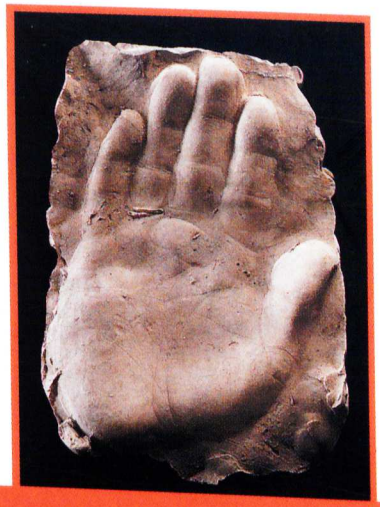


GEORGES DIDI-HUBERMAN

ÄHNLICHKEIT UND BERÜHRUNG

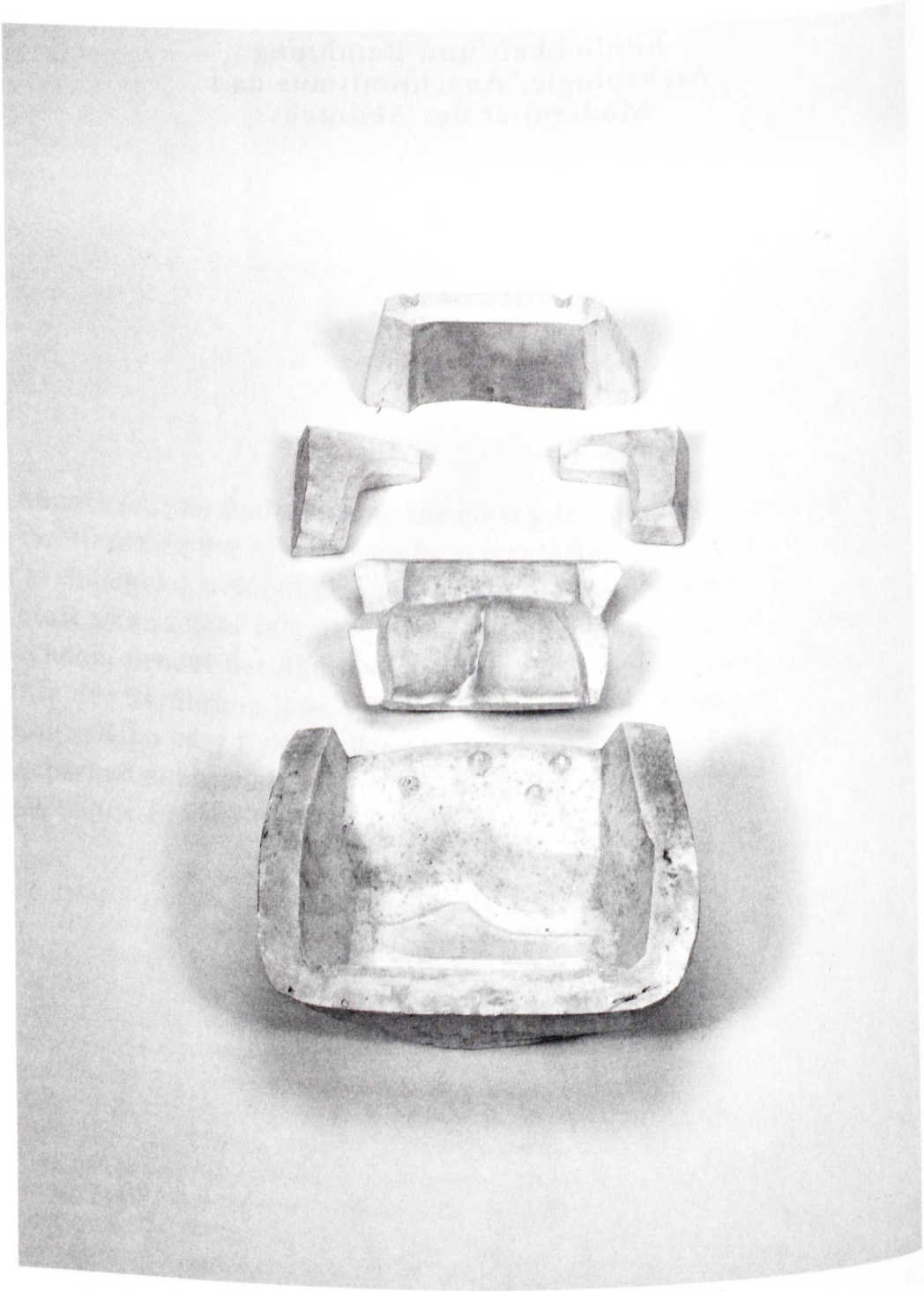
Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks

DUMONT

»Man könnte [...] im Abdruck eine für dieses Jahrhundert typische Form der Kritik an der klassischen Repräsentation sehen – die jedoch einen grundlegend anderen Weg einschlägt als die Abstraktion, denn statt sich radikal vom dargestellten Gegenstand, vom ›Realen‹ abzuwenden, wendet der Abdruck sich ihm radikal zu, so radikal, daß er in der Berührung jede optische ›angemessene Distanz‹, jede Konvention oder Evidenz der Sichtbarkeit, der Erkennbarkeit, der Lesbarkeit subvertiert.«

Georges Didi-Huberman

Ähnlichkeit und Berührung
Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks



Georges Didi-Huberman

Ähnlichkeit und Berührung

Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks

DUMONT

Umschlagvorderseite: Pablo Picasso, Rechte Hand Picassos, 1937. Paris, Musée Picasso, © Succession Picasso/VG Bild-Kunst, Bonn, 1999 (Photo RMN - Béatrice Hatala).
Umschlagrückseite: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou (Photo Centre Georges Pompidou - Bertrand Prévost).
Frontispiz: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou.
Abbildung S. 201: Anonym, Teilstück-Gußform für *Weibliches Feigenblatt*, 1950. Gips, 13,5 x 27 x 23,5 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Georges Pompidou.

Veröffentlicht mit Unterstützung des französischen Ministeriums für Kultur – Centre national du livre und der Maison des sciences de l'homme, Paris

Die Deutsche Bibliothek - CIP-Einheitsaufnahme

Didi-Huberman, Georges:
Ähnlichkeit und Berührung : Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks / Georges Didi-Huberman. [Übers. aus dem Franz. von Christoph Hollender]. - Köln : DuMont, 1999
Einheitssacht.: L'Empreinte <dt.>
ISBN 3-7701-4712-X

Der vorliegende Text erschien erstmals in dem Katalog zur Ausstellung »L'Empreinte«, die vom 19.2-19.5.1997 im Centre Georges Pompidou gezeigt wurde
Aus dem Französischen von Christoph Hollender
© 1997 Editions du Centre Pompidou, Paris
N° d'éditeur: 1028
N° ISBN: 2-85850-903-4
© 1999 DuMont Buchverlag Köln
Alle deutschsprachigen Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Groothuis & Consorten, Hamburg
Druck und buchbinderische Verarbeitung: B.o.s.s Druck und Medien GmbH, Kleve

Printed in Germany ISBN 3-7701-4712-X

INHALT

6 Ouvertüre - von einem anachronistischen Standpunkt

I. Der Abdruck als Paradigma: Eine Archäologie der Ähnlichkeit

14 Technische Formen: Der Abdruck als Geste

30 Genealogische Formen: Der Abdruck als Matrix

43 Auratische Formen: Der Abdruck als Macht

56 Anachronistische Formen: Der Abdruck als Nachleben

II. Der Abdruck als Prozeß: Zur Modernität in der Skulptur

70 Tote Formen: Der Abdruck als Trauer

85 Begehrte Formen: Der Abdruck als Skandal

91 Gewerkte Formen: Der Abdruck als Propädeutik

97 Prozessuelle Formen: Der Abdruck als Arbeit

III. Der Abdruck als Prozedur: Duchamps Anachronismus

108 Kritische Formen: Der Abdruck als Ablehnung

120 Hypothetische Formen: Der Abdruck als Forderung

133 Heuristische Formen: Der Abdruck als Experiment

166 Dialektische Formen: Der Abdruck als Differenz

190 Ouvertüre - von einem ichnologischen Standpunkt

202 Anmerkungen
231 Bibliographie
248 Abbildungs- und Copyrightnachweis

Phantasmas der *einmaligen Präsenz*, die durch die Berührung authentifiziert ist, mit einem Phantasma der *disseminierten Präsenz*, welche ihre Macht überall zu verbreiten vermag. Denn das ermöglicht der »Abzug« – auch dies ein taktiles Verfahren – einer »wirksamen«, unverminderten und unverfälschten Kopie, in der sich die Übertragung, die legitime *Herkunft* vom Ursprung manifestiert.[186]

Gerade in dieser Übertragung aber tritt erneut die Frage des Anachronismus zutage. Einerseits ist der Wert der Reliquie durch ihr *Alter* begründet, was unter anderem dazu führte, daß in den bildlichen Darstellungen eine Vielzahl von »zitathaften Archaismen« erscheint, welche Hans Belting für den – allerdings schon »modernen« – Kontext der Renaissance analysiert hat.[187] Andererseits erfordert die Wirkung des Bildes die Berücksichtigung seiner *Vergegenwärtigung*, das heißt die Inszenierung der gegenwärtigen Zeit als Gedächtniskunst. Für die Menschen des Mittelalters war die Gegenwart *figurativ*: die Essenz des Präsenten war die Erinnerung. Was nicht heißt, daß sie allein auf die Vergangenheit ausgerichtet war, denn die Gedächtniskunst betrifft – dies hatte Albertus Magnus im 13. Jahrhundert einleuchtend theoretisiert – auch die Zukunft.[188] So gewinnt die erinnernde Gegenwart ihren Sinn erst in der *Erwartung*, der Zeit des Gelübdes und des Versprechens, in der sich natürlicherweise ein mit den Möglichkeiten des Abdrucks verbundenes Phantasma entfaltet: das Phantasma einer wiedergefundenen Berührung mit dem Ursprung.

Anachronistische Formen: Der Abdruck als Nachleben

Wer eine Geschichte des Abdrucks auch nur skizzieren möchte, stößt in der Renaissance auf ein brisantes Bewertungsproblem: Ist der Beitrag des Humanismus zum Abdruckparadigma nicht von entscheidender Bedeutung (also sehr positiv) und gleichzeitig von einer abschätzigen Haltung durchdrungen (also sehr negativ)? Einerseits erlebten die Techniken des Abdrucks während der Renaissance eine außerordentliche Entwicklung: man denke nur an die Verbreitung des Kupferstichs, an Pisanellos Vervollkommnung der Bildmedaillen, an die Entwicklung neuer Verfahren für den Bildguß, die Übertragung von Formen, die Vergrößerung und die Serienanfertigung von Skulpturen – ganz abgesehen von der revolutionären Erfindung des Buchdrucks. Andererseits hinterlassen aber die Texte, in denen die Prinzipien der humanistischen Ästhetik ihre Formulierung gefunden haben, beim Leser den merkwürdigen Eindruck eines Verschweigens oder gar einer Zensur. Als hätte die Entstehung unserer »modernen« Kunstauffassung ihren Gegenpart in der Entstehung einer *Berührungsphobie* gehabt.

Denn was sonst bedeutete es, daß die bildende Kunst im Humanismus unter die *freien* Künste aufgenommen wurde – denen man die *mechanischen* Künste gegenüberstellte –, wenn nicht die Behauptung, daß ihr Tun soweit als möglich *von der Materialität entbunden sei*? Die Ästhetik der italienischen Akademien des 16. Jahrhunderts, auf der unser modernes System der »schönen Künste« beruht,[189] läßt sich in ihrer Gesamtheit als Ausdruck eines nicht nur intellektuellen, sondern intellektualistischen Anspruchs beschreiben. Denken wir an den humanistischen

Ursprungsmythos der Ähnlichkeit – der bereits von Filippo Villani verbreitet wurde, seine »definitive« Form aber in Vasaris *Lebensbeschreibungen* fand – von dem Portrait *nach dem Leben*, welches Giotto von »seinem Zeitgenossen und sehr lieben Freund« Dante Alighieri gemalt haben soll:[190] Er diente offensichtlich dazu, den Maler – bis dato ein einfacher Handwerker, der den Vorgaben der überlieferten technischen *Kenntnisse* und den Forderungen seines Auftraggebers ausgeliefert war – auf eine Höhe mit dem großen Dichter zu stellen, das heißt auf die Höhe eines echten intellektuellen *Wissens* gekoppelt mit der Freiheit und der »Souveränität« des *Künstlers*.

Er diente aber auch dazu, eine Theorie der Nachahmung aufzustellen. Vasaris »Leben des Giotto« beginnt bekanntlich mit der universellen Regel, »die Natur treu nachzuahmen«.[191] Diese Anweisung erscheint zunächst vage, wenn nicht banal, sie ist jedoch äußerst präzise in ihrer spezifischen Ausrichtung auf das Konzept des *disegno*: ein strategisches Konzept des Humanismus, das generische Konzept der »schönen Künste« – »der Vater«, wie Vasari schrieb, der drei großen Künste Malerei, Bildhauerei und Architektur. Ein Konzept, das schließlich, wie er sagt, vollständig »aus dem Intellekt hervorgeht« *(procedendo dall'intelletto)*.[192] Mit ihm und um es herum bildete sich ein System, gewissermaßen eine *Axiomatik* der Nachahmung – deren zwei Hauptachsen wir kennen: die »Natur« und die »Antike« –, was, nebenbei gesagt, nicht ohne einige philosophische Taschenspielereien abging.[193] Dennoch bleibt bemerkenswert, daß es Vasari gelang, ein Vokabular einzuführen, das sich als äußerst langlebig erwies – ein trivial idealistisches, vage platonisches Vokabular, in dem nicht mehr davon die Rede ist, *einen Stoff zu prägen*, ihm gewissermaßen ein Siegel aufzudrücken, wie ein Aristoteliker sagen würde, sondern *eine Idee auszudrücken* durch die Form des *disegno*. Die technische Geste ist nicht mehr vorrangig, sondern an die letzte Stelle relegiert als bloßes Hilfsmittel eines augenscheinlich weitgehend intellektuellen Prozesses, der von der *idea* zum *disegno* als der künstlerischen Erfindung verläuft und von dort zum *disegno* als Zeichnung, das heißt, in Vasaris eigenen Worten, zur *idea* als solcher, *espressa con le mani*.[194]

Diese Umkehrung der Theorie bestimmt alles weitere: sie bedingt im *paragone* – der akademischen Erörterung der jeweils besonderen Verdienste von Malerei und Bildhauerei – den optischen Primat des Pikturalen, der seine Geltung in der Ästhetik und der Kunstgeschichte bis zu Clement Greenberg und darüber hinaus behalten hat. Bei Vasari ist Giotto, und nicht Pisano, derjenige, welcher die antike Kunst des *buon disegno* »wiedererweckt«. Bei Leonardo da Vinci ist es die Malerei, nicht die Bildhauerei, welche den Status einer *cosa mentale* in Anspruch nehmen kann. Deshalb widmet die Theorieproduktion, beginnend mit der umfangreichen *trattatistica* des 16. und 17. Jahrhunderts, sich ausgiebig dem Wissen von der Optik und der Bildgestalt, auf Kosten der technischen Kenntnisse insbesondere im Bereich der Skulptur. Selbst als Pomponius Gauricus zur Feder griff, um als einziger Autor des 16. Jahrhunderts einen humanistischen Traktat über die Bildhauerei zu schreiben, ließ er die Abdrucktechniken – Abguß und Bildguß – unerwähnt, weigerte er sich, die Namen ihrer Meister zu nennen (»sie verdienen nicht, daß man sie Künstler nennt«, schrieb er), und

schmähte diesen zweifellos essentiellen Teil der Arbeit als »ruhmlose Kunst« *(infamis ars)*.[195]

Eine folgenschwere Umkehrung: mit dem humanistischen Begriff der *Nachahmung*, mit der neuerworbenen Spezifität des Kunstbereichs – in den Akademien, in Vasaris Erfindung einer spezifischen Kunstgeschichte –, mit dem ungeteilten Primat optischer Gesichtspunkte bei der Bewertung von Kunstwerken, mit der Wiederkehr eines rhetorischen Stilbegriffs beginnt tatsächlich der gesamte Begriff der *Ähnlichkeit* zu kippen und spaltet sich. Es sollte nicht erstaunen, daß er sich letztlich nicht zur Seite des Plinius neigte, sondern zur Seite Quintilians: Er wurde zu einer Sache von *regola* und *licenza*, von rhetorischen Vertauschungen und *invenzioni* (ich denke hier spontan an Bronzinos *Portrait des Andrea Doria als Neptun*, das in Plinius' Augen eine abscheuliche Monströsität gewesen wäre, eine illegitime »Vertauschung« der Abbildfunktion).

Kurz, die humanistische Herrschaft der Nachahmung sanktionierte mit dem *ideologischen Wechselspiel von Sichtbarem und Lesbarem* – das schon Vasari entfaltete, bevor es 1593 von Cesare Ripa zur Norm erhoben wurde – gewissermaßen die Verdrängung des Abdruckparadigmas, als hätte das ästhetische Urteil nun nichts mehr mit dem *anthropologischen Wechselspiel von Berührung und Distanz* zu tun, in dem die Wahrnehmung aller durch Abdruck hergestellten Objekte begründet ist. Mit ein und derselben theoretischen Geste verdrängte die von Vasari – ein Modernist avant la lettre – eingeführte *Teleologie* den *Anachronismus*, verweigerte sie die Zeit der Erinnerung, verleugnete sie das unvordenklich Alte. Der Abdruck spielte in der Kunstgeschichte keinen »Part« mehr, sondern wurde zum stummen, heimlichen »Gegenpart«.

~

Doch auch als stummer und verborgener – das heißt, aus den schriftlichen Archiven weitgehend ausgeschlossener – »Gegenpart« erfüllte der Abdruck in der Renaissance eine bemerkenswerte, sogar grundlegende Rolle. Um diese Hypothese vollständig zu begründen, müßte man zu jedem von der humanistischen Tradition angeführten Argument für die Entstehung einer »modernen« Kunst im Italien des 15. Jahrhunderts ein detailliertes Gegenmotiv entwickeln. Hier ist nicht der Ort für eine solche Beweisführung, doch möchte ich zumindest einige Leitlinien resümieren, um dann ein konkretes Beispiel anzuschließen.

Die erste zeigt sich in der Wiederkehr – dem Nachleben – der Materie in Vasaris obsessiv wiederholter Aufforderung, die Form als eine Idee anzusehen. Im Bereich der bildenden Künste *läßt sich die Materie nicht von der Form trennen*, der Prozeß nicht vom Resultat, das Taktile nicht vom Sichtbaren. Vasari wollte uns glauben machen, daß die Renaissance im 14. Jahrhundert durch – wie er selbst schreibt – »ein seltenes Wunder« geboren worden sei, in der optischen und pikturalen Operation des Portraits Dantes »nach dem Leben« von »seinem sehr lieben Freund« Giotto: eine reine und längst widerlegte Legende, deren strategischer Stellenwert in dem von Vasaris begründeten Diskurs aber bislang kaum erkannt ist.[196]

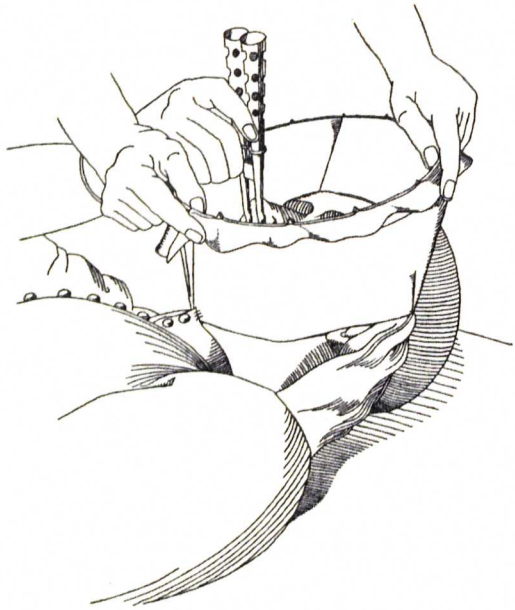
In gleicher Weise bedarf auch der augenscheinliche Primat der Malerei als »Motor des Fortschritts in den Künsten« einer grundlegenden kritischen Revisi-

on. In weitaus größerem Umfang als Giotto – der die antike Malerei nicht kennen konnte – hat Pisano die formalen Zeugnisse der römischen Bildhauerei aufgegriffen, insbesondere die Büsten, die durch die figurativen Ansprüche der Kaisermacht Friedrichs II. zu neuer Aktualität gekommen waren.[197] Im 15. Jahrhundert brauchte der Realismus in der Malerei eines Masaccio nicht am Nullpunkt zu beginnen, nachdem ihm eine ganze Reihe plastischer Modelle aus den Händen Nanni de Bancos und Donatellos vorausgegangen waren. Die Gruppe der *Vier Heiligen*, die Reliquienbüste des *Heiligen Rossore* und vor allem das superbe Basrelief des *Heiligen Georg* entstanden vor den Fresken der Brancacci-Kapelle.[198] Diese Beispiele lassen erkennen, daß die Probleme des Realismus und selbst die Probleme der Perspektive stets auf ein gewisses *taktiles Experimentieren* angewiesen sind, das Donatellos *Schiacciato*-Relief – ein extrem abgeflachtes Relief – hervorragend vor Augen führt.

In der Tat wäre der skulpturale Realismus, der sich in Florenz seit 1420–1430 entwickelte, unvollständig ohne die Gesamtheit der Operationsketten, die ihn *zum Experiment befähigten*: man denke beispielsweise an den berühmten »Definitor« *(finitorium)*, den Alberti in seiner Abhandlung *De statua* beschreibt, der durch die Aufzeichnung der Maße eine präzise *mechanische Übertragung* einer Körperform in einen Block aus Ton ermöglichen soll.[199] Doch diese Übertragung ist nichts anderes als ein *durch den Intellekt vermittelter Abdruck*: wenn Alberti die Volumen ausmißt, so auch, um die mechanischen Kenntnisse durch ein Wissen zu ergänzen; wenn er sagt, die Bildhauerei sei »leichter als die Malerei«, so auch, weil ein Abdruck sich weitaus einfacher anfertigen läßt als eine perspektivische Zeichnung. Für die Humanisten des 15. Jahrhunderts war es offenbar *intellektuell* heikel, den völlig mechanischen Gebrauch des Abdrucks in der Theorie zu begründen. Doch es war *praktisch* unmöglich, auf diesen Gebrauch zu verzichten, da er ohne Schwierigkeit die *taktile Möglichkeit des Zugangs zu einem plastischen Realismus* bot, wie er seit der römischen Kunst nicht mehr erreicht worden war.

So widmete Cennino Cennini – dem es weniger darum zu tun war, die Kunst zu einer »freien« zu erheben, der aber in der Renaissance ausgiebig gelesen und angewandt wurde – die letzten neun Kapitel seines *Libro dell'arte* den Abdrucktechniken, vom Abguß eines Siegels oder einer Münze in »Paste aus Asche« bis zum Abguß des Gesichts eines lebendigen Menschen in »bolognesischem oder volterranischem Gips« *(Abb. 26)*.[200] So nutzte Lorenzo Ghiberti den Abdruck, um antike Formen, angefangen bei Münzen, zu verbreiten und sammeln zu lassen.[201] Denn bevor man die Antike *nachahmen* konnte, mußte man sie zunächst studieren, und zu diesem Zweck war es nötig, sie in unveränderter Form mitzuteilen. Dazu aber mußte man sie *duplizieren*, vollkommen exakte Nachbildungen herstellen, was mit Abdrucktechniken leicht möglich war. Dasselbe galt für die Nachahmung der Natur, und Ghibertis Atelier bietet uns ein frühzeitiges Beispiel der Abgüsse von Pflanzen und Tieren, wie sie für die Türfriese des Baptisteriums von Florenz verwendet wurden.[202] Später nutzte Mantegna Abgüsse, um das antike *disegno* zu studieren, und im 16. Jahrhundert erfüllte Primaticcio die Vorliebe François' I. für antike Formen mit einer Sammlung von Abgüssen.[203]

Die zweite Leitlinie ist bereits in der ersten enthalten: sie betrifft die Wiederkehr – das Nachleben – der technischen Kenntnisse innerhalb der humanisti-



26 Schematische Darstellung der Technik des Lebendabgusses, wie sie von Cennino Cennini, *Libro dell'arte*, Kapitel 181–185, geschildert wird.

schen Formulierung eines neuen künstlerischen Wissens. Im Bereich der bildenden Künste *läßt sich die Erfahrung nicht vom Wissen trennen*. Diese Erfahrung ist aber gerade nicht »spezifisch«: das heißt, daß sie zunächst keine eigentlich ästhetische Zielsetzung hat. Dies erklärt nun großenteils das Schweigen über die Abdrucktechniken im humanistischen Kunstdiskurs. Vasari erfand – oder vielmehr verfestigte – die Legende des »nach dem Leben« gemalten Portraits Dantes von Giotto, weil er wünschte, daß die Ursprungserzählung der Renaissance spezifisch, piktural, künstlerisch und säkular sein solle. Zugleich verschwieg er ein Phänomen, das er selbst noch vor Augen hatte, ein Phänomen, dessen Bedeutung für die gesamte visuelle Kultur der florentinischen Renaissance erst Aby Warburg erkannte – ein unspezifisches, nicht-pikturales, nicht-künstlerisches, religiöses Phänomen. Jedoch ein *Phänomen des Abdrucks*. Es handelt sich um die Votivfiguren, die nach einem *Lebendabguß* von Gesicht und Händen ihres Stifters angefertigt wurden – eine Kultpraxis, die in Florenz zumindest seit dem 14. Jahrhundert bezeugt ist und deren Technik in Cenninis oben erwähntem Buch vollständig und präzise beschrieben wird.[204]

Cennini spricht in dieser Beschreibung übrigens nie – wie Vasari es so oft tut – von einem »nach dem Leben gemalten Portrait« *(ritrarre dal vivo)*, sondern nur von einem »Abdruck nach der Natur« *(improntare di naturale)*.[205] Der Unterschied scheint gering, doch er ist entscheidend, nicht nur in technischer Hinsicht, sondern auch in ästhetischer und anthropologischer Hinsicht. Denn gegen Ende des 14. Jahrhunderts und mindestens bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts ist die Absicht des Abdruckverfahrens weniger, *das Leben wiederzugeben*, das heißt *nachzuahmen*, als vielmehr *naturgetreu zu reproduzieren*, das heißt zu *duplizieren*: ein Gesicht zu duplizieren, um sein Abbild zu übertragen, ungeachtet seines »natürlichen« Zustands – ob tot oder lebendig. Dies ist somit die dritte Leitlinie: *Die Nachahmung*

läßt sich nicht von der Abbildfunktion trennen, die historischen und stilistischen Bedingungen, unter denen bestimmte visuelle Objekte hergestellt werden, nicht von ihren anthropologischen Daseinsbedingungen.

Das Aufkommen eines außerordentlichen Realismus in der visuellen Kultur des Quattrocento[206] ist kein spezifisches Phänomen, keine »Erfindung« oder »Wiedererweckung«, die allein den Malern zu verdanken wäre, wie Vasari uns glauben machen möchte. Dieses Phänomen läßt sich nur verstehen, wenn man, wie Warburg es unternahm, seine Situation in dem komplexen Spiel einer Gesellschaftsstruktur betrachtet, in der Abbild und »menschliche Reproduktion« sich zwischen Berührung und Anblick, zwischen Reliquie und Bildnisfigur, zwischen symbolischem Umgang mit Toten und symbolischem Umgang mit Lebenden, zwischen Trauer und Wunsch bewegen.

So wie der Prozeß des Abdrucks sich technisch in der unmittelbaren Berührung der Gegenteile (Form und Gegenform) vollzieht, so ist demnach auch das Paradigma des Abdrucks in bezug auf die Berührung – die anthropologische Verbindung – von Lebenden und Toten zu denken, wie es der florentinische Kontext mit der prozessuellen Einheit von *Votivgegenständen* und *Gegenständen des Totenkults* vor Augen führt. Tatsächlich hat der eigenartige florentinische Gebrauch der nach Lebendabgüssen geformten Votivfiguren sich zur selben Zeit entwickelt, in der die Praxis der Totenmasken allgemeine Verbreitung fand *(Abb. 27)*.[207] Zudem erfolgt



27 Anonym, Florenz, *Totenmaske des Lorenzo de Medici*, 1492. Gips. Florenz, Società Colombaria.

die Anfertigung des Gesichtsabdrucks bei Lebenden wie bei Toten stets nach derselben Operationskette (mit Ausnahme der Röhrchen, die dazu dienen, um der lebenden Person während der Zeit, in der der Gips härtet, das Atmen zu ermöglichen). Und in einer symmetrischen Bewegung tendiert der Lebendabdruck dazu, dem Abbild etwas Totenhaftes zu verleihen, während die Totenmaske etwas vom Anblick bei Lebzeiten bewahren soll. Wir können also nicht umhin, eine beunruhigende Zirkelhaftigkeit des Abdruckparadigmas einzugestehen, in der das Wechselspiel von Berührung und Verlust einhergeht mit einem anderen Wechselspiel zwischen dem *noch Lebendigen* und dem *schon Toten*.

~

Dieses beunruhigende Wechselspiel begegnet im 15. Jahrhundert in einigen Objekten, deren Status sich nicht leicht bestimmen läßt: weder Totenmasken noch Votivfiguren, haben sie dennoch ihre Mittel und einen Teil ihrer Bedeutung von genau diesen Praktiken entlehnt. In Analogie zur römischen *imago* (und auch im wörtlichen Sinne, wie sich zeigen wird) können wir diesen Objekten, die die florentinischen Palazzi bevölkerten, eine genealogische Funktion zuerkennen. In ihnen erweist sich wieder der fundamentale Zusammenhang, der uns zwingt, die genealogische Übertragung des Abbilds und die Techniken des Abdrucks zusammenzudenken. Ein Zusammenhang, den uns beispielsweise die ergreifende *Büste einer Frau* aus schwarzer Bronze im Florenzer Museo del Bargello bestätigt: es handelt sich bei ihr um nichts anderes als die abrupte Vertikalisierung einer Totenmaske. Nicht einmal die Augen hat man ihr geöffnet, um – wenn dies der Wunsch des Auftraggebers gewesen wäre – die lebende Person zu bezeichnen. Auch der Schleier ist unmittelbar durch einen Abguß hergestellt *(Abb. 28–29)*.

Ein solches aus dem Abdruck hervorgegangenes Objekt läßt sich nur als »Gegenpart« situieren, als Objekt einer *Gegen-Kunstgeschichte*. Dies scheint mir auch durch den Umstand bezeugt, daß seit langer Zeit kein Kunsthistoriker es mehr unternommen hat, sie einem Künstler zuzuschreiben. Früher hielt man sie für eine Arbeit Donatellos, doch das (augenscheinliche) Fehlen von Vermittlung, Nachahmung, Modellierung, »Erfindung« und »Stil« – kurz: das, was in diesem Objekt auffällig an ein Ready-made erinnert – war in den Augen vieler Spezialisten Grund genug, die Büste aus dem Donatello-Korpus auszuschließen.[208] Man könnte sogar behaupten, daß dieses Objekt nach den Kriterien, die der akademische Humanismus des 16. Jahrhunderts aufstellte, *keine Skulptur* ist: weil es aus ein-em Abdruck hervorgegangen ist, das heißt aus der direkten Übertragung *von Materie zu Materie*, erfüllt dieses Objekt weder die Merkmale des Bildhauens noch die des Modellierens.[209] Denn eine Skulptur war für Vasari keine Übertragung von Materie zu Materie – durch das Sich-Abdrücken einer Form –, sondern eine Übertragung *von der Idee zur Form*, in deren Verlauf die »überflüssige« Materie beständig »reduziert« und »entfernt« wird.[210]

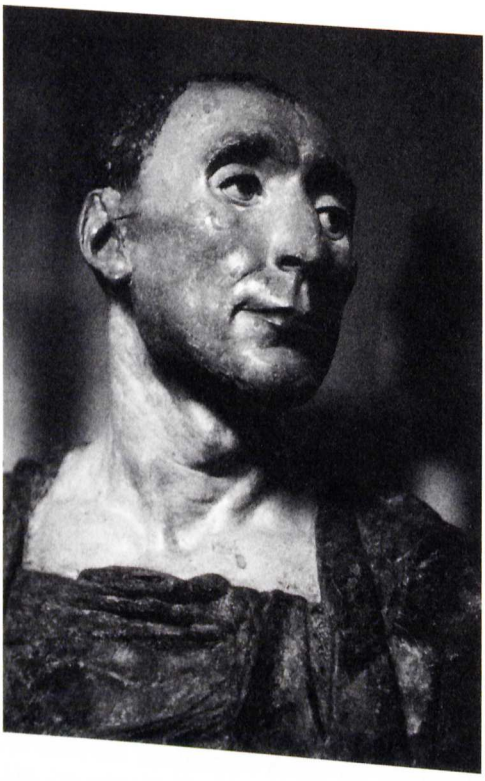
Doch man spürt die Hypokrisie in der Frage, ob die *Büste einer Frau* des Bargello tatsächlich eine Skulptur sei – eine Hypokrisie, die Ulrich Middeldorf, wie auch eine Reihe weiterer Kunsthistoriker, nicht scheute hinsichtlich einer anderen Büste, die mit größerer Sicherheit von Donatello stammt (die sogenannte



28–29 Anonym, Florenz, *Büste einer Frau*, 15. Jahrhundert. Bronze (früher Donatello zugeschrieben und als Büste der Ginevra Cavalcatti, Gattin des Lorenzo de Medici, bezeichnet). Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

Büste des Niccolò da Uzzano), sich ebenfalls im Museo del Bargello befindet und ebenfalls durch Abguß hergestellt ist *(Abb. 30)*. Middeldorfs Argumentation ist von einer Klarheit, die nichts zu wünschen übrig läßt: *das Verfahren des Abdrucks* – in diesem Fall der Abguß – *disqualifiziert das Objekt als Skulptur*, das heißt als Kunstwerk.[211] Worte, die deutlich vor Augen führen, wie das Paradigma des Abdrucks, wiewohl es in vielen Kontexten die *Matrix des Bildbegriffs* darstellt, im Kontext einer »Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin«[212] zu einem veritablen *Gegenmodell des Kunstbegriffs* wird.

Dieser Kunstbegriff ist aber datierbar: er entspricht dem ästhetischen Dogma, das im 16. Jahrhundert den Rahmen der Intelligibilität der neu aufkommenden Disziplin der Kunstgeschichte bildete. Und das bedeutet, daß er *anachronistisch* ist, jedoch anachronistisch im schlechten – autoritären und *verschlossenen* – Sinn des Wortes: er versucht, ein Objekt des 15. Jahrhunderts nach Maßgabe von Kategorien zu beurteilen, die im Akademismus des nachfolgenden Jahrhunderts entstanden. Statt dessen bedarf es aber eines genau umgekehrten Vorgehens: ein *offener Anachronismus* sollte uns gestatten, angesichts dieser zu oft übersehenen Objekte des Quattrocento einen Begriff der Skulptur (und des Kunstwerks im allgemeinen) neu zu definieren, den wir als das unveräußerliche Erbe des Vasarischen Diskurses in direkter Linie aus dem Cinquecento ererbt haben. Mit anderen Worten, wir müssen unseren Standpunkt wählen, wir müssen unseren Humanismus wählen. Denn dem institutionellen Humanismus, auf dem die Kunstgeschichte Vasaris beruht – ein dogmatischer, akademischer, *axiomatischer* Humanismus –, steht in vielerlei Hinsicht ein erfinderischer Humanismus entgegen, auf dem die Kunst der Renaissance beruht. Dies ist der Humanismus eines Brunelleschi, eines Masaccio, eines Donatello, der keine unantastbaren Regeln aufstellt, sondern unablässig an allen Fronten experimentiert, der also in offener, *heuristischer* Weise vorgeht. Der eben darum den Abdruck nicht scheut: der Abdruck ist



30 Donatello, *Büste, genannt Büste des Niccolò da Uzzano*, 15. Jahrhundert. Polychromierte Terrakotta. Florenz, Museo Nazionale del Bargello.

für ihn eine *technische Hypothese* neben verschiedenen anderen. Er verwendet den Abdruck also mit schrankenloser Freiheit, ohne Scheu, er könne auf diesem Weg Objekte produzieren – zumeist außerordentlich gelungene Objekte –, die ästhetisch uneinheitlich und in historischer Hinsicht anachronistisch sind.

Das beste Beispiel dieser heuristischen Haltung, insbesondere in bezug auf den Abdruck, bietet uns im 15. Jahrhundert das Werk Donatellos. Kein anderer Künstler der Renaissance – dies mußte auch Vasari anerkennen, bevor er dasselbe von Michelangelo berichtete – hat »mehr gearbeitet als er« *(nessuno artefice aver mai lavorato più di lui)*. Kein anderer hat so viel experimentiert mit so vielen verschiedenen Materialien, Techniken und Stilen, was Vasari auf derselben Seite mit einer schönen substantivischen Wendung zum Ausdruck bringt: *il tanto operare di Donat[ell]o*.[213] Dies anzuerkennen bedeutet aber, das *ungerichtete, nicht-axiomatische* Prinzip in der Arbeit des Künstlers anzuerkennen. Etwas zu akzeptieren, was Vasari – wie auch die heutigen akademischen Kunsthistoriker – ansonsten stets ablehnt: daß nämlich die Kunst eines großen Bildhauers sich »gegen den Strich« der Kunstgeschichte entwickelt hat – die Kunst eines Bildhauers, der mitunter gotisch beendete, was er renaissancehaft begonnen hatte. Und der vor allem eine Vielfalt von technischen Hypothesen einzusetzen wußte, die das idealistische Axiom des *disegno* von Beginn an entkräfteten.

Bis heute bezweifelt man, nach Middeldorf und Janson, Donatellos stilistische Vaterschaft an der Büste des *Niccolò da Uzzano (Abb. 30)*.[214] Man disqualifiziert das Verfahren des Abdrucks (die Lebendmaske des Gesichts), indem man wieder und

wieder die schroffe Gleichung aufstellt: wenn das Objekt aus einem Abdruck hervorgegangen ist, ist es keine Kunst; wenn es keine Kunst ist, ist es nicht von Donatello.[215] Oder man bezeichnet es als ein »extremes« oder ein »unangenehmes Objekt«.[216] Damit übersieht man jedoch, daß Donatello fast ausschließlich extreme Objekte hervorgebracht hat, daß seine Methode – sein *tanto operare* – nicht unbedingt das Hauptziel der stilistischen Einheit verfolgte und daß er gleichermaßen imstande war, den Gipfel des »Unangenehmen« (die leeren Augenhöhlen der *Maria Magdalena*) hervorzubringen wie den Gipfel des »Angenehmen« (den anmutigen Körper der Bronzestatue des *David*). Vor allem übersieht man aber, daß Donatello im Quattrocento der wichtigste Erneuerer des Abdruckprozesses war. Er nutzte – lange vor Canova und Rodin – den Abguß als Werkstatttechnik und als Grundlage eines Formenvokabulars, das durch die Duplikation wiederverwendbar wurde: er hat vermutlich das Basrelief des *Heiligen Georg* abgegossen; von der Kanzel des Prato hat er höchstwahrscheinlich in seinem Atelier Abgüsse angefertigt; er serialisierte bestimmte Elemente seiner Terrakotta-Skulpturen; und er erfand mit der *Madonna Chellini* ein bronzenes Negativrelief für den Guß eines gläsernen Bilds der Jungfrau mit dem Kind.[217]

Diese Heuristik des Abdrucks sollte uns nicht überraschen. Einerseits bietet er, wie ich oben dargestellt habe, einen taktilen Zugang zu den im Quattrocento entwickelten Zielen des Realismus. Andererseits steht er in Zusammenhang mit dem bedeutendsten technischen Problem, das sich den Bildhauern der Renaissance stellte (man denke an Leonardo da Vincis ungelöste Schwierigkeiten beim Guß seiner Reiterstatue): ich meine das Problem des Bronzegusses, der bekanntlich eine Reihe komplexer Prozeduren umfaßt, zu denen notwendig auch der Abdruck zählt.[218] Das Beispiel der *Judith* – eines der unbezweifelbaren Meisterwerke Donatellos – ist hier äußerst aufschlußreich: ihre visuelle Komplexität aufgrund der beständigen Überraschungen, für den Betrachter unvorhersehbaren Wendungen, findet ihre prozessuelle Entsprechung in einer schwindelerregenden technischen Komplexität. Das Werk besteht aus elf im Wachsausschmelzverfahren hergestellten Teilstücken. Elf Stücke, die sich hinsichtlich ihrer jeweiligen Textur so weit unterscheiden, daß sie die Hypothese nahelegen, es handele sich um ein *work in progress*, das Donatello in verschiedenen Gießereien ausgeführt habe. Die *Judith* wäre demnach keine von dem Künstler in seinem Atelier modellierte und dann als solche dem Gießer gelieferte Skulptur, sondern eine komplexe Montage, bei der sich in jeder Phase technische Probleme stellten, auf die Donatello jeweils reagierte, eine stets aufs neue überraschende Sequenz immer wieder neuer plastischer Lösungen.

Der *Abdruck (empreinte)* – auch und gerade in seiner Anlehnung an die bloße *Entlehnung (emprunt)* – bildet eine der erstaunlichsten dieser formellen und prozessuellen Lösungen. Nicht nur sind die Beine des Holofernes nach einem Naturabguß hergestellt, auch der Schleier der Judith ist (wie bei der *Büste einer Frau* des Bargello) ein fertiger Abguß, das Resultat eines zum Schmelzen bestimmten Ready-made: offensichtlich hat der Künstler einen echten, mit heißem Wachs durchtränkten Schleier über den Kopf einer Puppe aus Holz oder Pappmaché geworfen, in exakt derselben Weise, wie man es in Florenz seit dem Mittelalter im religiösen Kontext der wächsernen Votivfiguren machte ... Nachdem das Wachs







31–32–33 Donatello, *Judith und Holofernes*, um 1453–1457. Bronze, Höhe (mit Sockel) 236 cm. Florenz, Palazzo Vecchio.

abgekühlt und gehärtet war, genügte es dann, dieses merkwürdige Objekt so wie es war in Bronze zu gießen und es an den Rest der Skulptur anzulöten. Der Restaurator Bruno Bearzi hat überdies darauf hingewiesen, daß Donatello einen Zwischenfall, der sich während des Gusses ereignete, bewußt sichtbar ließ – einen Zwischenfall, dessen Besonderheit es ist, daß er in der Bronze noch das Webmuster des ausgeschmolzenen Tuchs erkennen läßt: eine Art technischer »Schlüssel«, der sich allein dem Blick der Experten des Metiers darbietet *(Abb. 31–33)*.[219]

~

Der Abdruck spielt in allen diesen Beispielen offenkundig die zentrale Rolle eines auslösenden Moments, vielleicht gar einer fundamentalen Erfahrung. Von ihm ausgehend entfaltet sich die ganze heuristische Kühnheit eines Künstlers wie Donatello – alles zu versuchen, mit allem zu arbeiten, alle Möglichkeiten zu erproben, um zu sehen, was sich daraus ergibt. Diese *Öffnung des technischen Felds*, auch im Sinn einer »Regression« zur *bricolage*, bedeutet aber in letzter Konsequenz eine Erschütterung nicht nur des humanistischen Axioms der Nachahmung, sondern auch des Geschichtsmodells, das Vasari mit jenem verknüpft wissen wollte. Zum einen *desorientiert* die Heuristik des Abdrucks *den Blick*, da sie die spezifischen visuellen Bedingungen einer »Ähnlichkeit durch Berührung« verlangt, denen manche Künstler der Renaissance sich ohne Scheu stellten, während sie gleichzeitig die Perspektive und die allgemeinen Grundlagen einer »optischen Ähnlichkeit« erforschten. Wenn der Abdruck den Blick desorientiert – dies wird im folgenden immer wieder festzustellen sein –, so vor allem, weil er einen *berührenden Blick* verlangt: einen paradoxalen Blick, der die taktile Beschaffenheit der Dinge, der Materialien befragt; einen Blick, der das Risiko seines Aufpralls auf die Fläche und die Textur eines durch Abdruck hergestellten Faltenwurfs – wie der Schleier der *Judith* – auf sich nimmt.

Zum zweiten *desorientiert* die Heuristik des Abdrucks *die Geschichte*. Sie gibt uns in einer weiteren Leitlinie zu verstehen, daß die Geschichte sich nicht von der Erinnerung abtrennen läßt, wie Vasari es versuchte – und es ihm ideologisch gelang – mit der Forderung nach einer Geschichte der *modernen (moderno)* Kunst, welche die *antike (antico)* wiederholte, basierend auf dem einfachen Vergessen, oder vielmehr der zwanghaften Verleugnung der *alten (vecchio)* Kunst des Mittelalters.[220] Wo Donatello in der *Judith* eine stupende Montage von hochgradig idealisierten Elementen mit solchen, die direkt von der Textur der Dinge abgeformt waren, realisiert, wo er einen Klassizismus *all'antica* frei mit gotischer Schlichtheit verbindet, knüpft er damit den »Knoten« der Erinnerung wieder in die vorgeblich zielgerichtete »Linie« der Stilgeschichte ein. So setzt er auf alle Zeitebenen, so präsentiert er uns die Macht des *Anachronismus*, belehrt er uns über die Bedeutung des *Nachlebens*.

Der Schleier der *Judith* verweist offensichtlich auf die hellenistische Drapierung, so wie die *Büste des Niccolò da Uzzano* als häusliches Bildnis, das sie ist, in einer Zeit, als Ghiberti und Niccolò Niccoli gemeinsam das Buch XXXV von Plinius' *Naturkunde* lasen, auf die römische *imago* und die etruskischen Terrakotten verweist. Doch die »antikisierende« Haltung ist in diesem Fall nicht dogmatisch: sie besteht vielmehr im Experiment, das heißt in der konkreten Neuentdeckung der in den antiken Quellen erwähnten Operationsketten, zu denen auch der Abdruck zählt. Donatello scheut sich nicht, auf *mittelalterliche* Kenntnisse des Abdrucks zurückzugreifen, um seine »humanistischen« Ziele zu verwirklichen: deswegen studiert er Cenninis *Libro*, deswegen lernt er die Geheimnisse des Abdrucks von den florentinischen *fallimagini*, den »bildermachenden« (nämlich Votivbilder herstellenden) Handwerkern, die seit Generationen in der Via dei Servi residierten, die zum Marienheiligtum der Santissima Annunziata führt.[221] Cenninis Text stellte bereits im 14. Jahrhundert die – sehr heikle, bis heute ungelöste – Frage nach dem *mittelalterlichen* Nachleben von Praktiken wie derje-

nigen der Totenmasken.[222] Doch wie dem auch sei, Donatello erfand seine Manier der »Renaissance«-Bildhauerei, indem er sich des Wachses der Votivfiguren, der Kenntnisse der Handwerker, der Polychromie der alten Votivstatuen, der Terrakotta der »volkstümlichen« Objekte bediente .

Darin besteht aber die »Modernität« – in einem weder auf Vasari noch auf Greenberg zurückgehenden Sinn – dieser Zeitkomposition: sie wirkt durch kühne Anachronismen, das heißt durch die Montage von historischen Verweisen, die widersprüchlich sein mögen, doch deren Dialektik – eine *Turbulenz*, in der »das Gewesene mit dem Jetzt zusammentritt« – eine neuartige, revolutionäre, weil nicht in den Axiomen der humanistischen Kunstgeschichte eingeschriebene *Konfiguration* herausbildet.[223] Und deswegen *desorientiert* die Heuristik des Abdrucks letztlich *den Diskurs selbst*. Deswegen läßt sich kaum sagen, aus welchem *Wissen* sie tatsächlich hervorgeht. Weil der Abdruck ein polyvalentes Verfahren, ein technisches Nachleben, eine ebenso einfache wie wirkungsvolle Operationskette ist, *durchzieht* er die Zeiten und die Felder des Diskurses: dies ist seine Schwäche – sein immer wieder geringgeschätzter Status –, doch dies ist auch seine Anpassungskraft, seine fundamentale Flexibilität.

Man kann daher wohl erwägen, die Hypothese der *Aufhebung der epistemischen Abgrenzungen* in der Renaissance etwas weiter zu entwickeln, als Panofsky es tat. Mit seiner Formulierung der Idee einer »Synthese zwischen freien und mechanischen Künsten« zielte Panofsky offensichtlich auf eine »versöhnende« Darstellung dieser Aufhebung.[224] Doch wir sollten die Kehrseite einer solchen »Synthese« nicht aus den Augen verlieren: den Effekt der Heterogenität, die uneinheitlichen Zusammensetzungen, die ungestillten Widersprüche. Der Abdruck, ein allzu treuer Diener, wurde wohl ebenso oft geschmäht oder gänzlich in Abrede gestellt wie tatsächlich verwendet. Sein unmittelbarer materieller Aspekt als handwerkliches Objekt begründete seine Distanz zu den intellektuellen Ambitionen des *disegno*; sein unvordenklich alter religiöser Aspekt als anthropologisches Objekt verwehrte ihm den Einlaß in die Kunstmuseen und Akademien. Trotzdem ist er nie von der Szene verschwunden – das heißt aus den Ateliers der Künstler. Die »realistischen« Bildhauer der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie Guido Mazzoni, verwendeten ihn unermüdlich bis an die äußerste Grenze seines Ausdruckspotentials;[225] die »experimentellen« Künstler des 16. Jahrhunderts, wie Bernard Palissy, nutzten ihn nicht nur als stilistisches, sondern auch als epistemologisches Prinzip *(Abb. 34)*.[226]



34 Bernard Palissy, *Abdruck zweier Beine*, 16. Jahrhundert. Paris, Musée de la Ville de Paris – Musée Carnavalet.



35 Clemente Susini, *Anatomie des Beines*, Ende des 18. Jahrhunderts. Polychromes Wachs. Florenz, Museo della Specola.

So ist der Abdruck in der Lage, die diskursiven Felder und die technischen Kenntnisse zu durchziehen und sie insgeheim zu revolutionieren. Zwar haben in Florenz die traditionellen *ceraiouli* eines Tages keine Abdrücke von den Gesichtern frommer Stifter mehr genommen, nachdem die Religion des Konzils von Trient diese Art von Votivgaben nicht mehr guthieß.[227] Doch sie wandten ihre Kenntnisse weiterhin an, wozu sie sich von der Religion auf die Kunst und von der Kunst auf die Wissenschaft verlegten: sie assistierten den Bildhauern bei der Abformung und dem Guß ihrer Modelle, und kehrten später zu dem eigentlichen Bereich ihrer Kompetenz – nämlich zur Anatomie – zurück, als sie im 17. Jahrhundert in Florenz die erste große Schule der medizinischen „Ceroplastik" begründeten *(Abb. 35)*.[228]

Auch über den rein anatomischen Bereich hinaus hat der Abdruck seine Möglichkeit der direkten materiellen Aufzeichnung der »Signatur der Welt«, der »Schrift der Dinge« – in Michel Foucaults Worten gesagt[229] – zugute kommen lassen. Keine moderne Zoologie ohne die Technik der Naturalisation, die ihre Quelle zum Teil in den Abgüssen von Eidechsen aus dem Atelier Ghibertis hat, dem im 16. Jahrhundert Riccio, Palissy und viele andere folgten.[230] Keine Botanik ohne die Methode des »Naturabgusses«, die auf mittelalterliche Verfahrensweisen zurückgeht, die im 15. Jahrhundert verbessert wurden und die man beispielsweise bei Leonardo da Vinci findet.[231] Keine Geologie, keine Paläontologie, keine Anthropologie ohne diese Kenntnisse, die sich mehr und mehr zu einer *Wissenschaft des Abdrucks* entwickelten. Diese gewann jedoch erst im 19. Jahrhundert einen echten theoretischen Status, während gleichzeitig die Bildhauer mit ihrer Erneuerung der Praxis des Abdrucks begannen, das humanistische Erbe von *idea* und *imitazione* noch radikaler in Frage zu stellen.

II. DER ABDRUCK ALS PROZESS ZUR MODERNITÄT IN DER SKULPTUR

»Leben und Tod kämpfen in jeder Einzelheit; hier ist es eine Frau, da eine Statue, dort ein Leichnam. [...] Es ist nicht die Aufgabe der Kunst, die Natur zu kopieren, sondern sie auszudrücken! [...] Was hätte ein Bildhauer dann noch für Arbeit zu leisten, denn er brauchte eine Frau nur abzuformen! Nun also, versuche die Hand deiner Geliebten abzugießen und stelle sie vor dich hin; du wirst darin nur einen grauenhaften Leichnam ohne jede Ähnlichkeit finden [...]«

Honoré de Balzac, *Das unbekannte Meisterwerk* (1831–1837)

Tote Formen: Der Abdruck als Trauer

Das humanistische Erbe von *imitazione*, *idea* und *disegno* ist so tief in der Kunstgeschichte verwurzelt, daß es uns schwerfällt, hier zwischen Erfahrungstatsachen und ästhetischen Topoi zu unterscheiden. So ist beispielsweise evident – doch welchen Status besitzt diese Evidenz? das ist der Kern der Frage –, daß *die durch Abdruck hergestellte Form das Abbild mit dem Tod in Verbindung bringt*. Obwohl eine in Marmor gemeißelte Gestalt nicht weniger abstrakt und bleich, nicht weniger reglos und erstarrt ist als ein Gipsabguß, wird man stets sagen, daß erstere gewissermaßen »lebendig« werden könne, was letzterer nie für sich beanspruchen kann. Warum? Diese Frage ist nicht einfach zu beantworten; sie involviert eine Vielzahl von Modellen, von Matrizen der Intelligibilität, die seit der Antike das Denken über Bilder und Kunst, über ihren ontologischen Status und über die materiellen Prozesse ihrer Entstehung bestimmt haben. Eine ausführliche Antwort auf diese Frage zu geben wäre eine gewaltige Aufgabe – nichts geringeres als eine vollständig neue »Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie«, deren Grundlage nicht mehr, jedenfalls nicht ausschließlich, die Panofskysche *idea* sein könnte.[232]

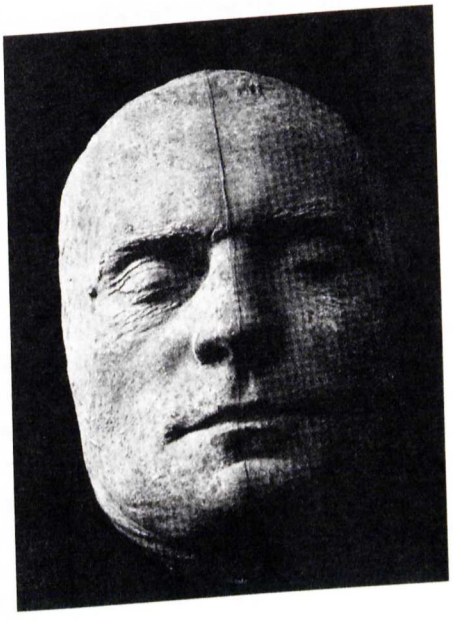
Doch können wir einige Fährten verfolgen, die sich spontan auftun, sobald wir das Problem dieses merkwürdigen, jedoch unbezweifelbaren Zusammenhangs zwischen Abdruck und Tod in Worte fassen. Anthropologisch gesehen verweist die durch Abdruck hergestellte Form zunächst auf ihren ältesten Ursprung in der Praxis der *Totenmasken*: wenn wir sagen, daß der Abdruck sein »Sujet« – das abgeformte Objekt – dem Tod assoziiert, dann bringen wir damit, und sei es unbewußt, die Erinnerung an diese unvordenklich alte, geschichtslose Praxis ins Spiel.[233] Wir haben gesehen, wie die erste abendländische Geschichte der Kunst – die *Naturkunde* des Plinius – die Praxis der Totenmasken innerhalb eines buchstäblich *ursprünglichen*, nämlich in Plinius' Text jeder Geschichte (der Kunst, der Skulptur, des Portraits) vorausgehenden Paradigmas als ein Ritual von Abbildern begriff, denen die Römer der republikanischen Zeit den Namen *imago* gaben *(Abb. 36)*.[234] Ebenso bezeichnend ist, daß einer der ersten großen *modernen* Texte der Ästhetik – nämlich Lessings *Laokoon* – unter dem Einfluß der Frage nach der antiken Darstellung des Todes geschrieben wurde, aber auch nach dem



36 Moderner Abguß von der *Negativform einer Totenmaske*, römische Kaiserzeit. Gips. Tunis, Musée du Bardo (vgl. Abb. 15).

Kult der genealogischen Abbilder, der Herstellung von Wachsmasken, die von den Gesichtern der »Ahnen«, das heißt der wichtigsten Familienmitglieder einer jeden aristokratischen römischen *gens*, abgeformt wurden *(Abb. 37)*.[235]

Eine andere Art von Objekten, auf welche die durch Abdruck hergestellte Form spontan hindeutet, finden wir in der Praxis – deren historischen Hinter-



37 Anonym, Deutschland, *Totenmaske Gotthold Ephraim Lessings*, 1781. Gips. Nach E. Benkard, 1927, Tafel 17.



38 Jean-Martin Charcot und Assistenten, *Abguß der Kontraktur eines rechten Arms mit Halbbüste*, Ende des 19. Jahrhunderts. Gips. Paris, Musée de l'Assistance Publique (ehemaliges Musée des Moulages, genannt »Musée Charcot«).

grund ich oben anhand des florentinischen Beispiels skizziert habe, in dem Religion, Kunst und medizinische Wissenschaft zusammentrafen – der *Anatomiemodelle*, die ebenfalls unmittelbar von dem dargestellten »Objekt« abgeformt sind, das heißt von den an allen erdenklichen Pathologien erkrankten oder gestorbenen Körpern. Auch sie offenbaren in ihrer unbarmherzigen Exaktheit den Tod dieser per Definition todgeweihten Körper. Von den meisterhaften anatomischen Wachsmodellen der Florenzer Schule bis zu den Abgüssen, die Charcot und seine Assistenten am Ende des 19. Jahrhunderts anfertigten,[236] verbindet sich der verdinglichte, in Positiv-Abgüssen wiederhergestellte Abdruck eines Körpers zu einem guten Teil mit der anatomischen Operation, dem Sezieren *(Abb. 38)*. Wir alle wissen – mehr oder weniger deutlich –, daß die Anatomie uns ein »Schicksal« bezeichnet: nämlich unsere Zergliederung unter den Blicken eines anderen, unseren offengelegten Tod.[237]

Warum finden die Totenmasken, die Votivfiguren und die wächsernen Anatomiemodelle keine Aufnahme in eine Geschichte der Skulptur im engeren – oder zumindest im üblichen – Sinn des Worts? Warum sind sie kein Gegenstand einer Kunstgeschichte, die sich als »humanistische« und »autonome« Disziplin versteht? Die Antwort scheint offenkundig: So herausragend ihr Realismus oder ihre Realisierung sein mögen, diese Objekte sind im allgemeinen nicht von Künstlern hergestellt und sind, von eindeutigen Sinnentfremdungen abgesehen, nicht für Kunstliebhaber gemacht. Der mit Totenkult und Körperwissenschaft verknüpfte anthropologische Horizont des Abdrucks scheint weit entfernt von dem, was man für gewöhnlich in Werken über die Bildhauerkunst liest. Deswegen findet man bis heute Namen wie Oronzio Lelli (ein Florenzer *formatore* des 19. Jahrhunderts), André-Pierre Pinson oder Gaetano Zumbo kaum je in einer Geschichte oder einem Lexikon der Skulptur.[238]

Doch die Position des Abdrucks scheint in bezug auf das akademische Feld der Kunstgeschichte nicht nur marginal, sondern geradezu antithetisch. Warum? Zum einen, weil das durch Abdruck hergestellte Objekt *zu nah* an dem Gegen-

stand seiner Darstellung ist, der zugleich der physische Urheber seiner Konstituierung als ein Objekt ist. Der materielle Primat der *Berührung* im Abdruckprozeß findet seine visuelle und phänomenologische Entsprechung in der taktilen Verdichtung, die das visuelle Objekt unvermeidlich verlangt, wenn es die optische Distanz aufzuheben versucht und unseren Blick auf seine zufälligen morphologischen Eigenheiten lenkt. Es ist fast unmöglich, ein solches Objekt im strikten Sinn des Wortes zu »bewundern«, weil die Distanz (die in der Idee der Bewunderung angelegt ist) und die Vermittlung von diesem »Zu nahe dran«, von dem Ernst Bloch schrieb, infiziert sind.[239] Die *Büste des Niccolò da Uzzano* wurde von zahlreichen Kunsthistorikern vor allem deswegen so abschätzig beurteilt, weil die – in Ottavio Morisanis Worten – zu »strikte Wirklichkeitsnähe« *(aderenza stretta)* des Abdrucks das Objekt aus dem hohen Reich der »Kunstwerke«, das heißt der nachahmenden Werke ausschließe.[240] Mit dem durch Abdruck hergestellten – »nach dem Leben geformten«, wie man so treffend sagt – Objekt *rühren wir an den Tod*, wo eine bestimmte Idee der Kunst uns versprach, das *Leben zu sehen*, wiedererschaffen in der Materie, die der Bildhauer, wie es heißt, »zum Leben erwecken« soll.

Doch mehr noch als diese phantasmatische Nähe, die der Abdruck mit sich bringt, mehr noch als die Ahnung, daß wir dem tödlichen Schicksal dieser verblichenen Körper zu nahe kommen, deren exakte Textur, fast könnte man sagen: deren Reliquien wir im Gips sehen, erweist sich, daß der Tod, um den es hier sich handelt, nicht nur der Tod des in seinem mumienhaften Ebenbild erstarrten Menschen ist. Der Tod, um den es sich handelt, ist auch der Tod der Kunst selbst. So daß wir die Formulierung unseres Problems offenbar um eine zweite Evidenz erweitern müssen: daß *die durch Abdruck hergestellte Form das Abbild mit dem Tod der Kunst in Verbindung bringt*. Oder genauer, mit dem Tod ihrer Idee, ihres Ideals. Hier stoßen wir wieder auf die großen Gemeinplätze der humanistischen Ästhetik: zum einen, daß der Abdruck notorisch den *mechanischen* Mitteln der Reproduktion zugerechnet wird, wobei »mechanisch« sowohl im mittelalterlichen und renaissancehaften Sinn (der »mechanischen« Tätigkeiten im Gegensatz zu den »freien« Künsten) zu verstehen ist wie auch im Benjaminschen Sinn.[241] Zum anderen gilt das aus dem Abdruck hervorgegangene Objekt weder als ein ursprüngliches *(originaire)* noch als ein *Original*.[242] Der Begriff des Originals ist in ihm annihiliert, da jedes solche Objekt den Verdacht und sogar die Gewißheit vermittelt, daß es weder ein »Ersterzeugnis« noch eine »Erfindung« ist, sondern der Repräsentant einer Serienproduktion (oder einer virtuellen Serienproduktion).

Damit stehen wir vor einer weiteren Paradoxie: die durch Abdruck hergestellte Form wird einerseits abgewertet wegen ihrer *zu großen Nähe zu einem Ursprung* im ontologischen, körperlichen, materiellen Sinn (aufgrund der Berührung mit dem abgeformten Gegenstand), andererseits wegen ihrer *mangelnden Ursprünglichkeit* und künstlerischen Originalität (da sie letztlich nur eine allzu treue Reproduktion dieses Gegenstands ist). Zweifellos ist dies ein Grund, weshalb das Paradigma des Abdrucks das Interesse von Philosophen und insbesondere von Phänomenologen erweckt hat, während Kunsthistoriker ihm zumeist mit Ablehnung begegnen. Ein bezeichnendes Beispiel bietet die Studie, die Horst W.

Janson – einer der größten Historiker der Skulptur und Autor einer denkwürdigen Donatello-Monographie[243] – in den letzten Jahren seines Lebens dem Problem des Realismus in der Skulptur widmete.[244]

Janson wählte als seinen Ausgangspunkt den augenscheinlich unbestreitbarsten Konsens: die humanistische Formulierung des *paragone*, derzufolge, nach Benedetto Varchi – doch auch viele andere Autoren des 16. Jahrhunderts äußerten dieselbe Ansicht –, die Skulptur *wirklicher* ist als die Malerei, weil sie bereits dreidimensional ist.[245] Wirklicher, das heißt aber auch gefährlicher: da die räumliche Tiefe in der Skulptur bereits physisch, taktil gegeben ist, ist es nicht schwer, dreidimensionale Objekte hervorzubringen, die *zu wirklich* sind. Die Handhabung der Illusion, die Nachahmung ganz allgemein gerät in Verdacht aufgrund dieser Leichtigkeit, die Übermaß, Exzeß, Geschmacksverfehlungen hervorbringt – den Tod des Stils. Genau an diesem Punkt erhebt sich in Jansons Text die Frage des Abdrucks, des Abgusses: von den Totenmasken und den florentinischen Votivfiguren über Guido Mazzonis Portraitmasken und die Wachsfiguren Madame Tussauds bis zu den hyperrealistischen Skulpturen von Duane Hanson und John de Andrea wird das Verfahren des Abgusses mit Mißbilligung gestraft, zugleich aber seine historische Bedeutung anerkannt.[246] Da nun der *Realismus* in den Augen dieses großen Kenners der Skulptur des 19. Jahrhunderts[247] als das Ziel par excellence der Bildhauerkunst erscheint, bleibt ihm nur, zu unterscheiden – mit aller Gewalt – zwischen einem *Realismus des Stils* und einem *Realismus des Abdrucks*: letzterer bewirke aber nur eine tote, weil *exzessive Ähnlichkeit*, die Janson, ohne daß er es für nötig hält, seine Worte theoretisch zu begründen, so evident erscheint ihm dies, die »äußerste Grenze« und das »Ende« nennt (ein einzelnes Wort hätte vermutlich nicht genügt, um die Heftigkeit seiner Abneigung zum Ausdruck zu bringen).[248]

Wenn der Abdruck also die Ähnlichkeit tötet, so tötet er nicht nur eine jahrhundertealte Idee der Skulptur, sondern auch eine jahrhundertealte Praxis der Kunstgeschichte. Wenn Abgußobjekte so häufig aus dem Diskurs der Kunstgeschichte ausgeschlossen werden, wenn sie sich als *heterogen gegenüber der Kunstgeschichte* als einem Diskurs erweisen, so deswegen, weil sie sich den Gepflogenheiten der – neo-vasarischen – Ausübung der *Geschichte* ebenso widersetzen wie der Kohärenz der – neo-vasarischen – Idee der *Kunst*.

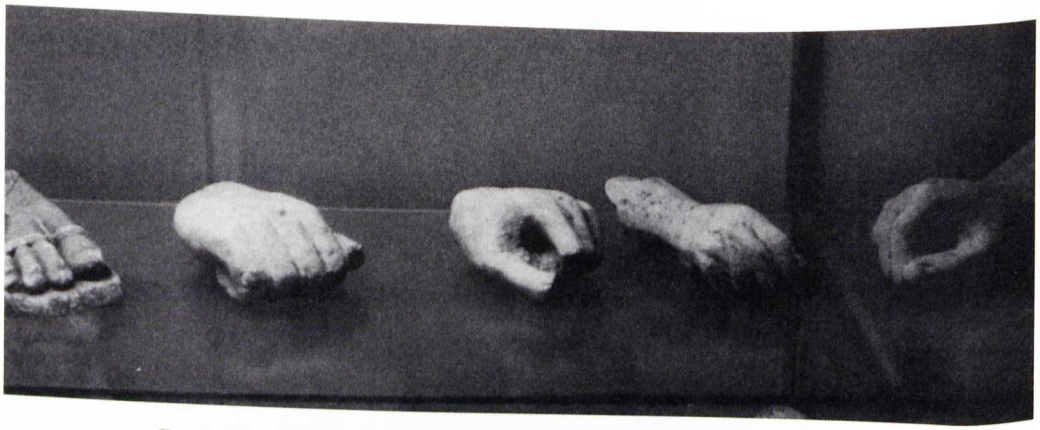
~

Präziser gesagt: Die durch Abdruck hergestellte Form widersetzt sich dem Begriff, dem Ideal der Kunst, insofern sie zu unmittelbar aus einer vorgegebenen *Materie* hervorgeht und zu wenig aus der *Idea*, der die klassische Kunsttheorie den Vorzug gibt.[249] Zugleich »entlehnt« *(empruntée)* (nämlich abgeformt) und »geprägt« *(empreintée)* (durch den Vorgang physisch markiert), *überträgt sie sich direkt von Materie zu Materie*. Sie existiert, ohne daß sie sich zuvor in den Gedanken des Künstler »bildete«. Ihr Ausgangspunkt ist also genaugenommen weder in der *idea* noch im *disegno* noch in der *invenzione* – den »Zauberwörtern« der Vasarischen Ästhetik. Man muß hier die radikale Differenz betonen, die zwischen der durch Abdruck hergestellten Form und jeder *Nachahmung* im klassischen Sinn besteht:

die Nachahmung setzt Distanz, optische Beschaffenheit und Vermittlung voraus. In der humanistischen Theorie geht sie stets mit den genannten »Zauberwörtern« einher.[250] Der Abdruck dagegen schließt jede Distanz zum dargestellten Gegenstand aus, da sein Verfahren auf der unmittelbaren Berührung beruht. Zugleich verlangt die Berührung auch die absolute Reduktion jeglicher Vermittlung. Schließlich entsteht die Form im Abdruck *blind*, im unzugänglichen Inneren der Berührung zwischen der Materie des Substrats und der Kopie, die sich nach ihr bildet. Dies erklärt also, weshalb der Abdruck, das *Duplikat* oder Faksimile seines Gegenstands, das Gegenteil der *Nachahmung* im klassischen Sinn bedeutet. Indem sein materielles Verfahren die idealen Voraussetzungen der künstlerischen Nachahmung und Erfindung ausschließt, schließt er sich selbst aus der klassischen Definition der Kunst aus.

Gleichermaßen schließt er sich aber aus dem Begriff der Geschichte aus. Welcher Zeitlichkeit gehört ein durch Abdruck hergestelltes Objekt an? Derjenigen einer merkwürdigen Paradoxie – merkwürdig, weil in ihr die Geschichtlichkeit als solche ausgeschlossen scheint. Einerseits deutet das aus dem Abdruck hervorgegangene Objekt auf eine Art *punktueller Zeitlichkeit* hin, die an das »Es-ist-so-gewesen« erinnert, das Roland Barthes in der Photographie bemerkte.[251] Dies ist die unbestreitbare, jedoch in dem Objekt selbst nicht repräsentierte – nicht »historisierte«, nicht identifizierte – Zeitlichkeit des Prozesses, des Moments der Berührung zwischen dem abgeformten Gegenstand und dem Gips, der auf ihm erstarrt und seine Form annimmt. Wenn wir eine Totenmaske anblicken, wissen wir, daß es einen Moment gegeben hat, in dem das Gesicht eines Menschen diesem Prozeß ausgesetzt wurde. Doch darüber hinaus wissen wir beinahe nichts: weder können wir sagen, *wann* dies war, noch *wessen* Gesicht die Maske wiedergibt. Die Zeitlichkeit des Abdrucks erweist sich darin ebenso unbestreitbar wie unidentifizierbar: er ist sehr nahe am *Phänomen* (er erweckt, wie ich sagte, das Interesse der Phänomenologen), jedoch weit entfernt von der *Tatsache* (die unbezweifelbar, aber unfaßbar ist, weshalb er die positivistischen Historiker irritiert und enttäuscht).

Andererseits führt die durch Abdruck hergestellte Form unvermeidlich eine *anachronistische Zeitlichkeit* ein, nicht nur weil »der Abdruck so alt ist wie die Welt«, wie man leichthin sagt, sondern weil er sich selbst aus jeder Geschichte des Stils ausschließt. Die aus einem Abdruck hervorgegangene Form ist eine *Form ohne Stil*: sie hat nichts, was den geschichtlichen Moment ihrer Entstehung repräsentieren, »historisieren« und identifizierbar machen würde. Der Abguß einer Hand weist dieselben formalen Eigenschaften auf, ob er im 6. Jahrhundert v. Chr., in unserem 20. Jahrhundert oder auf dem Höhepunkt der Renaissance angefertigt wurde *(Abb. 39–41)*. Genau deswegen, wegen dieses fundamentalen Anachronismus, neigt die Kunstgeschichte spontan dazu, die Praxis des Abdrucks entweder in einen Bereich *vor der Zeit der Kunst* zu verweisen oder aber in einen Bereich *nach der Zeit der Kunst*: vor der Zeit der Kunst, das heißt in der unvordenklich alten Zeit der Kultobjekte und insbesondere der Votivgegenstände *(Abb. 39)*; nach der Zeit der Kunst, das heißt in einer Zeit, welche die Kunstgeschichte sich noch allzu oft scheut, in ihren theoretischen Diskurs einzubeziehen – die Zeit der Gegenwartskunst, in der das Ready-made und der »Verlust des künstlerischen



39 Exvoti aus dem Heiligtum von Malophoros (Selinunte), 6. Jahrhundert v. Chr. Terrakotta. Palermo, Museo Archeologico.

Metiers« droht *(Abb. 40)*. Und genau deswegen zeigen sich die Kunsthistoriker angesichts von Objekten wie den abgeformten Händen aus Michelangelos Atelier so zögerlich, ihnen Vertrauen zu schenken *(Abb. 41)*.[252]

In jedem durch Abdruck hergestellten Objekt zeigt sich daher eine zweifache zeitliche Dimension, eine zweifache zeitliche Distanz. In ihm verbindet sich eine Dimension des *Ursprungs* – eine archäologische Dimension, die in dem Maße der Geschichte entgeht, wie die Archäologie sich mit dem unvordenklich Alten befaßt – mit einer anderen Dimension des *Endes*, des Todes, die ebenso der Geschichte entgeht, da sie die Konstruktion einer Geschichte anhand der stilistischen Entwicklung verweigert. Doch gerade diese Paradoxien haben die *Modernität* von Skulpturen provoziert, die es verstanden, das angebliche »vor der Geschichte« und das angebliche »Ende der Geschichte«, eine offensichtlich *archäologische* Dimension und eine offensichtliche Dimension des *Todes*, Tod des Subjekts und Tod des Stils, zusammenzuführen. Von Marcel Duchamp bis Picasso, von Jasper Johns bis Robert Morris und Bruce Nauman, von Giuseppe Penone bis Rachel Whiteread und Pascal Convert kristallisierten genau diese Fragen sich oft um Verfahren und Praktiken der Abformung. Diese Fragen werfen aber ihrerseits eine weitere Frage



40 Pablo Picasso, *Abguß seiner Faust*, 1937. Gips, Holz, Metall. Paris, Musée Picasso.



41 Anonym, Italien. *Linke Hand, genannt »Hand Michelangelos«*, 16. Jahrhundert. Terrakotta. London, Victoria and Albert Museum.

auf, nämlich die nach der *Archäologie* der Verbindung zwischen dem »Archäologischen« und dem »Tod«, zwischen der Nähe zum Ursprung und dem Tod des Ursprungs. Hier lassen sich, als problematische Elemente, bereits einige Beispiele aus dem 19. Jahrhundert anführen: aus einer Zeit, die die Frage des Abdrucks – und mehr noch der Abformung – insgeheim beunruhigte, wenn nicht gar obsessiv heimsuchte.

~

Es gab im 19. Jahrhundert keine nennenswerte Debatte über das Verfahren des Abgusses. Man war sich mehr oder weniger einig in der Geringschätzung dieser allzu »unselbständigen« Praxis; es finden sich keine Künstler, die sich über diese Frage so erbittert stritten, wie es bei vielen anderen, stärker theoretisch oder ästhetisch ausgerichteten Fragen der Fall war. Das heißt, es gab keine Debatte *zwischen* den Bildhauern, doch es gab durchaus eine Debatte *in* der Bildhauerei, vielleicht sogar in jedem einzelnen Bildhauer. Denn im 19. Jahrhundert stellte sich jeder Bildhauer – wie überhaupt jedermann – die Frage der *Realität* und des *Realismus*. Zwischen 1835 und 1885 war die Debatte über den Realismus bekanntlich das alles beherrschende Thema.[253] Doch sie war ein Thema der Malerei; es waren Maler, die neue Verfahren erfanden, die neue Probleme aufwarfen. Die umfangreiche historische Literatur über diese Epoche beschäftigt sich daher verständlicherweise vor allem mit der Malerei und innerhalb der Malerei vor allem mit ideologischen und ikonographischen Fragestellungen.[254]

Wo Fragen der Technik oder der Heuristik der Malerei auftauchen, wird für gewöhnlich auf die Photographie verwiesen – was gewiß nicht falsch ist.[255] Doch das photographische Modell ist keineswegs das einzige, das ein Paradigma der exakten, mechanischen, indexikalischen Erfassung der natürlichen Formen einführt. Man spricht gerne von der Photographie, weil sie eine Erfindung des 19. Jahrhunderts ist: sie befindet sich im Einklang mit dem Lauf der Geschichte, sie verhält sich *euchronisch* zur Entwicklung der Malerei. Der Abguß dagegen führt in die allgemeine Frage des Realismus die *anachronistische* Dimension einer allzu »alten« Technik ein – älter noch als die Kunst selbst –, als daß er das Bekenntnis zum Realismus, diese essentiell *moderne* Entscheidung des 19. Jahrhunderts, in irgendeiner Weise erklären könnte.

Tatsächlich ist die Frage der Abformung durchaus präsent. Sie taucht im Bereich der Skulptur als ein impliziter Effekt der Realismusdebatte in der Malerei auf. Ein aufschlußreiches Beispiel bietet David d'Angers (1788–1856), ein mediokrer, äußerst produktiver, zu Lebzeiten sehr bekannter Bildhauer.[256] Seine umfangreichen *Carnets* stießen bislang mehr bei Literaturhistorikern als bei Kunsthistorikern oder Ästhetikern auf Interesse.[257] Dennoch enthalten sie eine Fülle an ästhetischen Motiven. Sie zeichnen – mehr skizzierend als planvoll ausführend – die theoretische Konfiguration einer *idealen Skulptur* als Gegenpol zu denen, die David d'Angers »modern« nennt. Das vierundfünfzigste und letzte dieser Notizbücher (datiert auf das Jahr 1855) beginnt mit einer nostalgischen Eloge der griechischen Kunst: »Die griechische Kunst war die Vergöttlichung des Menschen.