

Materiał rzeźby

Między techniką a semantyką

Material of Sculpture

Between Technique and Semantics

Redakcja • Edited by
Aleksandra Lipińska

Wrocław 2009
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

MATEUSZ KAPUSTKA

(Wrocław)

Die verlorene *carosità* oder Skulptur und Fossilien im Zeitalter des Paragone. Versuch einer vergleichenden Bildanalyse*

Im frühneuzeitlichen Wettstreit der Künste wurde die Frage um die Potenz des Steins als Ort der Bilderscheinung vor allem durch die Maler aufgeworfen. Lassen wir uns aus der langen und inzwischen auch gut erforschten Geschichte dieses Konflikts der Kunstgattungen nur ein markantes Beispiel anführen, das in die Problematik des Verhältnisses von Kunst und Natur einführen kann. Tizians „La Schiavona“, gemalt um 1511–1512, funktioniert heute als eines der Modellbeispiele der künstlerischen Polemik zwischen Malerei und Skulptur (Abb. XXIX)¹. Zu den verschiedenen bisher erforschten Aspekten dieser direkt im Bilde manifestierten Auseinandersetzung und etwas ironischen Bewertung der beiden Künste gehören u.a. die deutlich hervorgehobenen flüchtigen *accidenti* der malerischen Gestaltung des Raumes, die Spiele von Licht und Schatten oder die durch Farbe erzeugte Lebendigkeit der gemalten Person. Sie sollen mit der Permanenz, Standhaftigkeit und hier deutlich gemeinten Einansichtigkeit des im rohen Stein ausgehauenen Bildnisses kontrastieren. Das im Vordergrund dargestellte Porträt im Stein erscheint in diesem dunklen undefinierbaren Raum als lebloser und ontologisch untergeordneter Gegenstand, beherrscht durch die kräftige und lebendige Hand der eleganten Frau, deren Kleid mit seiner Drapierung und Lichtreflexe als eine meister-

* Für aufschlußreiche Bemerkungen und Kritik zu dem Konzept dieses Beitrags bin ich Monika Wagner, Antje Kempe und Kathrin Müller zu herzlichem Dank verpflichtet, wie auch Robert Felfe für zahlreiche bibliographische Angaben. Michaela Zöschg danke ich sehr für die Hilfe bei der Lektüre italienischer Originaltexte.

¹ Guido Cagnola, „La Schiavona“, „Rassegna d'arte“, 11 (1911), S. 67–69; Maurice W. Brockwell, *Le Portrait de „La Schiavona“ par Titian*, „Gazette des beaux-arts“, 12 (1916), S. 478–483; Cecil Gould, *New Light on Titian's „Schiavona“ Portrait*, „The Burlington Magazine“, 103 (1961), S. 335–340; Luba Freedman, „The Schiavona“. *Titian's Response to the Paragone between Painting and Sculpture*, „Arte veneta“, 41, 1987 (1988), S. 31–40; wie auch kurz: Christiane J. Hessler, *Maler und Bildhauer im sophistischen Tauziehen. Der Paragone in der italienischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts*, [in:] Eckhard Mai (Hg.), *Wettstreit der Künste. Malerei und Skulptur von Dürer bis Daumier*, Wolfratshausen 2002, S. 85.

hafte Betonung der Flüchtigkeit des dargestellten Momentes fungiert. Dazu kann man noch einen zusätzlichen, im Kontext dieses Bildes bis heute nicht berührten Aspekt hinzufügen. Die Wahl des an einer rechteckigen Tafel angebrachten Büstenreliefs als fragmentarische und äußerst symbolische Repräsentationsform verrät die polemischen Intentionen Tizians und weist prägnant darauf hin, dass die Skulptur dem Körper seine Dynamik beraubt und physisch im Material bannt. Die gleiche Person, die gemalt so lebhaft ihre Körperhaltung zu manifestieren und die mediale Grenze des gemalten Bildes beinahe zu sprengt, erscheint in der ebenfalls gemalten Reliefbüste lediglich im Rahmen einer visuellen Referenz. Es handelt sich also in diesem kritischen Vergleich der Malerei und Skulptur zugleich um einen Konflikt zwischen Leben und Tod, zwischen kunstvoller Belebung in der Farbe einerseits und einer steinernen Konservierung mithilfe des Meißels andererseits. Die Skulptur als Sache des Materials wurde hier gewissermaßen selber zum Teil der Natur, in der die Körper zwar ins Leben gerufen werden, jedoch schnell verschwinden, es sei denn, sie werden im Stein aufgenommen und als mineralisierte Form leblos gespeichert. Diese negative Äußerung Tizians über den „unkünstlerischen“ Status der Skulptur resultierte aus der Erfassung des Kreativitätsprinzips in dem damaligen Kunstdiskurs. Leonardo da Vinci, wie wir aus seinen klassischen „Paragone“-Passagen wissen, plädierte in dieser Zeit für den Maler, der die Natur mit dem Pinsel von Anfang an transformiert, die Konturen erst suchen muss und sie selber konstruiert, während der Bildhauer sie fertig vorfindet. Dieser muss demnach nur das „Überflüssige“ weglassen, um mechanisch die im Stein eingeschlossene Gestalt „herauszuheben“, d.h. den im Material bereits „vorhandenen“ Körper zu enthüllen. Die Richtlinien für diesen Vorgang liefert jedoch, so weiter Leonardo, nicht die Perspektive, die nur für den Maler den notwendigen konzeptuellen Ausgangspunkt des Nachahmungsprozesses bildet, sondern eher die Natur selber, die den Bildhauer von der intellektuellen Mühe befreit².

Die natürliche Genese der Skulptur wurde allerdings bereits bei Leone Battista Alberti zu einem Topos. Nicht zufällig zitierte er gleich am Anfang seines Traktats über die Skulptur die assoziativ lesbaren Bildspiele der Natur: *ludi naturae*³.

² Leonardo da Vinci, *Traktat von der Malerei*, Fasz. 5, Kap. 36–46. Vgl. z.B. spätere Äußerungen Francesco Bocchis zur Invisibilität der Konturen in der Natur: Claudia Hattendorff, *Francesco Bocchi on Disegno*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“, 55, (1992), S. 272–277 (hier: S. 272). Eine ähnliche Idee spielte interessanterweise bereits in einem abweichenden Kontext in der christlichen Mystik von Pseudo-Dionysius eine wichtige Rolle, der die Problematik der menschlichen Erkenntnis Gottes mit der Tätigkeit eines Bildhauers gleichsetzt: Pseudo-Dionysius Areopagita, *Über mystische Theologie*, II: „So etwa wie ein Bildhauer, um zu einer Wesensgestaltung zu gelangen, mit Hammer und Händen den Marmor von aller Materie reinigen muß, die dem reinen Anschauen der in ihm noch gänzlich verborgenen Form im Wege stünde: unsere einzige ausführbare Tat ist das Entfernen solcher materieller Hindernisse“.

³ Zur ambivalenten Rezeption der *ludi naturae* zwischen bildender Potenz der Natur und Einbildungskraft des Menschen siehe v.a.: Paula Findlen, *Jokes of Nature and Jokes of Knowledge. The Playfulness of Scientific Discourse in Early Modern Europe*, „Renaissance Quarterly“, 43, No. 2 (Sum-

Die Bildhauer sollen nämlich versuchen, in ihr Werk die Bilder und Bildnisse der durch die Natur geschaffenen Körper einzuschließen⁴. Diese visuellen Phänomene, „the images made by chance“⁵, die als von der Natur geschaffenen Imitationen von sich selbst bezeichnet werden können, sollen – so Alberti – als vorgebildete Formen wahrgenommen werden und von dem mit Stein arbeitenden Künstler als eine Anregung und das früheste Entwicklungsstadium seiner Kunst betrachtet werden. Der Bildhauer soll sich bemühen, die beobachteten Formen nicht nur zu imitieren, sondern auch zu ergänzen, verbessern und schließlich dem Betrachter aus einer günstigen Perspektive zu präsentieren. Wenn man sich dabei dem kulturellen Hintergrund dieser Postulate widmet und darüber hinaus die damalige Sammlungspraxis und Kunstrezeption in Betracht nimmt, kann man nach Horst Bredekamp feststellen, dass die objektiven Kriterien der Schönheit der Formen im 16. Jahrhundert tatsächlich nicht nur von der Kunst, sondern auch z.B. von den kuriosen bildschaffenden steinernen Spielen der Natur abgeleitet wurden, welche für die Künstler nachahmbare Formen lieferten⁶.

Hier setzen nun meine Überlegungen an: Kann nämlich irgendeine Resonanz zwischen dem erbitterten Kampf der einzelnen Kunstgattungen um die mimetische Macht der Körperbilder einerseits und der damaligen Naturerfahrung andererseits festgestellt werden? Geht man zu weit mit der Ansicht, dass die Vorstellung von den Körpern, die für die Theoretiker im Stein bereits „vorhanden“ waren und von dem Bildhauer „enthüllt“ werden mussten, aus der frühneuzeitlichen Entdeckung der geologischen Phänomene resultierte? Es würde sich in diesem Kontext nicht nur um die besagten „Spiele der Natur“ handeln, sondern auch um

mer, 1990), S. 292–331; Barbara Maria Stafford, *Characters in Stones, Marks on Paper. Enlightenment Discourse on Natural and Artificial Taches*, „Art Journal“, 44, No. 3: Art and Science: Part II, Physical Sciences (Autumn, 1984), S. 233–240; eadem, *Kunstvolle Wissenschaft. Aufklärung, Unterhaltung und der Niedergang der visuellen Bildung*, Amsterdam–Dresden 1998, S. 239–261; Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin 2004, S. 116–128; Adalgisa Lugli, *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, a cura di Martina Mazzotta, introd. di Roland Recht, Milano 2005; wie auch die Beiträge der letzten Konferenz „Ludi Naturae – Spiele der Natur. Transformationen eines antiken Topos in Wissenschaft und Kunst“, 10.04.2008–12.04.2008, veranstaltet von dem SFB 644 „Transformationen der Antike“ der Humboldt-Universität zu Berlin (Tagungsband in Vorbereitung).

⁴ Alberti, *De statua*, 1,3–4.

⁵ Horst Waldemar Janson, *The „Image Made by Chance“ in Renaissance Thought*, [in:] Millard Meiss (Hg.), *De artibus opuscula XL. Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York 1961, S. 254–266; vgl. Ulrich Pfisterer, *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“, Bd. 64, H. 3 (2001), S. 305–330 (hier: S. 319–320).

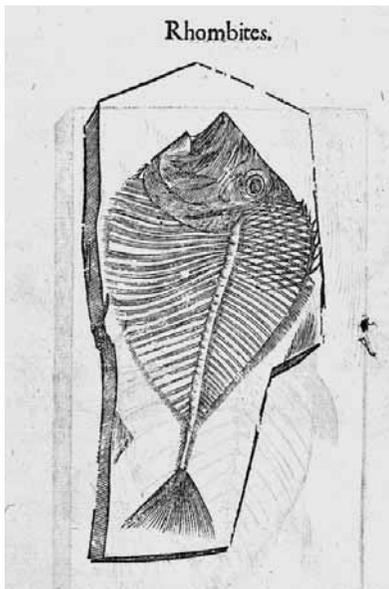
⁶ Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993, S. 19–26 (insbes. S. 20) – hier wird vor allem die damalige Rezeption des Alters und der Härte der in der Erde wiedergefundenen antiken Bildwerke besprochen, die im damaligen Kontext der Erforschung der Steine von Relevanz waren. Diese kurze Feststellung Bredekamps war der eigentliche Auslöser meiner hiesigen Gedankenfolge.

die damals gerade als Phänomen entdeckten geologischen Versteinerungen der tatsächlichen Körper – die Fossilien, die zu jener Zeit manchmal noch zusammen mit den *ludi naturae* einer etwas unscharfen Kategorie der *lapides pictae* / *lapides figuratae* zugeordnet wurden. War also ihre Rezeption parallel zu dem Phänomen der Skulptur im kulturellen Kontext dieser Epoche verankert? Oder präziser gefragt: Ist die Fähigkeit des Bildhauers, im rohen Material die Körper darstellen zu können, das heißt: Sie aus dem Bann des Steins herauszuholen, als Wiederholung auf die in der Natur beobachtete dokumentarische Potenz dieses Materials zurückzuführen, welches die Form der tatsächlichen Körper konserviert? Angesichts dieser fundamentalen Fragen versteht sich der vorliegende Beitrag lediglich als ein Entwurf, vielleicht sogar etwas riskanter Versuch, einige bisher eher separat behandelte visuelle Topoi im Bereich zwischen Naturerfahrung und Kunstbetrachtung bildwissenschaftlich zu problematisieren und gemeinsam zu definieren. Denn diese Problematik bedarf sicherlich einer weitergehenden systematischen Untersuchung.

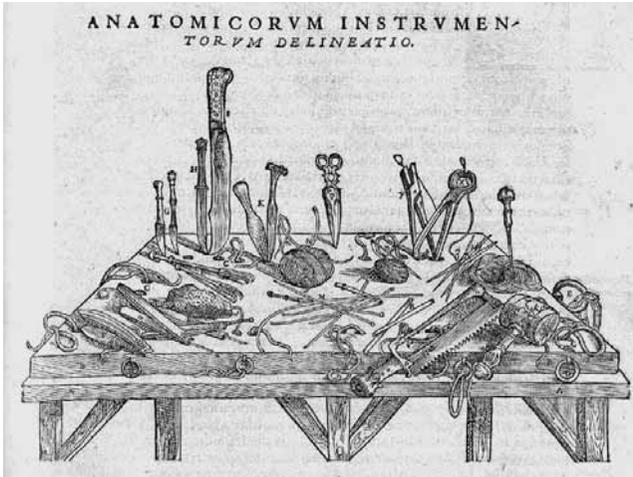
Verlust des Körpers: Fossilien als Bilder

Bei dem Vergleich zwischen Skulptur und Fossilien haben wir es mit einer ständigen Dichotomie und Ambivalenz zu tun: während man in der Steinskulptur im Voraus vorhandenen Körper sah, funktionierten die wahren steinernen Körper

– die Fossilien – im Rahmen der frühneuzeitlichen Sammlungspraxis und Wissenschaft gewissermaßen als Bilder. Denn in ihrem Fall ist der Körper dem soliden Material des Steins nicht mehr zu entlocken, die Substanz des konservierten Lebewesens oder eines organischen Fragments lässt sich von dem Träger nicht mehr separieren. Die Authentizität der in ihnen vorhandenen unversehrten Körpergestalt wie auch die manchmal anhand der Sedimentationsspuren ablesbare Prozessualität der mechanischen Verwandlung war jedoch gleichzeitig für frühneuzeitliche Forscher nicht zu verleugnen. Diese Tatsache der Unzugänglichkeit der aufgefundenen petrifizierten Körper, die sich lediglich durch ihre Oberfläche verifizieren lassen, ist im Kontext ihrer Rezeption im 16. Jahrhundert besonders relevant, wenn man beachtet, dass in dieser Zeit die Körper, die einer Untersuchung unterlagen, übli-



1. Versteinerter Fisch, Graphik in: Ulysse Aldrovandi, *Musaeum metallicum*, Bologna 1648



2. Anatomische Instrumente, Graphik in: Andrea Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, Venetiis 1543

cherweise mit dem Seziersmesser zerteilt und vor dem Publikum von Innen anschaubar gemacht wurden. Nach der anatomischen Revolution von Vesalius 1543 gehörte die Körperzerlegung nicht nur zur gängigen Untersuchungspraxis der *medici*, sondern war auch im Rahmen des *theatrum anatomicum* zum öffentlichen Schauspiel der Erkenntnis geworden⁷. Der Bologneser Naturwissenschaftler und Sammler dieser Zeit, Ulysse Aldrovandi, dem wir übrigens einen der ersten Versuche der systematischen Anordnung von gesammelten Fossilien verdanken (Abb. 1), äußert sich dahingehend in seinem *Discorso naturale* klar und deutlich über die Unentbehrlichkeit des in den Körper eindringenden neugierigen Blicks des Forschers als Bedingung der wahren Erkenntnis: „ich habe nichts beschrieben, was ich nicht mit den richtigen Augen gesehen hätte und mit meinen Händen berührt und woran ich die Sezierung nicht gemacht hätte von den externen und internen Teilen“⁸ (Abb. 2). Und gerade in den gelehrten Milieus der Universitäten von Bologna und Florenz entdeckte man im 16. und 17. Jahrhundert die neue Art des wissenschaftlichen Modells: die Wachsfigur des (menschlichen) Körpers⁹. Das weiche Wachs wurde für die wissenschaftliche Erkenntnis zu einem mecha-

⁷ Andrea Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, Basileae 1543. Aufgrund der in der letzten Zeit anwachsenden Zahl der Publikationen zu diesem Thema verzichte ich hier auf weitere Verweise zur sekundären Literatur.

⁸ „[...] non iscrivendo cosa alcuna che co' proprii occhi io non habbi veduto et con le mani mie toccato et fattone l'anatomia, così delle parti esteriori come interiori [...]“ – Ulysse Aldrovandi, *Discorso naturale*, 1572–1573 (unpubl. Manuskript in der Biblioteca Universitaria di Bologna), zit. nach: Sandra Tognoli Pattaro, *Metodo e sistema della scienza nel pensiero di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1981, S. 180.

⁹ Diese Modelle erwecken in letzter Zeit ein enormes Interesse der Bild- und Kulturwissenschaften, siehe v.a. verschiedene Beiträge und Katalognoten in: Jan Gerchow (Hg.), *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle des Menschen*, Ausst. Kat., Ruhrlandmuseum Essen, 26.03.02–30.06.02, Ostfildern–Ruit 2002.

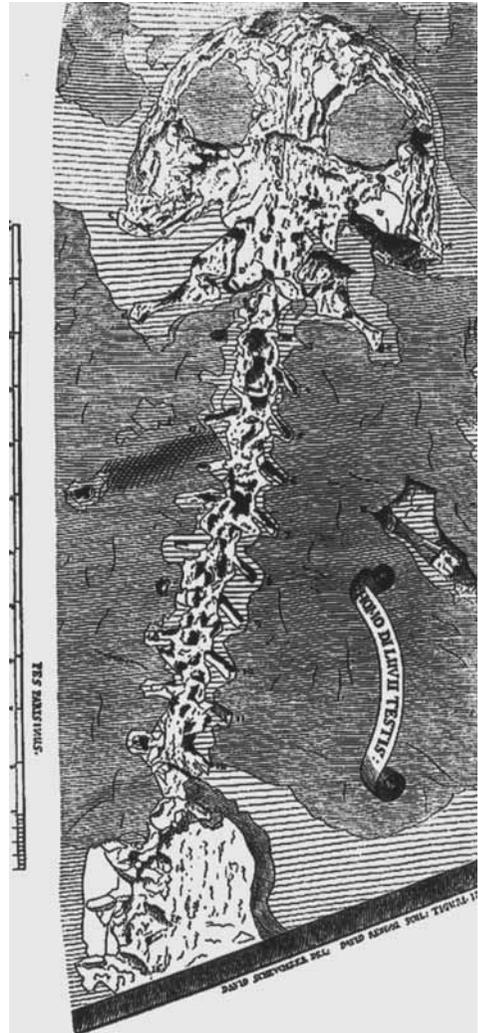
nischen Analogon des Fleisches durch seine Beschaffenheit¹⁰. Dank der Eigenschaften des Materials konnte der flüchtige Moment des geöffneten Körpers zugunsten der akademischen Praxis der Medizin als Stillbild festgehalten werden, als eine statische Wiederholung der anatomischen Schau vor dem Publikum mithilfe des wahren, seziierten Körper.

Die Versteinerungen stellten demgegenüber einen Gegenpol zu den seziierten Leichen oder den Wachsmodellen dar. Hier waren die Körper unwiderruflich in den Versteinerungen gefangen in einer lediglich vom Außen erkennbaren Form. Leonardo, der die im Arno aufgefundenen Muscheln untersuchte und sich in seinen Schriften mit Fossilien im Kontext der Diluvianismus-Theorie beschäftigte (v.a. im sog. Leicester Codex von 1506–1510), sah in ihnen die im Stein eingesperrten bzw. konkav abgedrückten Körper, deren Fleischigkeit (*carneità*) bereits von dem Schleim der Erde konsumiert worden war: „Wenn die Natur Steine erzeugt, bringt sie eine Art von schleimigem Saft hervor, der mit seinem Eintrocknen das, was sich in ihm verschließt, einfriert, und es nicht in Stein verwandelt, sondern es in sich in der Form, in der er es vorgefunden hat, bewahrt“¹¹. Nicht zufällig schreibt Leonardo lediglich über die Form der vorgefundenen Körper, da ihre innere Substanz nicht mehr zu erforschen war. Der Stein wird daher im Rahmen der frühneuzeitlichen Rezeptionslogik der *petrefacta* zu einem Material, das die gründliche Perzeption und Examinierungstechnik der Objekte unabwendbar behindert. Der versteinerte Körper wird in diesem Vergleich zu einem konfusionserregenden Grenzort der Rezeption. An ihm werden die inneren Geheimnisse der Körper trotz des gerade anwachsenden Interesses an der Rekonstruktion der biologischen Formen vor dem instrumentalisierten Auge des Betrachters bewahrt. Die Fossilien als wahre Körper werden in dieser Hinsicht explizit zu Bildern, die sich ausschließlich durch ihre Oberfläche bzw. konkave Fläche des hinterlassenen Abdrucks als Spur optisch verifizieren lassen.

¹⁰ Siehe dazu v.a. Georges Didi-Huberman, *Die Ordnung des Materials. Plastizität, Unbehagen, Nachleben*, Berlin 1999, S. 3–29.

¹¹ „Quando la natura viene alla generazione delle pietre, essa genera una qualità d'omore viscoso, il quale, col suo secarsi, congela in se ciò che dentro a lui si rinchiede, e non li converte in pietra, ma li conserva dentro a se nella forma che li à trovati“ (zit. nach: Giancarlo Ligabue, *Leonardo da Vinci e i fossili*, Vicenza 1977, S. 28). Siehe auch: Leonardo da Vinci, *Der Codex Leicester (Faksimile)*, München 1999; vgl. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, ed. by Irma A. Richter, Oxford–New York–Toronto–Melbourne 1980, S. 27–31. Die Theorie von dem die Körper konsumierenden und Formen generierenden „Saft“ der Erde (*succus petrificus*) wurde später in der Geologie und Sammlungspraxis des 17. Jahrhunderts rezipiert, wie z.B. in Leibniz' *Erdgeschichte* (siehe dazu Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade...*, S. 116). Vgl. Giuseppe De Lorenzo, *Leonardo da Vinci e la geologia*, Bologna 1920 (Pubblicazioni dello Istituto di Studi Vinciani in Roma, 3); Richard Weyl, *Die geologischen Studien Leonardo da Vincis und ihre Stellung in der Geschichte der Geologie*, „Philosophia Naturalis“ 1 (1950), S. 242–284; Giuseppe De Lorenzo, *Geologia e geografia fisica di Leonardo da Vinci*, „Annali dei lavori pubblici“, 77 (1939), No. 3, S. 233–263; Agostino Gianotti, *Geografia e geologia negli scritti di Leonardo da Vinci. Mostra della scienza e tecnica di Leonardo presso il Museo Nazionale della Scienza e della Tecnica*, Milano 1953.

Die Rezeptionsgeschichte der Fossilien als Bilder, die trotz ihrer biologischen Körperlichkeit lediglich durch ihre äußere Form wirken, kann man auch mit einem sehr interessanten Fall aus der späteren Geschichte der Naturwissenschaften illustrieren, der ihre andauernde Auffassung als Grenzorte des gelehrten Blicks weiter bestätigt. Als ungefähr ein Jahrhundert nach Aldrovandis Tod der schweizerische Naturwissenschaftler und Vertreter des spätbarocken Diluvianismus, Johann Jakob Scheuchzer, in der Alpenregion zwischen den versteinerten Überresten nach einem endgültigen Beweis der göttlichen Sintflut suchte, gelang es ihm, 1726 einen spektakulären Fund publik zu machen. In seinem Druck *Homo Diluvii Testis* beschreibt er ein 1,35 m langes versteinertes Knochengestüt, welches er als Überreste des vorsintflutlichen Menschen interpretiert („Sceleton Hominis, Hominis Cadaver putredine diffluus“, Abb. 3)¹². Heutzutage dient dieser Fall als *locus classicus* der historischen Irrtümer in Lehrbüchern der Paläontologie, da Scheuchzer statt eines Menschen skeletts petrifizierte Knochen eines Riesensalamanders entdeckte¹³. Dabei sind in unserem Kontext jedoch v.a. die Voraussetzungen der Rezeption des im Stein verschlossenen Körpers als Wissenschaftsfaktoren zu benennen. Abgesehen davon, dass für den von der Formkonstante des Gottesgeschöpfes überzeugten Diluvianisten Scheuchzer die Theorie eines Urmitglieds der „Hominum Familia“ äußerst logisch war, sind die methodischen Gründe dieser Erkenntnis von Bedeutung. Der Forscher konzentrierte sich dabei ausschließlich auf die Oberfläche des



3. Johann Jakob Scheuchzer, *Homo Diluvii Testis*, Graphik des gleichnamigen Flugblatts, Zürich, Im Jahr nach der Sündflut MMMMXXXII

¹² Johann Jakob Scheuchzer, *Homo diluvii testis* (Flugblatt), Zürich, Im Jahr nach der Sündflut MMMMXXXII. Erneut publiziert als: *Homo diluvii testis*, Tiguri 1726 (24 Seiten).

¹³ Dieser wurde im Übrigen später nach Scheuchzer *Andrias Scheuchzeri* benannt; Malvin E. Jahn, *Some Notes on Dr. Johann Jakob Scheuchzer and on Homo diluvii testis*, [in:] *Towards a History of Geology*, ed. by Cecil J. Schneer, Cambridge, MA, s. 192–213..

Steins und versuchte die Form des angeblichen „armen Sünders“ mithilfe einer assoziativen Beobachtung der Gestalt zu erlesen¹⁴. Georges Cuvier dagegen, der 1811 die erhaltenen Knochenüberreste von Scheuchzers Fund freilegte und eine vergleichende Analyse mit einem lebenden Salamander durchführte, konnte den „urzeitlichen Menschen“ schließlich als Reptil identifizieren. Anders als Cuviers systematische Sicherung der Körperspuren, fixierte Scheuchzers Untersuchung die Versteinerungen – die „in massa Lapidea vario sub schemate conspicuae“ bleibenden Figuren¹⁵ – als in ihrer Oberfläche verschlossenes Bild. Die im Stein gefangene äußere Form des Körpers entsprach der Erwartung des Betrachters und stellte eine Projektionsfläche seiner Einbildungskraft dar. Das Endergebnis der Forschung wurde folglich durch eine erkenntnistotivierte visuelle Assoziation formuliert¹⁶. Diese neue Praxis der auf Quellen und Vergleichen basierenden Untersuchung, deren modernen Vertreter wir auch in Scheuchzer sehen können, kam in diesem Fall jedoch immer noch mit dem alten, begrenzten Blick auf Fossilien zusammen, verbunden mit einer festen religiösen Überzeugung des engagierten Forschers. Beide Aspekte verhinderten somit die richtige Rekonstruktion des Fundes¹⁷.

Diese anwachsende Ambivalenz und Entfremdung des versteinerten Körpers in den Augen des gelehrten Betrachters angesichts des anatomischen Anspruchs der frühneuzeitlichen Naturforschung spiegelt sich ebenfalls in der wissenschaftlichen Illustration wieder. Aldrovandi äußerte in seiner dem kirchlichen Bildtheoretiker Kardinal Gabriele Paleotti gewidmeten Schrift „*Modo di esprimere per la pittura tutte le cose dell’universo mondo*“ von 1582 seine Überzeugung von der Möglichkeit einer direkten und erfolgreichen Allianz des Malers und der Natur bei ihrer Abbildung, die auf einer sorgfältigen Beobachtung gestützt sein sollte¹⁸. Heutzutage werden natürlich verschiedene „trägerische“ Momente der Evidenz

¹⁴ Siehe Scheuchzers Beschreibung des Verhältnisses zwischen Stein, Gestalt und Körper des „urzeitlichen Menschen“: *ibidem*, S. 13: „XI – Clarum est, non impressisse Lapidem figuram suam Homini, sed Hominem, sive, ut pressius dicam, Sceleton Hominis, Hominis Cadaver putredine diffluum, Lapidis. [...] Si Corpus solidum alio Corpore solido undique ambitur, Sceleton in Hominis Lapide, illud es iis primo induruit, quod in mutuo contactu sua superficie alterius superficiei proprietates exprimit; induruit heic primo Sceleton, sive, durum ante fuit, quam Lapis fissilis continens [...]“.

¹⁵ Johann Jakob Scheuchzer, *Specimen Lithographiæ Helveticiæ Curiosa. Quo Lapides ex Figuratis Helveticis Selectissimi Æri incisi sistuntur & describuntur*, Tigurum 1702, S. 30–35.

¹⁶ Siehe zum Vergleich die frühere Karriere der *ludi naturae* und ihre Interpretation. Interessant ist dabei, dass Scheuchzer bei der Darstellung der Struktur des menschlichen Körpers auf seine Mechanik Gewicht legte (und die konnte gerade im Fossil nicht nachvollzogen werden) – siehe: *ibidem*, S. 12–13.

¹⁷ Zur erkenntnistheoretischen Einstellung Scheuchzers siehe v.a.: Irmgard Müsch, *Der Blick auf die Natur als Gottesbeweis. Johann Jakob Scheuchzers ‚Kupfer-Bibel‘ (1731–35)*, [in:] Gabriele Dürbeck (Hg.), *Wahrnehmung der Natur, Natur der Wahrnehmung. Studien zur Geschichte visueller Kultur um 1800*, Dresden 2001, S. 87–102; Robert Felfe, *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese. Physikotheologie und Bildpraxis bei Johann Jakob Scheuchzer*, Berlin 2003. Für reiche Bibliographie zu Scheuchzer siehe: Hans Fischer, *Johann Jacob Scheuchzer. Naturforscher und Arzt*, Zürich 1973.

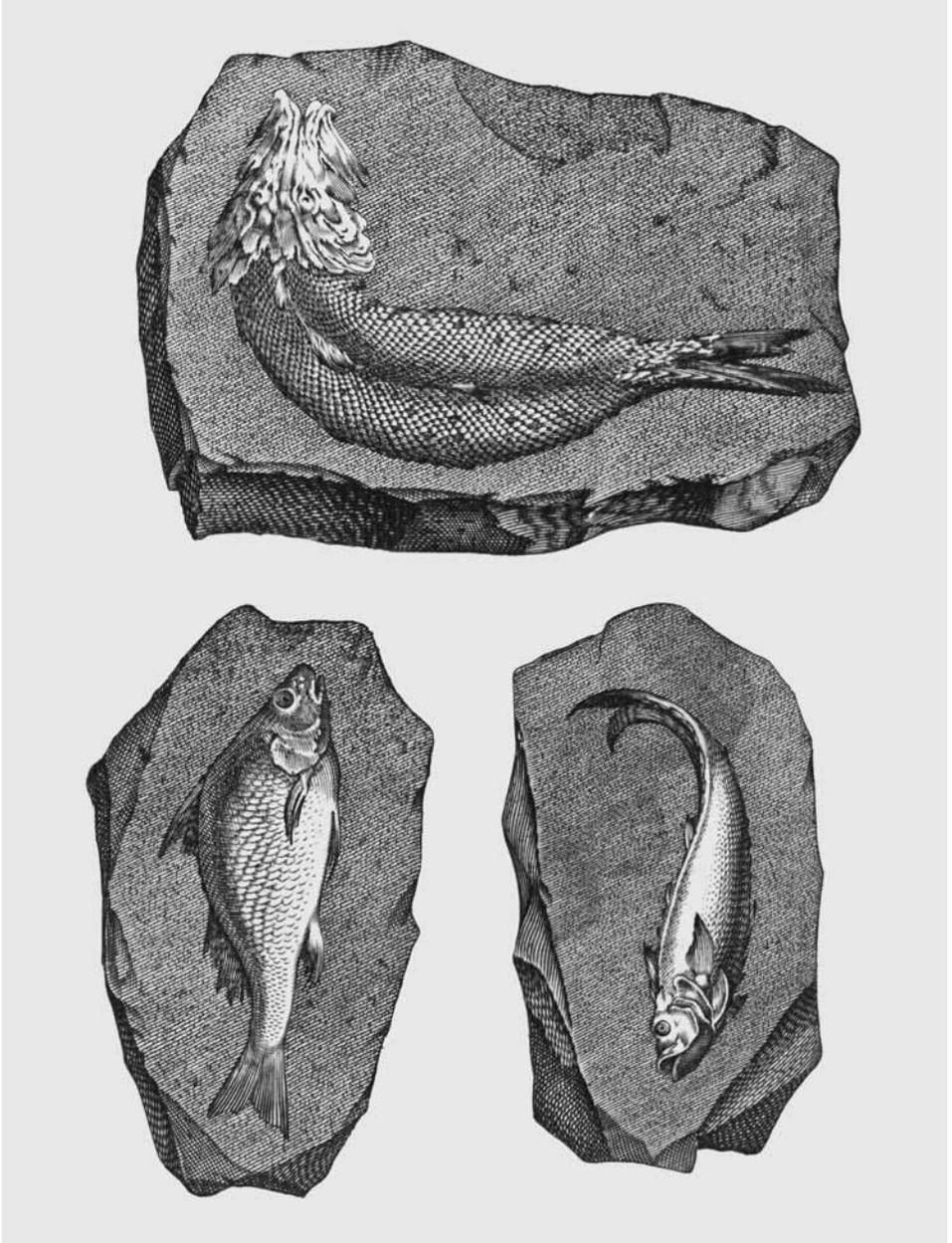
¹⁸ Ulysse Aldrovandi, *Modo di esprimere per la pittura tutte le cose dell’universo mondo*, [in:] *Scritti d’arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, vol. I, Milano–Napoli 1971, S. 923–930, 1057–1058.

solcher gelehrten Bilder der Frühen Neuzeit kritisch analysiert, bei denen die Anordnung der Objekte, ihre Reihenfolge, selbst die Wahl der einzelnen Elemente und schließlich auch die rein medialen Zusammenhänge das wissenschaftliche Bild als Spiel der visuellen Argumentation fundieren¹⁹. Solche Momente sind ebenfalls bei den frühen Abbildungen der Versteinerungen zu finden. Wirft man z.B. einen Blick auf die Bilder der versteinerten Fische in der „Metallothea Vaticana“ von Michele Mercati (16. Jahrhundert, 1717/1719 posthum erschienen)²⁰, wird einem bewusst, dass der Stein als Block, eigentlich wie ein Rahmen für die angeblich vollkommen unveränderten Fischkörper wirkt (Abb. 4). Die Prozesse der Verwandlung, Sedimentierung und Fossilisation sind hier nicht mehr zu erkennen. Die Gestalten der sich beugenden und nahezu fröhlich springenden Fische werden durch den Künstler in die starre Oberfläche des Steinblocks hineinprojiziert, in einen quasi festen Bildrahmen, in dem sie als überzeugende dokumentarische Bilder erst zum Sprechen kommen können. Mithilfe dieser Verschiebung werden die Fische als Körper von ihrem steinernen Träger medial abge sondert und im Bild belebt, die petrifizierten Lebewesen werden also in diesem Fall als ein Konglomerat dargestellt. Dank dieser deutlichen Abgrenzung konnte die sichtbare Gestalt des Tieres durch den Betrachter auch von zahlreichen täuschen den *ludi naturae* unterschieden werden, die dem Stein selber oder anderen Naturstoffen zu eigen sind und bei denen keine Körperspuren nachgewiesen werden können²¹. Anhand der Überzeugungsmittel der wissenschaftlichen Illustration hat man hier also versucht, gerade den Konflikt des Körpers und der Oberfläche der Versteinerungen zu bewältigen, die mediale Grenze zu überspringen, damit die im Stein aufgefundenen visuellen Gestalten überhaupt als Körper der tatsächlichen in der Vergangenheit verstorbenen Lebewesen bezeichnet werden könnten. Es handelt sich um einen Versuch, die Ohnmacht des Betrachters angesichts der mit erkennbaren *figurae* versehenen Steinfläche zu bekämpfen. Diese starke Differenzierung des Bildmediums und des Bildkörpers innerhalb der wissenschaftlichen Illustration der *petrefacta* ist demnach als ein Vorgang anzusehen, in dem sich die Angst vor dem Verlust der dokumentierenden Fähigkeit des Steins, vor dem Verschwinden der echten Körper im Material zu manifestieren scheint. Angesichts dieser visuellen Umsteuerung der Sichtbarkeit ergibt sich ein interessantes Moment, das für den bildanthropologischen Ansatz besonders von Relevanz sein

¹⁹ Siehe u.a.: Claus Zittel, *Trügerische Evidenz. Bild-Lektüren in wissenschaftlichen Werken der frühen Neuzeit*, Beitrag veröffentlicht auf: http://www.publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltexte/2005/742/pdf/zittel_bildlektueren.pdf.

²⁰ Michele Mercati, *Metallothea Vaticana. Opus posthumum*, Roma 1717/1719. Das Buch wurde mit Kupferstichen von Antonius Eisenhoit, um 1578–1582, publiziert. Vgl. u.a. Hans Holländer, *Ein Museum der Steine. Die „Metallothea“ des Michele Mercati und die Ordnung des Wissens*, [in:] Christoph Stiegemann (Hg.), *Wunderwerk – göttliche Ordnung und vermessene Welt. Der Goldschmied und Kupferstecher Antonius Eisenhoit und die Hofkunst um 1600*, Mainz 2003, S. 19–30.

²¹ Dagegen werden jedoch z.B. in Robert Hookes Schrift „Lectures on Earthquakes“ von 1688 wie auch in Johann Jacob Baisers, „Oryctographia norica sive rerum fossilium et ad minerale regnum pertinentium“ von 1708 die „Spiele der Natur“ als Überreste der lebenden Organismen interpretiert.



4. Versteinerte Fische, Graphik, in: Michele Mercati, *Metallotheca Vaticana*, Roma 1717/1719

könnte, bei dem der Prozess der visuellen Repräsentation und deren Verständnis generell auf eine Unterscheidung von dem materiellen Träger als Bildkörper und der sichtbaren Gestalt als Bildmedium beruht. Denn bei den wirklichen versteinerten Körpern, die dank ihrer festen Oberfläche lediglich rein visuell funktionieren können – anders als im Falle der Abbildungen in dem Buch von Mercati – wird gerade ein einzigartiges Verhältnis generiert: das Bildmedium wird bei den Fossilien aufgrund seiner Genese mit dem Bildkörper „organisch“ verschmolzen, denn die Bildebene resultiert direkt aus dem echten einst lebendigen Körper, der mit der Zeit zum starren Stein wird²².

Der Künstler als „Autochthon“ der Natur?

Funktionierten also die Fossilien als echte Körper, welche zu Bildern geworden sind, ähnlich wie die skulptierten Bilder, bei denen die Körper im Stein „vorhanden“ sind und vom Bildhauer nur „herausgelöst“ werden müssen? In diesem Kontext ist generell anzumerken, dass die Skulptur in der frühneuzeitlichen Theorie hauptsächlich durch die Ambivalenz zwischen ihrer auf Vielansichtigkeit beruhenden Körper²³ und ihrer undurchsichtigen Oberfläche wirkte. Anders als die Malerei, die laut Alberti in den inneren Raum des Werkes einlädt bzw. dazu provoziert, durch das den Blick einfangendes und rahmendes *velum* als eine transparente Schnittstelle zu schauen, geht es bei der Skulptur gerade um den an der Oberfläche aufgehaltene Blick, dank dem die feste Substanz des erscheinenden Körpers als eine räumliche Simulation rezipiert werden kann. Im Lichte dieser vielleicht etwas allgemeinen und assoziativen Unterscheidung der Kunstgattungen bedarf jedoch der Vergleich zwischen der als Körper erscheinenden Skulptur und den als steinerne Bilder geltenden Fossilien einer weiteren Klärung. Denn zwangsläufig stellt sich dabei wieder die Frage nach der Rolle des Künstlers im Prozess der Entstehung der Bildwerke. Seine Schrift „De pictura“ leitet Alberti mit einer nüchternen Feststellung über die Unteilbarkeit des Punktes als Ausgangspunkt des Malers sowie im Weiteren über die Kontinuität der Linie, der Verschllossenheit der Silhouetten (*fimbria*) und der Theorie der Winkel innerhalb der Pyramide des Sehens ein. Er weist also deutlich darauf hin, dass das gemalte Bild vom Anfang an als eine Konstruktion zu betrachten ist und definiert ferner im 2. Buch die *storia* als gattungsspezifische Darstellungsweise der Malerei. Erst innerhalb der im Voraus geplanten *storia* können die Körper zum Sprechen kommen. Selbst im Kontext der mythischen Genese der Malerei wie sie z.B. in der auf Plinius zurückgehenden Legende von Debutade, die durch das Umreißen des Schattens des Geliebten sein

²² Siehe Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.

²³ Obwohl Leonardo dabei nur über die Zweiansichtigkeit der skulptierten Figur spricht: von vorn und von hinten (Leonardo da Vinci, *Traktat...*, Fasz. 5, Kap. 38).

Bild festhält, von Alberti im Rahmen seines *disegno*-Konzeptes überliefert wurde, spielte die Kontur als künstlicher Eingriff am Anfang der Kunst eine konstitutive Rolle. Während diese Erwähnung bei Alberti jedoch einen Zwischenbereich von Malerei und Skulptur betrifft, indem im 35. Buch des Traktates die Legende des Töpfers Butades, des Vaters von Debutade, erwähnt wird, der die auf der Wand um den Schatten herum skizzierte Silhouette mit Ton ausfüllt, wird diese Legende später von Vasari eindeutig zugunsten der Malerei modifiziert. Der von ihm in diese Geschichte eingeführte Gyges zeichnet seinen eigenen Schatten mit einem Stück Kohle²⁴. In den ersten Fragmenten von „De statua“ – wie bereits oben signalisiert – ist dagegen sofort über die bereits vorhandenen Körper die Rede, die bei *sculptores* nicht im Raum des zuvor konzipierten Bildes geplant, sondern selber direkt aus dem Stein als Materie der Natur als bereits existierende Formen herausgelöst werden müssen. Der Bildhauer soll dabei aus der bildschaffenden Potenz der *ludi naturae* eine Lehre ziehen. Der Prozess der Nachahmung wird also durch die zweifache Tätigkeit der Natur vermittelt, die nicht nur Formen der Lebewesen generiert, sondern darüber hinaus sich selber in diesen Spielen widerspiegelt²⁵. In dieser Hinsicht ist der mit Stein arbeitende Künstler nicht nur zum Imitieren und Verbessern der einfach in der Natur vorkommenden Körper verpflichtet, sondern der *modus operandi* seiner Kunst entspricht alleine direkt den Kräften der Natur. Denn sie kann verschiedene unerwartete sowie eine mimetische Erkennung provozierende Gestalten im rohen Material produzieren und somit sich selber zitieren. Der Bildhauer scheint dabei die neoplatonische Stellung eines treuen Vermittlers der natürlichen Offenbarung der Formen anzunehmen, indem sein Schaffen mit dem Begriff der mechanischen Wiederholung versehen werden kann, deren physischen und nicht-geistigen Charakter auch Leonardo betonte, der über den „Verdienst des Materials“ schrieb²⁶. Der Vorgang des Messens (*dimensio*) und der Konturensicherung (*finitio*) wie auch die Werkzeuge des Bildhauers: Hexempeda, Schieblehre und Winkelmesser, sind ferner nur Mittel, die diese Befreiung des Körpers aus dem unförmigen Block erleichtern und die gewünschte Ähnlichkeit des Dargestellten im Zaum halten, jedoch keine Kunst im Sinne eines eigenständigen Konzepts von Seiten des Bildhauers implizieren. Die Kunst der Skulptur steht in diesem Licht unter dem Diktat der Naturelemente, der Bildhauer wird zu einem „Autochthon“ der Natur, wenn wir den Gedanken zur damaligen

²⁴ Es handelt sich um eine Alternative zu dem in „De pictura“ ebenfalls erwähnten Narziss-Mythos, siehe dazu Frank Brüder, *Der Blick des Gyges oder Vasaris anderer Schatten*, [in:] Katja Bernhardt, Piotr Piotrowski (Hg.), *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, Berlin 2006 (CD-ROM).

²⁵ Vgl. Horst Bredekamp, *Die Fenster der Monade...*, S. 125: „Wo lebendige Species als Fossilien versteinert waren, hatte die Natur im Stile eines Bildhauers vollendete Reproduktionen geschaffen. Wo sie aber Figuren hervorbrachte, für die in der Lebendwelt keine Originale aufzufinden waren, hatte sie sich als künstlerische Spielerin betätigt“.

²⁶ Leonardo da Vinci, *Traktat...*, Fasz. 5, Kap. 39.

ideologischen Genese der florentinischen Kunst so umformulieren dürfen²⁷. Sein Genie wird dadurch bedingt, wie einfach und wie günstig er die Mittel findet, um im Rahmen seiner „Symbiose“ mit der Natur die beobachteten Ähnlichkeiten dem Betrachter offenbaren zu können: „Wie die Natur nämlich vermittels eines Baumstrunks – wie gesagt – oder eines Erdklumpens die Einsicht hat entstehen lassen, dass man etwas ihren eigenen Werken Ähnliches überhaupt schaffen kann: genau so hat eben dieselbe Natur etwas Greif- und Anwendbares zur Verfügung gestellt, dank dessen man über ein Maß und über zuverlässige und gültige Mittel verfügt, mit deren Hilfe man mühelos, sobald man den Plan dazu fasst, vollkommen passend und vollkommen maßgerecht das vollkommene Gelingen in der betreffenden Kunstausübung zu erreichen vermag. (...) Die Ausmessung verfolgt und behandelt etwas, das die Natur den Lebewesen mehr oder weniger fest verliehen hat und das sich mehr oder weniger allgemein an ihnen vorfindet (...)”²⁸. In Albertis Auffassung wird folglich dem im Stein arbeitenden Künstler eigentlich die Macht abgesprochen, die Formen der Körper vom Anfang an eigenständig generieren zu können. Die Tätigkeit des Bildhauers wiederholt vielmehr die bildschaffenden Prozesse der Natur.

Memoria im Stein und Rekonstruktion des Körpers

Jedoch nicht nur die erkennbare Ähnlichkeit der Körperformen allein, sondern auch ihr Zusammenspiel mit der unvermeidbaren Authentizität der Körper entschied bei den Fossilien über ihre eventuelle Rolle in der Betrachtung der Skulptur. Denn die gleiche Fähigkeit des Steins, dank welcher die faktischen Körper im festen Block verschlossen blieben, erwies sich als geeignetes Mittel für die Verewigung der Formen. Darin liegt gerade die rezeptionsbedingte Ambivalenz, welche die angenommene Präsenz der Körper im Stein definierte. Als mögliches Feld der gemeinsamen Wirkung dieser beiden Arten der Steinbilder: Fossilien und Skulpturen, erwies sich ferner natürlicherweise der memoriale Bereich, in dem das Aussehen des Körpers auf Dauer zu fixieren war. Es kann dabei darauf verwiesen werden, dass diese eventuelle Verschmelzung der Skulptur und der nicht mehr als *ludi naturae* begriffenen Fossilien im Rahmen ihrer Rezeption als Bilder nur in der vordarwinistischen Epoche möglich war, als die aufgefundenen Versteinerungen noch nicht die Evolution der Gattungen, die fortschreitende Entwicklung der

²⁷ Siehe Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis [u.a.] 1997, S. 44–56. Auch die wörtliche Interpretation dieses Begriffes (gr. *autós* – selbst, *chthōn* – Erde) scheint interessanterweise unserer Intention zu entsprechen, da er auch in der Geologie genetisch die Örtlichkeit der Gesteine definiert.

²⁸ Alberti, *De statua*, 3,11, zit. nach der kritischen Edition: Oskar Bätschmann, Christoph Schäublin (Hg.), Leon Battista Alberti, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000.

Lebewesen bezeugten, sondern im Rahmen eines konstanten, statischen Weltbildes die Körpergestalten der nur bereits verstorbenen Exemplare lieferten²⁹. Auf wissenschaftlicher Ebene wurde diese Gemeinsamkeit jedoch bis in das 18. Jahrhundert hinein nicht angeführt. Scheuchzer war eigentlich einer der ersten, der die Fossilien mit den die Geschichte bezeugenden Artefakten ausdrücklich verglich. In seinem unpublizierten, von Robert Felfe näher analysierten, mit eingeklebten Bildern und Collagen ausgestatteten Notizbuch scheint er die Versteinerungen mit dem gleichen Kontext wie antike Ruinen und Steinskulpturen unter dem Stichwort „Überbleibsel“ zu versehen³⁰. Solche vergleichenden Ansichten zur konservierenden Kraft des Steins, und zwar zugunsten der Naturfunde, führte Scheuchzer darüber hinaus kurz in seinem Hauptwerk *Physica sacra* von 1731–1735 an: „Solchem nach haben wir der Ordnung nach eine ziemliche Anzahl und auserlesene Verschiedenheit so vieler und meisthin unschuldiger Sünd-Opfer gesehen, deren eine weitläufige Vorstellung unter der Aufschrift Schau-Platz der Überbleibsel der Sünd-Fluth zum Druck fertig liget. Dieses sind unfehlbare, obwohl stumme Zeugen der allgemeinen Wasser-Fluth, welche an Alterthum, vornehmer Ankunfft, warhafter Aufrichtigkeit allen Müntzen, Obeliskn, Pyramiden, Auf- und Überschriften, und andern Denkmalen der ersten Zeit den Vorzug rauben“³¹.

Bei den memorialen Fähigkeiten des formbaren Steins spielte allerdings jedoch nicht nur seine offensichtliche und in verschiedenen Traktaten betonte Unvergänglichkeit eine Rolle, welche aufgrund ihrer Härte ein Überdauern der Werke garantierte. Die Überzeugung von seiner Fähigkeit, die Körpergestalten in der Natur zu konservieren wie auch die darzustellenden Körper in der Skulptur auf „natürliche“ Art und Weise im Voraus zu „beinhalten“, trug zum Verständnis der Ver-

²⁹ Siehe dazu: Dietmar Schmidt, *Fossilien. Das Insistieren der Körper im Diskurs der Kulturwissenschaften*, [in:] Annette Barkhaus (Hg.), *Grenzverläufe. Der Körper als Schnitt-Stelle*, München 2002, S. 65–82 (hier: S. 70–71).

³⁰ Robert Felfe, *Naturgeschichte als kunstvolle Synthese...*, S. 173–187; idem, *Verdammung, Kritik und Überbietung: Das Nachleben hermetischer Traditionen in der Naturgeschichte Johann Jakob Scheuchzers (1672–1733)*, [in:] Anne-Charlott Trepp, Hartmut Lehmann (Hg.), *Antike Weisheit und kulturelle Praxis. Hermetismus in der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2001, S. 269–303 (hier: S. 289–299); idem, *Kunst, Natur und Geschichte – Aspekte einer dynamischen Welt. Sammlungen der Renaissance*, [in:] *Nationalschätze aus Deutschland. Von Luther zum Bauhaus*, München–Berlin–London–New York 2005, S. 72–77 (hier: S. 76–77); idem, *Die Kunstkammer und ihre Aktualität. Museale Inszenierungen von Naturgeschichte in der Frühen Neuzeit*, [in:] Richard Toellner, Uwe Müller, Benno Parthier, Wieland Berg (Hg.), *Die Gründung der Leopoldina – Academia Naturae Curiosorum – im historischen Kontext. Johann Laurentius Bausch zum 400. Geburtstag*, Halle/Saale 2008 (= Acta Historica Leopoldina, 49), S. 215–240 (hier: S. 234–237); idem, *Acarnan fecit. Warum der Fossilienkundler sich als Künstler sah*, [in:] Simona Leoni Boscani (Hg.), *Scienza – montagna – ideologie. Johann Jakob Scheuchzer (1672–1732) e il suo tempo*, Zürich 2008 (im Druck).

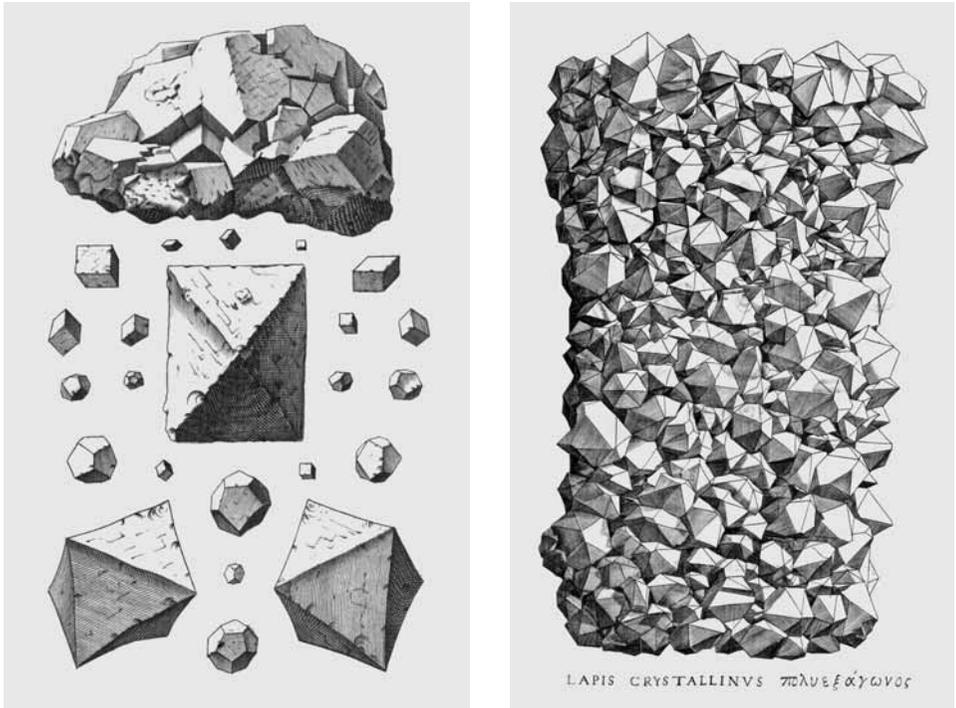
³¹ Johann Jakob Scheuchzer, *Kupfer-Bibel In welcher Die Physica Sacra, Oder Geheiligte Natur-Wissenschaft derer in Heil. Schrifft vorkommenden Natürlichen Sachen Deutlich erklärt und bewährt. Anbey Zur Erläuterung und Zierde des Wercks In Künstlichen Kupfer-Tafeln Ausgegeben und verlegt duch Johann Andreas Pfeffel*, Augspurg, Ulm, Christian Ulrich Wagner, 1731–1735, S. 72: Taf. LX.

ewig im Bild bei. Der Stein wurde auch daher vor allem im sepulkralen Bereich als potenzieller Ort der Körpererscheinung zum konsequenten Stichwort der Memoria. Einige historische Beispiele der memorialen Bilder provozieren dabei zu der Frage, ob man sich bewusst bei der Verewigung im Bilde einem vergleichbaren Modell der Verschmelzung des Bildkörpers mit dem Bildmedium bediente, wie es in den natürlichen Versteinerungen zu beobachten war, um die Authentizität des Dargestellten zu betonen. Denn aus der zitierten Genese und Theorie der Bildhauerei im Quattrocento scheint ebenfalls die Überzeugung von der bildgebenden Kompetenz der geologisch definierten Substanz des Steins zu resultieren. Einen besonderen Fall stellen in diesem Kontext die florentinischen *pietre dure* als bildliche Kompositionen aus bunten Steinen dar. In diesen strebte man nicht nur einen dekorativen Effekt an. Ihre auf der farbigen Struktur des Gesteins basierende Dekorativität und Formenprägung ärgerte die Wissenschaftler, wie z.B. Scheuchzer, der mehrmals seine Leser warnte, in ihren Untersuchungen die Fossilien als echte versteinerten Körper nicht mit den trügerischen Gestalten auf den „Florentinischen Marmeln“ zu verwechseln³². Die Prägnanz dieser Technik resultierte schon am Anfang des 17. Jahrhunderts tatsächlich aus ihrem Körperlichkeitsbezug. Wie die ersten Entwürfe der Ausstattung der florentinischen Medici-Kapelle bei der Basilica San Lorenzo zeigen, wurden gerade die *pietre dure* als geeignete Technik für die Ausführung der monumentalen Statuen der Familienmitglieder in ihrem Mausoleum gedacht. Der Kopf des Granduca Cosimo I. von Bernardo Buontalenti von 1608, mit dem sich ein Probestück des unausgeführten Projekts erhalten hat (Abb. XXX)³³, gab einen wichtigen Anstoß dazu, über die farbigen *pietre dure* nicht mehr nur als eindrucksvolle Mosaiken der Steine zu denken, die ein spielerisches Kuriosum bilden. Denn aufgrund der Struktur und Farbe des Steins versuchte man, die Gestalt mit der Fleischigkeit des Körpers dreidimensional auf Dauer zu verbinden. Bereits in der Komposition eines in dieser Technik ausgeführten zweidimensionalen Bildnisses von Cosimo von ca. 1598 sollte die Hautfarbe des Gesichts und die Haare des Porträtierten vollkommen natürlich erscheinen, d.h. ohne Verwendung der künstlichen Mittel des Mosaiks wiedergegeben werden³⁴. Alleine in der *carnosità* des denkmalhaft harten Marmors als Material des memorialen

³² *Ibidem*, S. 65, Taf. XLVII: „Ich verfuge mich bey denen Sünd-Fluth-Resten ins Reich der Pflanzen, woselbstn solche zum Vorschein kommen, welche auf Steine gebildet in unterirdischen Örtern anzutreffen, die an Gestalt, so gar der kleinsten Zäsern mit andern ihres gleichen gänzlich überein kommen, und in der That nichts anders sind als Gewächse, so vermittelst der Sünd-Fluth in die untere Lager versencket worden, übrigens von denen sogenannten Baum-Steinen, Jaspis, Agathen, Florentinischen Marmeln wol zu unterscheiden, worauf kleine Bäumelein, ja gantze Landschaften mit Verwunderung anzusehen“.

³³ *Il Museo dell'Opificio delle Pietre Dure a Firenze*, a cura di Anna Maria Giusti, Annapaula Pampaloni Martelli, introd. di Umberto Baldini, Milano 1978, S. 353.

³⁴ „...essendo stata nostra inventione un nuovo modo di rappresentare (...) non in foggia ordinaria di musaico, ma con altro piu ingenuo artificio, l'effigie et i ritratti delle persone con i colori naturali, e propri in tutte le parti della faccia...“ – zit. nach: *ibidem*, S. 282.



5. Struktur der Marmorkristalle, Graphik, in: Michele Mercati, *Metallotheca Vaticana*, Roma 1717/1719

Porträts sah man also eine natürliche Authentizität gegeben. Der Stein wurde somit zu einem Ersatz des Fleisches, indem er mit der ihm eigenen Struktur, Körnerdichte und Farbe seine Zartheit bzw. Weichheit (*morbidezza della carne*) wiedergeben konnte. Das Körperbild soll daher gewissermaßen von selbst aus dem steinernen Bildkörper hergeleitet werden. Das Material folgte in diesem Fall jedoch im Gegensatz zu den Fossilien, die die Körper im „Saft der Erde“ verschwinden lassen, der Funktion der Rekonstruierbarkeit eines Körpers mittels einer künstlerischen Synthese, die einen dauernden Ausdruck von Lebendigkeit erzeugen soll. Damit bestätigen die *pietre dure* die zeitgenössische These von den im Stein enthaltenen Körpern, die lediglich herausgelöst werden müssten. Dergestalt gleichen sie scheinbar den Verlust der wahrnehmbaren Körperlichkeit in den Fossilien aus.

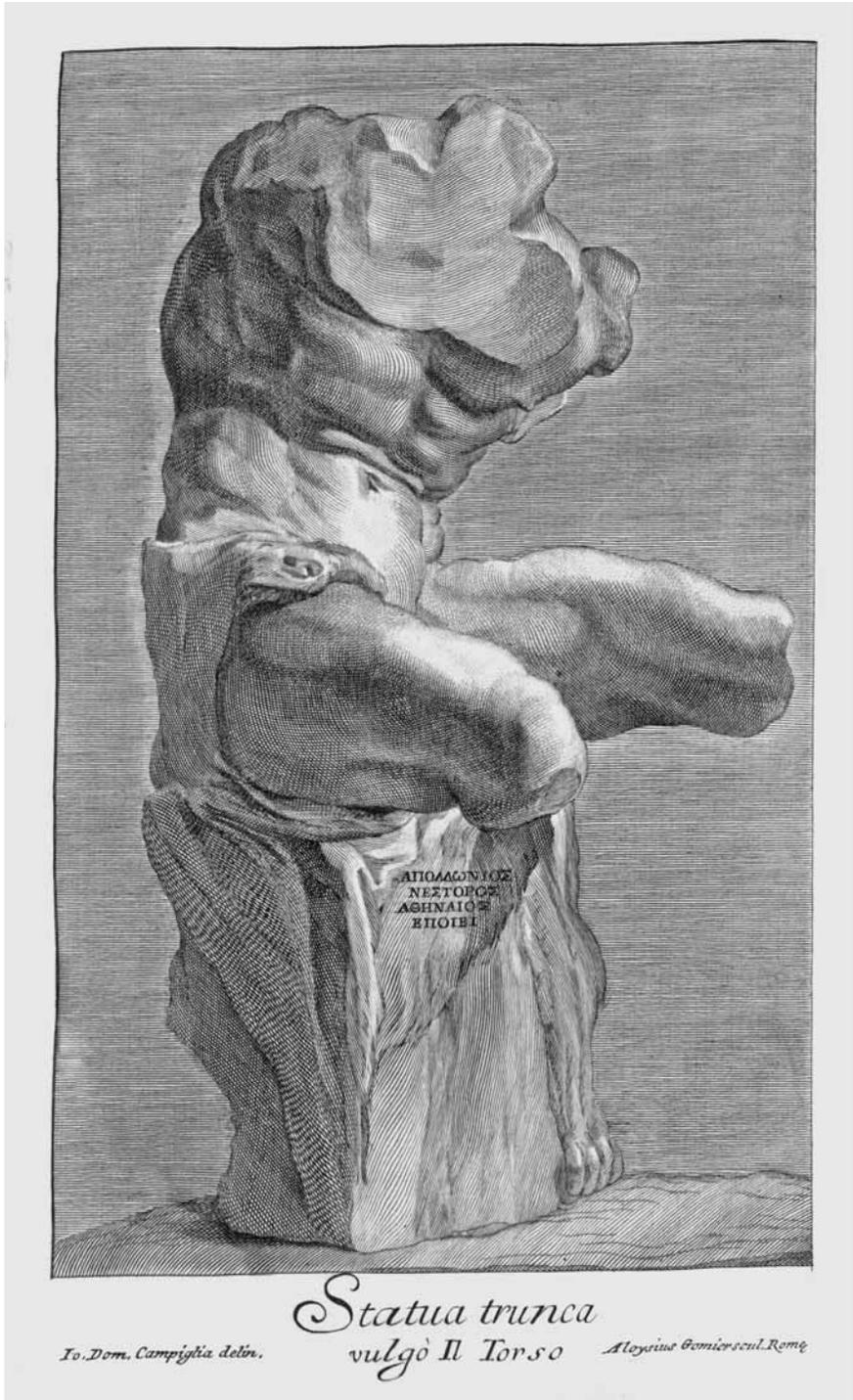
Einen sehr interessanten Beweis für diese natürliche Potenz des Steins, die sowohl eine geologische Konservierung der echten Körper ermöglicht als auch im Stoff der Skulptur einen Leib implizieren und ihn nach seiner „Enthüllung“ verewigen lässt, liefert uns im 16. Jahrhundert wieder Michele Mercati. Seine Interpretationslogik könnte sogar mit einem Begriff der „mineralogischen Ästhetik“ bezeichnet werden. Denn im Anschluss an die in seiner „Metallotheca“ beschriebenen *ludi naturae* und Fossilien aus seiner Sammlung, kommt er zur Erklärung der Natur des Marmors und seiner Kristalle (Abb. 5 a–b). Dieser Teil des Buches



Laocoön

To Dom. Campiglia delin. et scul.

6. Laokoongruppe, Graphik, in: Michele Mercati, *Metallotheca Vaticana*, Roma 1717/1719



7. Torso Belvedere, Graphik, in: Michele Mercati, *Metallotheca Vaticana*, Roma 1717/1719

ist mit ganzseitigen Illustrationen mehrerer bekannter antiken Skulpturen wie des Laokoon, des Apollo Belvedere oder des Torso Belvedere (*statua trunca*) (Abb. 6, Abb. 7) sowie mit den diese Kunstwerke glorifizierenden *poesis* und *carmina* versehen³⁵. Die dem Stein eingeschriebene Fähigkeit, Formen von geologischen Anfang an bis zum Stadium von erkennbaren Körpern zu generieren, wird hier also mithilfe von einem Ensemble aus Bild und Text direkt in die Skulptur übersetzt und mit antiken Beispielen illustriert, die in der Frühen Neuzeit als ästhetisches Muster funktionierten. Im Rahmen dieser Konstruktion wird der Stein als Material scheinbar nicht nur durch das Alter der Bildwerke, sondern ebenfalls durch sein Verhältnis zur authentischen Geschichtlichkeit des sichtbar gemachten Körpers definiert, der im Stein konserviert, im Bilde enthüllt und schließlich auch in der Sprache belebt werden kann. Zwischen dem wissenschaftlich geologisch beschreibbaren Vorhandensein der Körper, wie sie im Fall von Mercatis Äußerungen zu Fossilien erläutert wurden, und der jenseits des Bildes nur mit der Sprache des Dichters aufzufassenden poetischen Projektion der Gestalten in den Stein hinein, welche die Präsentation der Skulpturen in der „Metallotheca“ bestimmt, scheint also kein Konflikt zu bestehen. Die Präsenz der Körper im Stein wird in dieser Auffassung auch durch die wissenschaftlich festgestellte eingeschriebene Fähigkeit dieses Materials, die tatsächliche Geschichte zu konservieren, definiert. Es ist also verlockend anzunehmen, dass Winckelmann wenig später, nachdem Mercatis Buch endlich am Ende des Barocks erschienen war, in diesem Sinne einer poetischen Belebung noch einen Schritt weiter ging, indem er in seinen berühmten Beschreibungen gerade in den gleichen vatikanischen *celebrate pietre*, wie sie in der „Metallotheca“ heißen, mithilfe einer extrem schwärmerischen Ekphrasis den lebenden Heldenkörper, seine Taten, seine Geschichte direkt aus dem Stein imaginierte³⁶.

Diese komplexe Frage werde ich hier jedoch offen lassen, da bei dieser Gelegenheit noch die Sprache des Dichters und der Beschreibungsapparat der ersten systematischen Kunstgeschichte am Vorabend der Aufklärung zu beleuchten wäre. Lediglich als Exkurs und weitere Anregung zur Frage der geologischen Basis der Steinbilder und seiner animierenden Betrachtung möchte ich die Frühe Neuzeit überspringen und am Ende ein modernes Kunstwerk anführen, welches ein geeignetes Beispiel darstellt, diesen Ausblick zu illustrieren. Es versucht nämlich das seit der Zeit des Paragone immer noch aktuelle Verhältnis erneut im Zeitalter der kreativen Stellung des surrealistischen Künstlers zu visualisieren. Es handelt sich um Andre Bretons „Souvenir du paradis terrestre“ von 1953 (Abb. 8)³⁷, einen an sich

³⁵ M. Mercati, *Metallotheca...*, S. 351ff.; vgl. H. Bredekamp, *Antikensucht...*, S. 21.

³⁶ Siehe die kritische Edition der Beschreibungstexte Winckelmanns: Helmut Pfotenhauer, Markus Bernauer, Norbert Miller (Hg.), *Frühklassizismus. Position und Opposition. Winckelmann, Mengs, Heinse*, Frankfurt a. M. 1991 (= Bibliothek der Kunstliteratur, 2).

³⁷ Zum dichterischen Bezug auf den vulkanischen Stein bei Breton siehe J. D. Hubert, *André Breton et le paradis perdu*, „The French Review“, 37, No. 2 (Dec. 1963), S. 200–205; vgl. Gillo Dorfles,



8. Andre Breton, *Souvenir du paradis terrestre*, 1953

einfachen Stein, in dessen Kern das irdische Paradies – bereits gesehen, wohl verloren, vermutlich nicht mehr erreichbar – im Rahmen einer schriftlichen Referenz lediglich als Erinnerung erscheint. In diesem surrealistischen *objet-poème* wird der rohe Stein selber zu einem ausdrücklichen „Souvenir“ des Vergangenen, einem durch die stumme Sprache der Einbildung aktivierbaren Ort des Gedächtnisses.

Utracona *carnosità* albo rzeźba i skamielina w dobie *paragone*. Próba porównawczej analizy obrazów

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest rola nowożytnych odkryć naukowych w ówczesnym rozumieniu problemu plastyczności materiału dzieł rzeźbiarskich. Istotne będą tu określone momenty historyczne w XVI i XVII w., kiedy to w ramach „archeologicznych” badań nad przeszłością zaczęto systematycznie badać dawne formy cielesne zastygłe w biologicznym nośniku, przekazane ówczesnym przyrodnikom przez naturę w postaci skamieniałości. Dostrzeżono wówczas zarazem rolę tego typu form dla problemu recepcji obrazu. Szeroko dziś analizowana działalność takich badaczy, jak Ulysse Aldrovandi czy Michele Mercati skłania do namysłu nad bliskością nauk przyrodniczych oraz zbieractwa z XVI- i XVII-wieczną praktyką artystyczną i teorią obrazu.

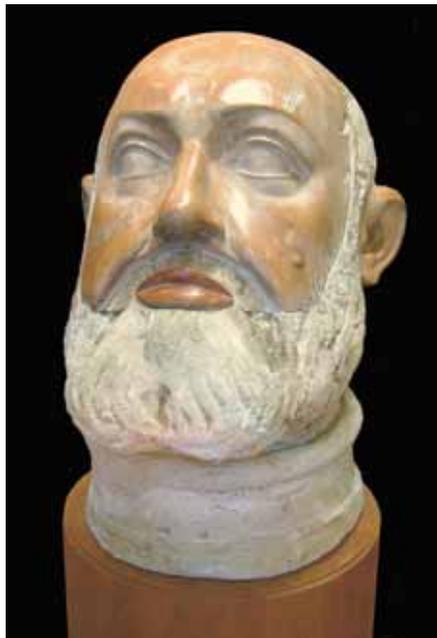
Artificio e natura, Milano 2003, S. 129.

To wówczas zaczęto rozpoznawać konkretne formy obrazowe w kamiennych znaleziskach (*pietra dipinta, lusus naturae*) i następnie dostrzegać w nich „obiektywne” piękno podług klasycznych kanonów. Skamielina – ze względu na niemożność „anatomicznego” rozbioru swej struktury – stała się konsekwentnie szczególnego rodzaju „obrazem” w ramach naukowych dociekań XVI w. Ciekawe spostrzeżenie nasuwa się więc w kontekście beltingowskiej antropologii obrazu, w której proces wizualnej reprezentacji i tworzenia obrazów-wyobrażeń uwarunkowany jest m.in. wyróżnieniem *Körper* i *Medium* jako aspektów dostępnego fizycznie obrazu. W momencie przekazania przez naturę organizmu przekształconego w substancję kamienia relacja pomiędzy tymi dwoma obszarami staje się bowiem dość niezwykła: gdy skamielina ciała organizmu stanowi samo w swej istocie formę już jedynie wizualną, „ciało obrazu” zostaje związane z jego medium na sposób ściśle organiczny.

W artykule postawione zostało pytanie, w jakim zakresie obecny w nowożytnym dyskursie artystycznym namysł nad problemem utrwalania, uwieczniania, przywoływania w pamięci rzeczy przeszłych, do czego obraz rzeźbiarski ze względu na swą trwałość stanowić miał od zawsze najbardziej predestynowany środek (*vide Paragone* Leonarda da Vinci), związany był z pierwszym momentem naukowego dostrzeżenia ściśle dokumentacyjnej roli materiału kamienia. Ponadto: jaki rezonans mogła mieć skamielina, zdobycz nauk przyrodniczych, będąca formą w sensie dosłownym autentyczną, a zarazem ściśle obrazową, w obszarze ówczesnej nowożytnej teorii artystycznej, uwikłanej w zaciętą walkę poszczególnych gatunków sztuk o pierwszeństwo w prawdziwości *imitatio*? W ramach nowożytnego *paragone* aspekt materiału stanowił oczywiście w rękach antagonistów oręż o najmocniejszej sile rażenia. Wystarczy spojrzeć na złośliwy wręcz komentarz Tycjana, jaki sformułował on względem *sculptores* w swym nieraz już opisywanym przez historię sztuki obrazie *La Schiavona*. Dzieło to staje się wprost manifestem wolności sztuki pędzla od ograniczeń narzucanych właśnie przez materiał, od których nie może uciec rzeźba. Jedną z osi tego ostrego konfliktu było rozróżnienie na malarstwo chcące w sensie technicznym uciec od fizyczności, a jednocześnie ukazać same fizyczne walory przedmiotu „z krwi i kości”, i rzeźbę – niemogącą co prawda formalnie oddać subtelnych akcydensów, ale zarazem epatującą walorem materiału, który już z samej swej natury czynić miał dzieło doskonale naśladowczym. Fenomen skamielin, analizowany intensywnie choćby przez samego Leonarda da Vinci, dostarczał więc z pewnością impulsów do nowego namysłu nad malarstwem jako sztuką z zasady przetwarzającą przestrzeń oraz nad samą rzeźbą. To ten gatunek sztuki pretendował bowiem do bycia „bardziej prawdziwym” właśnie ze względu na swą trójwymiarowość i trwałość materiału – to rzeźba miała za pomocą samych własności materiału umożliwić swoistą obrazową rekonstrukcję „cielesności” (*carnosità*).



XXIX. Tizian, *La Schiavona*, um 1511–1512, Öl auf Leinwand, National Gallery, London



XXX. Bernardo Buontalenti, Kopf des Granduca Cosimo I., 1608, *pietre dure*, Museo dell'Opificio delle Pietre Dure, Florenz