK 1890, S. 509 (zit. aus V. 39153–39172). – Zum Autor vgl. STELZER 1999.

72 Der Autor stellt hyperbolisch fest, dass die angemessene Würdigung des Königs nicht einmal in eine ganze Apsis passen würde.

perlichen Vergänglichkeit (mit dem Fluchtpunkt des Todes) in einen ikonoklastischen Akt mündet; nicht erst der Leichnam, schon der lebendige Körper ist ein „unverlässliches Bild“. In der Zerstörung der *effigies* wird der Bildhauer selbst zum Stellvertreter der *tempus edax rerum*, der an der Darstellung des Undarstellbaren notwendig scheitert.

*

Wie zur Bestätigung dieses Widerspruchs beklagt sich Michelangelo einmal in einem anderen Kontext: „die Kunst und der Tod passen nicht gut zueinander“ (*l'arte e la morte non va bene insieme*)⁷³; aber die Grabskulptur wendet die Polarität positiv um, sobald sie den Gegensatz von lebendig und tot als ästhetisches Ereignis in der Schwebelage hält. In der Oszillation zwischen den Polen setzt das (tote) Kunstwerk ein Surplus frei, das die Zeichen des Lebens als Latenz und Emergenz visualisiert.

Im bereits erwähnten zweiten Buch seines Malereitraktats stellt Alberti apodiktisch fest:

„Anschließend ist darauf zu achten, dass alle Glieder je ihren Dienst versehen hinsichtlich dessen, wofür es geht. [...] ‚Meleager wird nach seinem Tode weggetragen‘: dieser Vorgang [*historia*] erntet in Rom besonderes Lob, weil diejenigen, die sich unter der Last befinden, so wirken, als würden sie zusammengedrückt und mühen sich mit allen Gliedern ab, während der Tote kein Glied aufweist, das nicht offenkundig abgestorben wäre: alles hängt – Hände, Finger, Nacken –, alles fällt schlaff herunter, alles fügt sich schließlich zusammen zur Darstellung eines toten Körpers. [...] Eben darauf also gilt es bei jedem Bild zu achten [...]: dass die Glieder von Toten bis zum letzten Nagel so aussehen, als seien sie tot, diejenigen von Lebenden dagegen insgesamt so, als lebten sie. Ein Körper, sagt man, lebt dann, wenn er sich aus eigenem Antrieb mit einer bestimmten Bewegung regt; von ‚Tod‘ sprechen wir dort, wo die Glieder den Diensten des Lebens [*vitae officia*] – gemeint sind Bewegung und Wahrnehmung – nicht mehr zu genügen vermögen.“⁷⁴

Albertis doppelte Hervorhebung der körperlichen Zeichen des Todes und des Lebens, im Rahmen der aristotelischen Biologie als (Selbst-)Bewegung und Wahrnehmungsfähigkeit definiert⁷⁵, nimmt eine berühmte Stelle in Dantes *Divina Commedia* auf. Der Jenseitswanderer beschreibt dort im Purgatorium Reliefarbeiten des höchsten Künstlers, Gott. Die Toten erscheinen auf diesen Reliefs wirklich tot, die Lebenden lebendig.⁷⁶ Sowohl Dante als auch Alberti betonen die direkte Gegenüberstellung von lebendigen und toten Körpern im Wahrnehmungsfeld des Betrachters und implizieren damit ein vergleichendes Sehen, in dem die Polarität der Körperbilder als Differenz zur visuellen Erfahrung wird. Die

73 MICHELANGELO 1960, Nr. 283.

74 Alberti: *De pictura* II.37 (Übers. in L.B. ALBERTI 2000).

75 Aristoteles: *De anima* 403b.

76 Dante: *Divina Commedia*, Purgatorio XII, S. 64–69; vgl. LAND 1995; BARKAN 2013, S. 65–73.

starken kompositorischen Bindungen des Grabmals, das den toten *gisant* und sein lebendiges Seelen-Double gleichsam in ein simultanes Bild zwingt, lassen sich schon an Arnolfos Grabmal des Kardinals und (wie die Inschrift betont) Mathematikers de Bray (Abb. 4) feststellen; Bedingung hierfür ist die italienische Option für das vertikalisierte Wandgrabmal als spezifisch „ekklesiastische“ Formel⁷⁷, die dreidimensionale Elemente als bildhafte Schauwand präsentiert.⁷⁸

Was aber geschieht, wenn Albertis Postulat gleichsam gegen den Strich gelesen wird und seine Betonung der existenziellen Polarität als *graduelle* Differenz zur Darstellung gelangt? Wenn die vergangene und die erhoffte zukünftige Lebendigkeit der Körper vor der Folie des faktischen Todes inszeniert wird? Wenn sich in die Repräsentation toter Körper die Spuren des vergangenen Lebens einschreiben und zugleich die Entseelung mit der faktischen Unbeseeltheit des *Kunstwerks* tautologisch verschmilzt? Und schließlich: wenn die Hoffnung auf die erneute Union von Körper und Seele mit der latenten Lebendigkeit der steinernen oder bronzenen Effigies korreliert?

Fragen wie diese umreißen das experimentelle Feld der frühneuzeitlichen Grabmäler Europas. Während jedoch im Norden die paradoxe Mittelstellung des *gisant* zwischen Stehen (Fußstützen und -konsolen) sowie Bewegungen (Beten, erhobene Arme) und Liegen (Kissen) seit dem Mittelalter zur verbreiteten Formel wurde⁷⁹, entwickelten die italienischen und spanischen⁸⁰ Bildhauer andere Strategien der Ambivalenz. In ihnen spiegelt sich die existenzielle Offenheit des christlichen Todes in der Perspektive der Auferstehungshoffnung und des Purgatoriums, das in einer mysteriösen Beziehung zur irdischen Zeitrechnung und zum irdischen Raum steht.⁸¹ Genau diese Übergänglichkeit wird durch einige funeralliturgische Neuerungen um 1300 akzentuiert. Hans Körner hat im Anschluss

77 HERKLOTZ 1990, S. 193.

78 Vgl. die schematische Rekonstruktion des Aufrisses des de Bray-Grabmals bei DAVANZO 2010, S. 48f.; zur typologischen Unterscheidung GARDNER 2010, S. 60. Zu den szenischen Elementen in der Grabkunst Arnolfos vgl. KREYTENBERG 2010. Eine in Italien unerreichte Intensivierung des Kontrasts zwischen (schräg) ruhendem *gisant* und seinem lebendigen Seelendouble zeigt sich im französischen Grabmal Dagoberts I. (Mitte 13. Jh.; Saint-Denis), das unter Ludwig dem Heiligen entstand und die dramatischen posthumer Fährnisse der Seele zwischen Erde und Purgatorium kurz nach dem Tod des Frankenkönigs in den Reliefs des Bogenfeldes zeigt; vgl. BAUCH 1976, S. 62. – Der bildhafte Zusammenhang kann durch Überfülle verloren gehen, so in Andrea da Firences Grabmal von Ladislaus II. (gest. 1414; Neapel, San Giovanni in Carbonara) mit *gisant*, thronender Grabfigur (neben der Auftraggeberin, der Schwester des Königs) und der Giebelfigur des königlichen Reiters, der mit erhobenem Arm hinwegsprengt. Vgl. auch das Reiter-Grabmal Spinetto Malaspinas aus Verona (1430/35; Victoria & Albert Museum, London).

79 KÖRNER 1997, S. 99–117, PANOFKY 1992, S. 55; englische Beispiele bei FEHRMANN 2008, S. 40f., 59.

80 Unübertroffen in Bartolomé Ordóñez' Grabstatue einer lesenden, einschlafenden Frau (1515–17; Museo Nazionale di Capodimonte, Neapel).

81 „Ihre [gemeint sind die Verstorbenen im Fegefeuer; FF] Raumgebundenheit schließt eine geheimnisvolle Relation zu diesem ein. [...] Vielleicht steht jede Seele zu den Räumen, die der betreffende Mensch während seines Lebens ausfüllte, in besonderer Beziehung.“ SCHMAUS 1959, S. 542. – „Über die Dauer des Umwandlungsvorgangs [im Purgatorium; FF] wissen wir nichts. Er kann langsam oder allmählich oder plötzlich vor sich gehen.“ Ebd. S. 557.

an Wolfgang Brückner vermutet, dass Tino di Camainos Grabmal des Bischofs Antonio d'Orso (um 1321; Florenz, Dom; Abb. 8) die Kathedrasetzung verstorbener Bischöfe perpetuiert, die bis ins 16. Jh. in ganz Europa praktiziert wurde.⁸² Dafür wurde der Leichnam ausgeweidet und mit wohlriechenden Essenzen gefüllt, durch eine subkutane Stützkonstruktion in der sitzenden Aufrechte gehalten und mehrere Tage in den Kirchen der Diözese ausgestellt. Der präparierte Leichnam scheint so zumindest zwei der drei fundamentalen *signa vitae* weiterhin zu besitzen, (Selbst-)Bewegung als aktive Haltung des aufrechten Sitzens und körperliche Integrität (Selbsterhaltung) statt Verfall.⁸³ Die geschlossenen Augen deuten ambivalent Tod oder Schlaf an, während das Haupt immer noch den Gebeten und Fürbitten der Trauernden zu lauschen scheint.

Tino di Camainos singuläres Bischofsgrabmal im Dom von Florenz verlor schon früh seinen architektonischen Rahmen und zusätzliche figürliche Elemente und hat damit – wie schon Tinos Kaisergrabmal in Pisa – eine leidenschaftliche Kontroverse der Spezialisten ausgelöst.⁸⁴ Den zahlreichen Rekonstruktionen ist gemeinsam, dass sie – wie in der heutigen Aufstellung – die Statue des sitzenden Bischofs über seinem Sarkophag lokalisieren, auf dessen Relief die Erwartung des Richterspruchs Christi durch den knienden Bischof dargestellt ist; am Verdikt bemessen sich die Strafen im Purgatorium. Der von Löwen getragene Sarkophag steht auf einem zweibogigen Konsollager, das – im Anschluss an die *Documenti d'Amore* des Dichters und Juristen Francesco da Barberino, der auch Testamentsvollstrecker des Bischofs war – in der Mitte eine dreigesichtige *mors* zeigt, deren in beide Richtungen über den Zwischenraum der Bögen hinweg verschossene tödliche Projektile ursprünglich als bronzene Pfeile in Körpern unterschiedlichen Alters, einige bereits im Zustand der Verwesung, steckten. Die darunter befindliche Inschrift nennt in leoninischen Versen den demütigen Bildhauer, der sich selbst nicht als Meister bezeichnen wolle, solange sein Vater noch am Leben sei (*hu[n]c [pro] patre genitivo decet inclinari ut magistro illo vivo nolit appellari*).⁸⁵

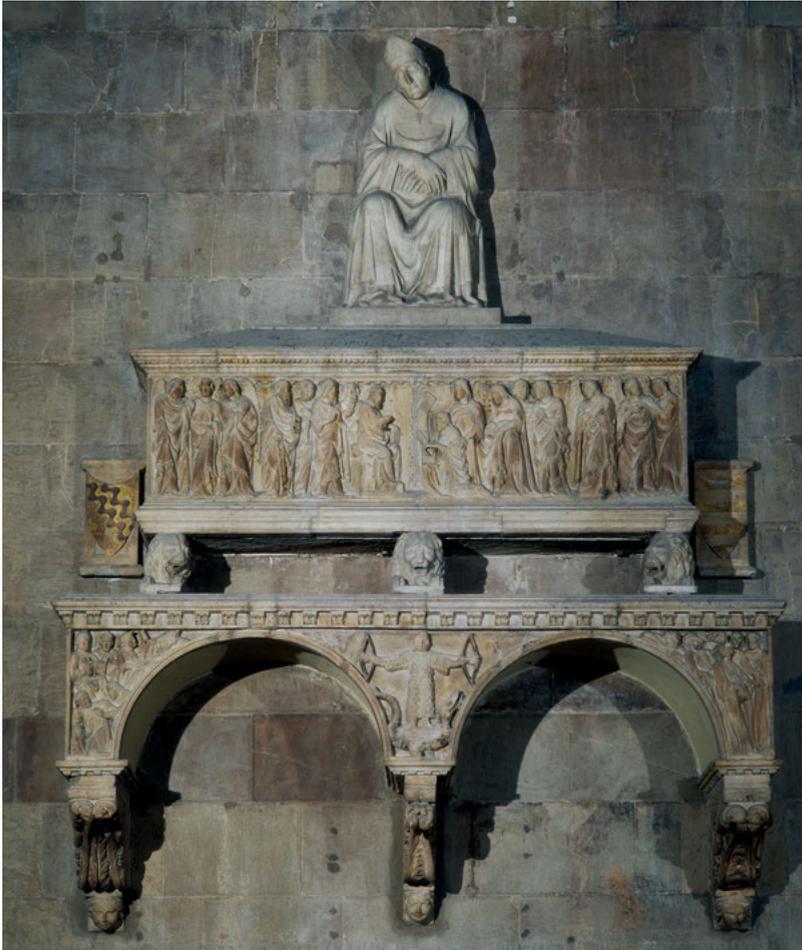
Bischof Antonio thront als kompakte, zusammengesunkene Figur mit geschlossenen Augen und der Andeutung eines Lächelns über der dramatischen Szenerie; seine Hände sind über der Leibmitte gekreuzt. Alberti wäre zufrieden gewesen: „alles hängt – Hände, Finger, Nacken –, alles fällt schlaff herunter, alles fügt sich schliesslich zusammen zur Darstellung eines toten Körpers“, wenn es nicht die Irritation durch das aufrechte Sitzen gäbe (ursprünglich wohl auf einem reliefierten Faldistorium); außerdem die eigentümlich schwebenden Unterarme und Hände. Deren Haltung lehnt sich an die seit dem Ende des 13. Jhs. im Westen verbreitete byzantinische Bildformel des ebenfalls paradox stehend-liegenden *Christus patiens* (vgl. Abb. 9) an, deren berühmteste Variante im späteren 14. Jh.

82 BRÜCKNER 1966, S. 31–34; KÖRNER 1997, S. 54–57. – Zu Vorläufern im römischen Begräbnisritus vgl. PAPINI 2008, S. 91.

83 Vgl. Aristoteles: *De anima* 411b.

84 Zusammengefasst bei KREYTENBERG 2010.

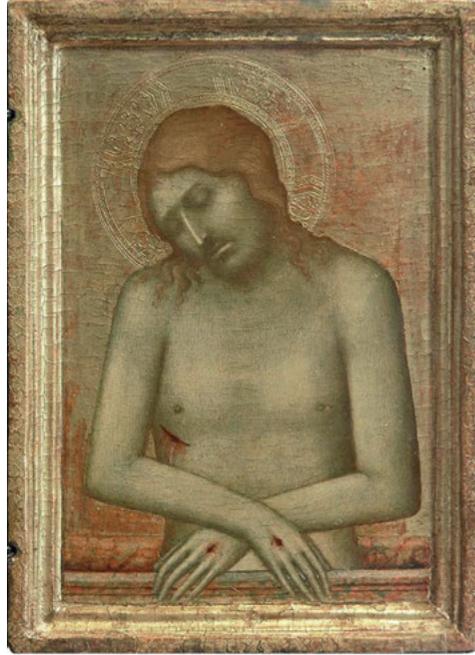
85 Ebd. S. 31.



8 Tino di Camaino: Grabmal des Bischofs Antonio d'Orso, um 1321. Florenz, Dom Santa Maria del Fiore

nach S. Croce in Gerusalemme (Rom) gelangte.⁸⁶ Bischof Antonios Totenbild, über dem ursprünglich wahrscheinlich die Seelenerhebung mit (erhaltenen) Engeln angebracht war, welche die Figur des Verstorbenen gen Himmel trugen, zeigt einen friedlich Schlafenden, dessen Kopfneigung die Wirkung der Schwerkraft andeutet und zugleich als Haltung der Demut, der Erwartung oder des hingebungsvollen Hörens gedeutet werden kann. In der unübersehbar hoch an der Innenfassade des Domes angebrachten lebensgroßen Grabfigur, die von den Wappen seiner beiden päpstlichen Gönner, Bonifaz VIII. und Clemens V., flankiert wird, dominiert Bischof d'Orso als lebender Toter den ungeheuren Raum des Domes;

86 Vgl. dazu BELTING 2000A, S. 64–68.



9 Simone Martini: *Christus patiens*, rechte Seite eines Diptychons, 1326–28. Florenz, Fondazione Horne

ein Ausnahmewerk, in dem die Ambivalenz zwischen Leben und Tod ihren bis Michelangelo unübertroffenen Ausdruck findet (vgl. das folgende Kap.).

In Donatellos und Michelozzos gut hundert Jahre später entstandenem, typenbildendem Grabmal Papst Johannes' XXIII. (ca. 1425–28; Abb. 10) im Florentiner Baptisterium zeigt sich die Toteneffigie umgeben von besonders ‚lebendigen‘ Figuren. Die Arte di Calimala, der das Baptisterium anvertraut war, erlaubte nicht, dass Donatello die Wände des hochverehrten Gebäudes für eine neue Grabkapelle durchbrach. Der Bildhauer reinterpretierte daher die Säulen des Baptisteriums als Teil des Grabmals selbst, fügte einen prachtvollen steinernen Vorhang hinzu und schuf so eine Schauwand mit virtuellem Kapellenraum, der dauerhaft zum Publikum und zu den liturgischen Funktionen hin geöffnet ist. Das Grabmal eröffnet die Reihe der Florentiner Renaissance-Grabmäler, die den Verweis des *gisant* auf den *transitus* bzw. die Zeit der Aufbahrung lockern und damit auch die mimetische Bindung zwischen Statue und Leichnam. Zunehmend obsolet wird auch die Darstellung der *anima* als Double des Körpers. Im Falle von Donatellos Florentiner Papstgrabmal fehlen explizite Hinweise auf Erlösungshoffnung und Auferstehung, vermutlich wegen der Exzeptionalität eines Begräbnisses in einem Baptisterium; in diesem Fall handelt es sich zugleich um das ehrwürdigste Gebäude der Stadt.⁸⁷ Durch den Wegfall des Seelendoubles erhält die Effigie in den Florentiner Grabmonumenten seit Donatello ein größeres Gewicht; die Zeichen des Todes (eingefallene, scharf geschnittene Züge, Hinweise auf die

87 McHAM 1989, S. 159–165.



10 Donatello und Michelozzo: Grabmal von Papst Johannes XXIII., 1425–28. Florenz, Baptisterium San Giovanni

Totenmaske, *rigor mortis* usw.) weichen einer neuen Beseelung. Tod und Leben gewinnen einen neuen Ausgleich im Zeichen der friedvollen Ruhe, als würde bereits *dieser* Körper am Abglanz der künftigen Verklärung teilhaben. Donatello präsentiert den verstorbenen Gegenpapst erstmals in Italien als gänzlich, auch in den Hautpartien, vergoldete, lebensgroße Bronzeeffigies.⁸⁸ Solche Transzendierungen der Körperhülle durch künstlerische Meisterschaft schließen auch die *mirabilia* der Perspektive mit ein. Um 1427 verwandelt Donatello die Grabplatte des Bischofs Pecci (Siena, Dom) für den privilegierten Blick des zur Gemeinde gewendeten zelebrierenden Priesters in einen virtuellen Körper, der aus dem Boden vor dem Hochaltar aufzuragen scheint – ein optisches Lügengebilde, das die Aufbahrung des Bischofs im monochromen Medium der dunklen Bronze immer wieder re-aktualisiert.⁸⁹

Die künstlerische Meisterschaft und die Schönheit der Darstellung antizipieren im Totenbild zunehmend bereits die Glorie des kommenden Lebens. Vasari übersteigert dies später, wenn er behauptet, dass der historische Moses durch Michelangelo, den von Gott gesandten Genius der Kunst, bereits den Auferstehungsleib verliehen bekommen habe.⁹⁰ In virtuoser concettistischer Inversion rühmt Giangiacomo Panziroli knapp hundert Jahre später Gian Lorenzo Berninis lebensstiftende

88 Zu *claritas* und *impassibilitas* (Thomas von Aquin) bzw. Gold und Kristall (Bonaventura) als Metaphern des verklärten Körpers (im Anschluss an 1. Cor. 15) vgl. BYNUM 1995, S. 235 und 253. – Vgl. auch Mt. 13.43: „tunc iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris eorum“. Zu Ficinos Charakterisierung des Auferstehungsleibes als *purissimum corpus* bzw. *corpus gloriosum* von grenzenloser, lichtförmiger Durchdringungskraft (*Praedicationes*) vgl. LAUSTER 1998, S. 220.

89 Vgl. G. JOHNSON 2000.

90 „[...] che Moisè più oggi che mai chiamarsi amico di Dio, poi che tanto innanzi agli altri ha voluto mettere insieme e preparargli il corpo per la sua resurrezione per le mani di Michelagnolo.“ VASARI 1966–1997, Bd. VI, S. 29; vgl. BLUM 2013.

Macht, die im Grabmal Urbans VIII. die Darstellung der *mors* erzwingt, um zu belegen, dass der machtvoll segnende Papst auch wirklich tot sei.⁹¹ Die Skulptur ist in dieser Perspektive immer schon Ausdruck einer unzerstörbaren Einheit des individuellen Körpers und seiner formenden Seele.⁹²

Das entspannte Gesicht von Donatellos totem *Giovanni XXIII.*, der als Kardinal gekleidet ist, neigt sich leicht in den Raum des Betrachters, zum Haupteingang und damit zur Kathedrale Santa Maria del Fiore, was Wiedererkennbarkeit erleichtert und zugleich die Ambiguität der Haltung nutzt: Das geneigte Haupt folgt auf seiner leicht schrägen Platte der Schwerkraft, lässt aber zugleich assoziieren, dass der Verstorbene der Liturgie und den Gebeten lauscht. Die der besseren Sichtbarkeit dienende Schrägstellung der Liegefläche ist eine Besonderheit der italienischen Grabkunst. Sie setzt den toten, bewegungslosen Körper voraus⁹³ und zieht zugleich das Ausdruckspotential der Schwerkraft ins Kalkül; dies war schon bei der Kopfneigung von Tinos Bischof Antonio d'Orso zu beobachten, der sowohl kraftlos niederzusinken als auch zu lauschen oder zu sinnieren scheint.

Über Donatellos Papstfigur wacht eine ruhige Madonna mit lässig ruhendem Kind vor einer Muschelnische. Scheinbar symmetrische Details wie die löwenförmigen Beine des Prunkbetts sind in Wahrheit subtil variiert und damit belebt. Auf dem Relief des darunter befindlichen Sarkophags kauern zwei lächelnde Engel oder Genien, die gerade ein Pergament mit antikisierender Inschrift öffnen. Im Rahmen der Inszenierung von Spannungselementen zwischen tot und lebendig, Dauer und Moment kommt auch den Wappenschilden des *quondam Papa* unter dem Sarkophag eine Rolle zu. Gleich zweimal zeigen sie ein tänzerisch bewegtes, nacktes Bein als Anspielung auf den Familiennamen des Papstes, Coscia – eher angemessen für eine Can-Can-Tänzerin als für einen Papst, wie Sarah Blake McHam spitz bemerkt hat.⁹⁴ Michelozzos elegant ausponderierte, lebhaftes Mädchen als Personifikationen der drei theologischen Tugenden verleihen der Sockelzone des Grabmonuments Bewegung und Leichtigkeit. Die Orientierung der Schauwand und ihrer Figuren zum Raum des Baptisteriums aktiviert nicht nur den Bezug zu Besuchern und zum liturgischen Personal; das Grabmal interagiert auch mit dem Bildprogramm der dугentesken Mosaiken. Direkt über dem Grabmal zeigen sich die Schrecken der anthropophagen Hölle, während im gegenüberliegenden Oktogonsegment das Unterpand des Heils, das Letzte Abendmahl erscheint, Gegenbild des höllischen Metabolismus; ihm wendet der *quondam Papa* zuversichtlich sein Antlitz zu.

91 Vgl. zu den mit Berninis Animationsleistung verbundenen politischen Hoffnungen des Barberinikreises BEHRMANN 2004 (das Gedicht auf S. 62).

92 Vgl. Gauricus: *De sculptura* I.3: „Nam quum ex animo et corpore constemus omnes, siqua modo spes est immortalitatis, ac non partim vivere, partim et emori optamus, quid, rogo, ad utriusque memoriam conservandam hac arte convenientius?“

93 KÖRNER 1997, S. 57.

94 McHAM 1989, S. 149. – Vgl. damit die ubiquitären *coglioni* in der Cappella Colleoni, Bergamo; dazu KOHL 2004.



11 Benedetto da Maiano und Antonio Rossellino: Grabmal der Maria d'Aragona, vollendet 1488/89. Neapel, Sant'Anna dei Lombardi, Cappella Piccolomini (Detail; Fotografie Tobias Thornstedt)

An der latenten Beseelung der Grabfigur, häufig im spannungsvollen Kontrast zwischen Unbeweglichkeit bzw. Ruhe und virtuell belebter Umgebung, arbeiten die italienischen Bildhauer des 15. und 16. Jhs. Im Motiv des Todesschlafs erscheint ein Einspruch gegen die Unerbittlichkeit des Todes. So etwa wenn das vielleicht von Giovanni Pontano stammende, denkwürdige Epitaph an Benedetto da Maianos und Antonio Rossellinos Grabmal von Maria d'Aragona (vollendet 1488/89; Neapel, Sant'Anna dei Lombardi, Cappella Piccolomini; Abb. 11) zunächst eine vermeintlich antike Brunneninschrift aus Budapest paraphrasiert, die den Betrachter warnt, die schlafende Nymphe zu wecken⁹⁵, um paradox und traurig zu schließen: „Man könnte glauben, dass diejenige schläft, die den Tod nicht verdiente (*quae mori digna non fuit*)“.⁹⁶ Das potentiell lebendige Bild der Toten (hier mit

95 Zum Brunnen-Epigramm umfassend PATAKI 2005. Maria d'Aragona war die Halbschwester von Beatrice d'Aragona, die 1476 Matthias Corvinus, den König von Ungarn, heiratete. Zur Inschrift vgl. HERSEY 1969, S. 111, Anm. 16. Zur Zuschreibungsproblematik des Grabmals ausführlich CARL 2006, Bd. 1, S. 381–392.

96 Vgl. zuletzt DENTAMARO 2017.

geöffneten Lippen) bleibt ein trauriger Schein, in Umkehrung von Petrarcas erleichterter Feststellung „sie ruhte; du hieltest sie für tot“ (*sopita erat; tu mortuam credidisti*).⁹⁷

*

Bernardo Rossellino paraphrasierte in seinem Monument für den Florentiner Kanzler Leonardo Bruni in Santa Croce (um 1448; Abb. 12) Donatellos Grabmalsarchitektur als klassischen Triumphbogen.⁹⁸ Der Verstorbene ist hier umgeben von aktivierten Bildern der Madonna (mit geöffneten Lippen, evtl. von Desiderio da Settignano⁹⁹) und segnendem Kind, anbetenden Engeln sowie von gutgenährten Schildträgern am bogenförmigen Abschluss des Grabmals, die weit in den Kirchenraum hinein Ausschau halten; aber auch von fliegenden Genien am Sarkophag, die psychologisch subtil differenziert sind: links, zum Hauptaltar gewendet, heiter; rechts trauernd.¹⁰⁰ Dazwischen befindet sich das vom Nachfolger Carlo Marsuppini verfasste Epitaph mit der Klage über die seit Brunis Tod trauernde Geschichtswissenschaft, die verstummte Redekunst und die weinenden Musen Griechenlands und Roms.¹⁰¹ Zwischen der monochrom ‚entfärbten‘ Toteneffigies und den drei prunkvollen Porphyrlplatten an der Nischenrückwand spannt sich ein feierlicher koloristischer Kontrast auf.¹⁰²

Den Kanzler Leonardo – ein Buch unter den gekreuzten Händen, das Haupt geneigt – umgeben sein heraldischer Löwe, aber auch kraftvolle Adler, ein Motiv der posthumen Apotheose¹⁰³, vielleicht auch eine Anspielung auf Brunis moralphilosophische Weltgeschichte seit ihren Anfängen *intitulata Aquila* (gedruckt 1492). Bekrönt vom Lorbeerkranz

97 Zit. nach PETRARCA 2001, S. 130.

98 Vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 32–51. Zu den Florentiner Kanzlergrabmälern grundlegend OY-MARRA 1994; vgl. KUSCH-ARNHOLD 2005.

99 Vgl. MARKHAM SCHULZ 1977, S. 47.

100 Dieser Kontrast findet sich bereits bei Ghibertis Bronzeschrein der Hl. Protus, Hyazinthus und Nemesius, 1426–28; Bargello, Florenz.

101 Vgl. V. SCHMIDT 1998. Ein literarisches Vorbild in der *Anthologia Graeca* VII.595 (für den Dichter Theodorus).

102 In der späteren Aufschlüsselung von Antonio TELESIO (*De coloribus libellus*, 1528) steht Porphyry für die *colores florides* und bringt Lebendigkeit zum Ausdruck; vgl. QUONDAM 2007, S. 82f. Zum „metaphorischen“ Blut des Porphyrs vgl. BUTTERS 1996, Bd. 1, S. 48–52. Die im oberitalienischen Trecento häufige Verwendung von Rotmarmor aus Verona für Grabmäler stellt eine wichtige „Vorstufe“ der monochromen Skulptur dar. Vgl. das Grabmal des Bartolomeo da Vernazza, gest. 1348, Bologna, S. Pietro, jetzt Museo Medievale; ferner die „zu Lebzeiten errichtete“ Grabplatte Abt Wilhelms von Ursberg, ca. 1420, Bayerisches Nationalmuseum, München; als elaborierter Farbkontrast zwischen Rotmarmorfiguren und weißen Kapellenwänden in der Sigismundkapelle in Krakau, Kathedrale, vgl. MOSSAKOWSKI 2012, S. 209ff. Vgl. auch DONI 1552 / 1928: „Ecco l'altro sepolcro di pietra rossa tutta crepata [...] significa questo il cuore dell'eretico [...]“ (Bd. 2, S. 18). – Grundsätzlich verzichtet die italienische Grabskulptur auf allusive Belebung durch starke Aderung des Marmors; vgl. dagegen Annibale Caros Büste in S. Lorenzo in Damaso, Rom und die auf den Namen anspielende ‚fleischfarbene‘ Version im Victoria & Albert Museum (Antonio Calcagni; ca. 1566–72); dazu POPE-HENNESSY 1968B.

103 MARKHAM SCHULZ 1977, S. 36.



12 Bernardo Rossellino:
Grabmal des Kanzlers
Leonardo Bruni,
um 1448. Florenz,
Santa Croce

der Poeten – dauerhafte Erinnerung an die Ehrung während der Totenfeier – ähnelt Leonardo selbst physiognomisch einem Löwen; ein Identifikationselement zwischen dem Kanzler und dem Wappentier der Republik, dem *Marzocco*. Lorenzo Gnocchi hat auf die Verwandlung der Löwen am Grabmal im Sinn einer Transitorik vom Leben zum Tod und zuletzt zu einem anderen Leben hingewiesen.¹⁰⁴ Am Sockel, umgeben von tanzenden *spiritelli*, erscheint der niemals schlafende¹⁰⁵ heraldische Stellvertreter Leonardos als

104 GNOCCHI 2010, S. 16.

105 Plinius: *Naturalis historia* XI.147.

grimmig blickende und die Zähne fletschende Darstellung der rednerischen Kraft des Verteidigers der Republik, an die in der Grabrede Giannozzo Manettis erinnert wurde. Die Stützen des Sarkophags zeigen sodann die leere Körperhülle des herkulischen Löwenfells – Sinnbild der heroischen *virtus*¹⁰⁶ – gleich zwei Mal neben dem Totenbild. Und im bekrönenden, lorbeerbekränzten Wappenschild gewinnt der leonine Stellvertreter einen dynamisch ausgreifenden ganzen Körper, der gleichwohl flächenhaft-abstrakt bleibt.¹⁰⁷

All dies verstärkt die virtuelle Lebendigkeit der friedlich schlafenden Totenfigur¹⁰⁸, in Anlehnung an Joh. 11.11–12: „wenn er schläft, wird’s besser mit ihm“. Tod und Leben scheinen in Brunis Grabbild übergänglich, ganz im Sinne seines Briefes an Nicola di Vieri de’ Medici (1433/34), in dem er den Empfänger über den Tod seiner Mutter tröstet und dabei an einer Stelle von seiner Paraphrase der platonischen *Apologie* abweicht, indem er das Leben als eigentlichen Tod und den Tod als den Beginn des wahren Lebens bezeichnet (*seque nunc tandem vivere, nostram vero hanc, quam vitam dicimus, mortem esse cognoscit*). Dabei greift Bruni ein stoisches Konzept auf und paraphrasiert direkt, wie Victor Schmidt gezeigt hat, Ciceros *Republik* (6.14), wo dasjenige, was gemeinhin als Leben erscheint, in Wirklichkeit als Tod bezeichnet wird.¹⁰⁹ Im *gisant* Rossellinos vollzieht sich die von Jacob Burckhardt beobachtete „Wandlung des Todes in den Schlaf“¹¹⁰, die Vasari auch angesichts von Desiderio da Settignanos Grabmal der *Beata Villana* (Florenz, Santa Maria Novella) bemerkt hat: „sie erscheint nicht tot, sondern als ob sie schlafe“ (*non par morta ma che dorma*).¹¹¹

Gegenüber von Rossellinos monumentalem Bruni-Grabmal befindet sich – als symmetrisches Gegenstück und Emulation zugleich – dasjenige seines Nachfolgers Carlo Marsupini, ausgeführt vom jungen Bildhauer Desiderio da Settignano (1455–59; Abb. 13).¹¹² Der Verstorbene, für dessen Exequien die Republik weit mehr Geld aufbrachte als für jedes andere Begräbnis zuvor¹¹³ und dessen Leichnam unter einer Platte aus dunkelgrünem *verde di prato* beim Grabmal bestattet wurde, erscheint hier wie in einem unruhigen Schlaf. Seine stark geäderten Hände, die das Buch halten, sind zwar, wie üblich, übereinandergelegt, scheinen aber auseinanderzugleiten, als würde sich die Figur eben bewegen; das Haupt ist zum Besucher geneigt. Die überraschend stark gekippte Prunkbahre trägt zum instabilen, schwebenden Charakter des Grabmals bei. Nicht nur an der Peripherie des Monuments dominieren organische, bewegte Formen wie die freistehenden, jungen Schild- und

106 MARKHAM SCHULZ 1977, S. 35.

107 Ähnlich signifikant die Löwen-Ikonographie am Grabmal für Leonardo Salutati (s. u.); vgl. dazu KOHL 2018, S. 166f.

108 GNOCCHI 2010, S. 17 spricht von der „vita presente e serena che scorre nelle carni ancora sostenute e sotto palpebre chiuse e non sbarrate“.

109 Vgl. V. SCHMIDT 1998, S. 10.

110 BURCKHARDT 1934, S. 303.

111 VASARI 1966–1997, Bd. III, S. 400.

112 Vgl. BORMAND ET AL. 2007, S. 118–123 (Kat. Nr. 1, Tommaso Mozzati); mit weiterer Literatur.

113 Vgl. APFELSTADT 2000, S. 199.

Girlandenträger, die mächtig schwellende Girlande, die den architektonischen Charakter des Monuments verschleiert, oder die spektakulären Harpyien des Sockels. Die Lippen von Madonna und Kind sind geöffnet, wie auch diejenigen der girlandentragenden Jünglinge, die zu singen scheinen (*alcuni fanciulli ed alcuni Angeli condotti con maniera bella e vivace*). Vasari lobt ihre Lebendigkeit unmittelbar vor der Lebensähnlichkeit des toten *gisant* (*il morto su la cassa ritratto di naturale*).¹¹⁴

Desiderio spielt an diesem Grabmal virtuos die ganze Spannweite der Skulptur zwischen zeichnerischem Flachrelief (*rilievo stiacciato*; Madonna mit Kind) und freistehender Vollplastik (die nackten Knaben als Schildträger auf Augenhöhe des Betrachters) durch. Es passt ins Bild, dass der Sarkophag vollständig mit feinstem vegetabilem Ornament überzogen ist, das Vasari bewunderte (*benchè un poco spinosi e secchi*)¹¹⁵ und das – wie Nicholas Penny beobachtet hat – auf dem Sarkophag wie auf einer Bildfläche zurückzuweichen, ihn dadurch in einen „ambiguous airy space“ zu verwandeln scheint.¹¹⁶ An den Ecken löst sich der Grabbehälter sogar in spiralförmiges Pflanzenornament auf, durch das gewissermaßen „die Luft eindringt“; ein technisches Bravourstück. Gestützt auf Löwenfüße und eine Muschel mit Flügeln, „die nicht aus Marmor, sondern daunenweich erscheinen“ (*che non di marmo ma piumose si mostrano*)¹¹⁷, zeigt sich der Sarkophag schwerelos und beweglich. Die ungemein feinteiligen, sinnlichen und expandierenden Formen, werden



13 Desiderio da Settignano: Grabmal des Kanzlers Carlo Marsuppini, 1455–59. Florenz, Santa Croce (Detail)

114 VASARI 1966–1997, Bd. III, S. 401.

115 Ebd.

116 PENNY 2007, S. 77 und 80.

117 VASARI 1966–1997, Bd. III, S. 401.