



SUPERFICIES

OBERFLÄCHENGESTALTUNGEN VON
BILDWERKEN IN MITTELALTER UND
FRÜHER NEUZEIT

böhlau

MAGDALENA BUSHART, ANDREAS HUTH (HG.)



Interdependenzen

Die Künste und ihre Techniken

Band 6

Herausgegeben von
Magdalena Bushart und Henrike Haug

Magdalena Bushart | Andreas Huth (Hg.)

superficies

Oberflächengestaltungen von Bildwerken
in Mittelalter und Früher Neuzeit

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

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

© 2022 Böhlau, Lindenstraße 14, D-50674 Köln, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotel, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildungen:

Vorderseite, obere Reihe: Details aus Beitrag Carl, Abb. 4 und Beitrag Körner, Abb. 4, untere Reihe: Details aus Beitrag Nienas, Abb. 4/5 und Beitrag Jakstat, Abb. 1 in diesem Band.

Rückseite, obere Reihe: Details aus Beitrag Köcher, Abb. 4 und Beitrag Schüppel, Abb. 5, untere Reihe: Details aus Beitrag Boëbenecker, Abb. 2 und Beitrag Myssok, Abb. 3 in diesem Band.

Korrektur: Ute Wielandt, Markersdorf

Satz: Punkt für Punkt Mediendesign, Düsseldorf

Druck und Bindung: ☉ Hubert & Co BuchPartner, Göttingen

Printed in the EU

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-52342-8

Inhaltsverzeichnis

- 7** *Magdalena Bushart und Andreas Huth*
Das Äußere und das Äußerste
Bildwerke und ihre Oberflächen
- 29** *Hans Körner*
Referenzmaterialien für Marmoroberflächen
- 57** *Johannes Myssok*
Monolith und weiß
Die Oberflächen von Michelangelos Skulpturen
- 75** *Carina A.E. Weißmann*
Das Prinzip der Weichheit
Die Bronzen des Massimiliano Soldani Benzi im Kontext
der Florentiner Bronzetradition
- 93** *Doris Carl*
Die Madonna ‚dell’Ulivo‘ von Benedetto da Maiano
Ein Beitrag zur Plinius-Rezeption des Quattrocento
- 111** *Helen Boëbenecker*
„... il colore di marmo, che paiono proprio di quella pietra“
Oberflächengestaltung und Materialevokation bei den Tonplastiken
Antonio Begarellis
- 137** *Sven Jakstat*
Inkarnationen
Verismus und Materialästhetik in spanischen Bildwerken des 17. Jahrhunderts
- 163** *Dieter Köcher*
Beobachtungen zur Polychromie des älteren Hochaltarretabels aus dem
Mindener Dom
- 175** *Lars Zieke*
Wiederholung und Variation
Zur Ästhetik der Oberflächengestaltung gefasster Stuckreliefs im Florenz
des 15. Jahrhundert

- 197** *Sarah Nienas*
Körper zwischen Himmel und Erde
Funktionen polychromer Fassung am Beispiel des Rothenburger Hochaltarretabels
von Friedrich Herlin (1466)
- 215** *Katharina Christa Schüppel*
Madonnenskulpturen mit silbernen Oberflächen
Zur Medialität weiblicher Heiligkeit im Mittelalter
- 237** Bildnachweise

Magdalena Bushart und Andreas Huth

Das Äußere und das Äußerste

Bildwerke und ihre Oberflächen

In einer Nacht kurz vor dem Johannistag im Juni 1491 schlich in Bergamo der Buchhändler Paolo de Aquate mit zwei Begleitern über den dunklen Platz hinter dem Palazzo della Ragione zur Cappella Colleoni.¹ Dort waren gerade die im Vormonat von der venezianischen Bildhauerwerkstatt Pietro Lombardos gelieferten Altarfiguren installiert worden: Skulpturen aus bestem Carrara-Marmor mit wunderbaren Faltenwürfen, sorgfältig gearbeiteten Haaren und aufwendig geglätteten Hautpartien.² Den Erwartungen, die Paolo und seine Gefährten an religiöse Bildwerke hatten, scheinen sie dennoch nicht genügt zu haben – sei es, weil die Männer gefasste Statuen wie Donatellos expressiven Johannes in der Frari-Kirche oder die aktuellen Arbeiten Pietro Bussolos bevorzugten, sei es, dass sie sich an den in diesen Jahren auch in Norditalien aufkommenden polychromen Beweinungsgruppen orientierten. Auf alle Fälle beschlossen sie, die Figuren in ihrem Sinne zu vollenden. Sie drangen in die Kapelle ein, holten die Statue des Täufers vom Altar und fingen an, sie zu bemalen. Noch in der Nacht wurden sie erwischt. In ihrer Anzeige warfen die Nachlassverwalter Bartolomeo Colleonis den Dreien vor, die Statue „entweder mit Öl oder einer anderen schändlichen Sache“ behandelt und ihr noch dazu einen Finger abgebrochen zu haben. Paolo landete als Anstifter des Unternehmens wenig später vor Gericht: Der Versuch, dem marmornen Johannes einen Farbanstrich zu verpassen, kostete ihn und seine Gefährten die nicht geringe Summe von 100 Dukaten.³

Man könnte die dilettantische Aktion als Provinzposse abtun. Sie ist aber in gewisser Weise symptomatisch. Lenkt sie doch unseren Blick auf Techniken und Semantiken der Oberflächengestaltung von Bildwerken in der Frühen Neuzeit: auf den Anspruch an „Lebendigkeit“ und mimetische Korrektheit, den Referenzcharakter unterschiedlicher Materialien und deren Bearbeitung sowie die Möglichkeit, das Erscheinungsbild der Artefakte auch ohne Eingriffe in die Form, nur durch die Hinzufügung von Farbe, grundlegend zu verändern. Damit berührt sie das Problemfeld, dem diese Publikation gewidmet ist.

Das Thema ist in der kunsthistorischen Forschung lange Zeit stiefmütterlich behandelt worden. Hier war man auf Fragen der Plastizität fixiert; Untersuchungen zur Oberfläche schienen hingegen in den Zuständigkeitsbereich der Kunsttechnologie zu fallen.⁴ Das hat sich mit Hans Körners Publikationen zur Bildhauerei des 17. und 18. Jahrhunderts, mit der Wiederentdeckung der Polychromie von Bildwerken, Giancarlo Gentilinis Forschungen zu

gefassten Reliefs und den materialorientierten Analysen zur modernen Bildhauerei geändert, die nicht nur die historischen Diskurse zu Gestaltung und Stellenwert der Oberfläche in Erinnerung gerufen, sondern auch eine neue Sensibilität für das Zusammenspiel von Material und Verfahren im Produktionsprozess eingefordert haben.⁵ Doch obwohl, angeregt durch Impulse aus der Philosophie, den Kultur- und den Literaturwissenschaften, die Beschäftigung mit künstlerisch gestalteten Oberflächen insgesamt deutlich zugenommen hat,⁶ blieb die Anzahl der Beiträge, die auf die Oberflächen von dreidimensionalen Objekten fokussieren, überschaubar.⁷ Im Zentrum des Interesses stehen Gemälde, Architektur und die Neuen Medien.⁸ Auch Hans Körners Wunsch, die Kunstgeschichte möge sich „verstärkt auf die Geschichte der Oberflächen“ einlassen, ist bislang nicht eingelöst worden.⁹ Der Grund mag in den Eigenarten der Gattung zu suchen sein, die sich in vielerlei Hinsicht den aktuellen Debatten – etwa zur Horizontalität, den epistemologischen Qualitäten, der „semiotischen Transparenz“ oder der Bildhaftigkeit von Oberflächen – verweigert.¹⁰ Bildhauerische Oberflächen nämlich sind selten als homogene „Fläche“ erkennbar und noch seltener „flach“, sondern folgen in einem Wechselspiel von Hebungen und Senkungen den Volumina der Figuren. Sie definieren die Form und werden zugleich durch die Form definiert. Je nach Material, Funktion und Zustand sind sie opak oder bilden eine durchlässige Membran; manchmal bestehen sie aus mehreren Schichten, manchmal nur aus einer einzigen. Sie markieren eine Grenze zwischen einem „Innen“ und einem „Außen“ und stehen zugleich in einem komplexen Spannungsverhältnis zu ihrem „Darunter“. Obwohl konkret erfahrbar, sind sie doch in ihrer Wirkung von äußeren Faktoren wie Luft, Wasser und Licht abhängig; ihr Erscheinungsbild ist deshalb auch ohne direkte menschliche Eingriffe permanenten Veränderungen ausgesetzt und kann wahlweise den Eindruck von Härte oder Weichheit, Dauerhaftigkeit oder Beweglichkeit, Lebendigkeit oder Festigkeit vermitteln.

Von diesen Besonderheiten handeln die hier versammelten Aufsätze. Sie zielen nicht auf die Formulierung einer umfassend gültigen Theorie zur bildhauerischen Oberfläche ab, sondern versuchen, sich den mit dem Gegenstand verbundenen Herausforderungen aus verschiedenen Blickwinkeln zu nähern. Wenn wir im Titel unseres Buchs auf das lateinische Wort „*superficies*“ zurückgreifen, dann nicht nur mit Referenz auf die Begriffsgeschichte – das deutsche Wort „Oberfläche“ geht vermutlich auf eine direkte Übersetzung durch den Sprachpuristen Philipp von Zesen von 1648 zurück – sondern auch mit Blick auf die Eigenarten künstlerischer Oberflächen.¹¹ „*Superficies*“ leitet sich, ebenso wie das verwandte Wort „*facies*“, etymologisch von „*facere*“ („machen“) her, was das „Gemachtsein“ von Oberflächen in Erinnerung ruft. Sein griechisches Synonym *επιφάνεια* („Erscheinung“) hebt hingegen auf das „Sichtbare“, aber auch das „Sichtbarwerden“ und das „Sichtbarmachen“ ab. Dass die beiden Bedeutungen kaum voneinander zu trennen sind, zeigt sich schon bei Alberti, der den Begriff „*superficies*“ mit seinen Überlegungen zum Ursprung der Bildhauerkunst in die kunsttheoretische Debatte der Frühen Neuzeit eingeführt hat.¹² Folgt man Alberti (*De statua*, um 1445), dann entstand die Gattung nicht

allein aus der Modellierung von Material, sondern auch und vor allem aus der Bearbeitung der Oberfläche:

Man nahm wohl zufällig einst an einem Baumstrunk oder an einem Erdklumpen oder sonst an irgendwelchen derartigen leblosen Körpern gewisse Umriss[e] [lineamenta] wahr, die – schon bei ganz geringer Veränderung – etwas andeuteten, was einer tatsächlichen Erscheinung in der Natur [veris naturae vultibus] ähnlich sah. Dies nun bemerkte man und hielt es fest und man begann sorgfältig zu erkunden und zu erproben, ob es möglich sei, an dem betreffenden Gegenstand etwas hinzuzufügen oder wegzunehmen und schließlich alles das beizubringen, was zur Erfassung und zur Wiedergabe der wahren Gestalt des Bildes noch zu fehlen schien. Indem man also, soweit der Gegenstand selbst dazu riet, seine Umriss[e] und die Oberfläche ausbesserte und glättete [lineas superficiesque istic emendando expoliendoque], gelangte man zum erstrebten Ziel, nicht ohne dabei Lust zu empfinden. Kein Wunder, dass in der Folge das Bestreben der Menschen, [der Natur] Ähnliches zu schaffen, von Tag zu Tag wuchs, bis sie auch dort, wo im vorgegebenen Stoff keine Hilfe in der Form halbfertiger Ähnlichkeiten zu erkennen war, aus diesem Stoff trotzdem jedes beliebige Bild hervorzubringen vermochten.¹³

Die Manipulation von „lineas“ und „superficies“ stellte demnach die früheste bildhauerische Handlung dar, durch die Naturobjekte in die Repräsentation von Natur verwandelt wurden.¹⁴ Es war die Gestaltung der Oberfläche, die im Verbund mit dem Umriss aus dem Baumstrunk und dem Erdklumpen ein lebendig wirkendes „Bild“ machte und die Entwicklung avancierter bildhauerischer Techniken anregte – Techniken, die nun nicht mehr von vorgefundenen Naturformen abhängig waren, sondern Naturähnlichkeit rein durch die Materialbearbeitung evozieren konnten. Die *superficies* wird bei Alberti also einerseits als Ort beschrieben, an dem sich der künstlerische Eingriff des Glättens und Ausbesserns manifestiert, andererseits als Erscheinung, durch die sich überhaupt erst die lusterzeugenden Ähnlichkeitsbezüge zur umgebenden Welt herstellen lassen.¹⁵

Zweierlei Oberflächen

Die Verzahnung von Gestaltung und Erscheinung in der *superficies* gilt nicht nur für die Bildhauerei. Auch bei der Malerei künden die Oberflächen vom Gemachtsein der Bilder; sie sind „Arbeitsspeicher“, die auf den Werkprozess zurückweisen und die ästhetische Würdigung wesentlich mitbestimmen.¹⁶ Bei genauerer Betrachtung treten gleichwohl eine ganze Reihe von Unterschieden zwischen den Gattungen zutage. Für die klassische Malerei lässt sich die Farbmaterie, die auf dem Bildträger aufliegt und unter Umständen durch eine Firnissschicht geschützt wird, als Oberfläche definieren. Oberflächen sind aber auch Gegenstand der Malerei, sofern diese sich der Mimesis verpflichtet fühlt; schließlich muss sich, wie Goethe in seinen Anmerkungen zu Diderot festgestellt hat, die Wiedergabe

der sichtbaren Welt in diesem Medium mit der „Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung“ begnügen.¹⁷ Dadurch freilich wächst der Oberfläche, wiederum Goethe folgend, Referenzcharakter zu: Sie gibt nicht nur Auskunft über die Anordnung der Gegenstände im Raum sowie die materielle Beschaffenheit ihres Äußeren, sondern verweist darüber hinaus auf ein Innen – auf die Muskulatur und das darunterliegende Knochengestüt, aber auch auf Charaktereigenschaften oder veränderliche physische und psychische Regungen:

Ja, das Äußere soll der Künstler darstellen! Aber was ist das Äußere einer organischen Natur anders, als die ewig veränderte Erscheinung des Innern. Dieses Äußere, diese Oberfläche ist einem mannigfaltigen, verwickelten, zarten, innern Bau so genau angepaßt, daß sie dadurch selbst ein Inneres wird, indem beide Bestimmungen, die äußere und die innere, im ruhigsten Dasein, so wie in der stärksten Bewegung stets im unmittelbarsten Verhältnisse stehen.¹⁸

Was die Oberfläche *des* Bildes und die Oberflächen *im* Bild miteinander verbindet, ist der Umstand, dass beide als Projektionsflächen fungieren: Die Oberfläche *im* Bild wird als Ausdrucksträgerin verstanden, die das komplexe Zusammenspiel zwischen äußerer Erscheinung und innerem ‚Wesen‘ sichtbar machen kann, ja selbst zu einem „Inneren“ wird. Die Oberfläche *des* Bildes hingegen steht für die Arbeit am Bild. Hier lassen sich für den kennerschaftlichen Blick Produktionsmodelle, theoretische Konzepte und künstlerische Haltungen nachvollziehen: das Zusammenwirken mehrerer Hände ebenso wie die genialische Geste eines Individuums, die feinmalerische Perfektion ebenso wie der pastose Farbauftrag, der Alterungsprozess ebenso wie die konservatorischen Eingriffe.¹⁹

Bei dreidimensionalen Bildwerken liegen die Dinge anders. Im Unterschied zum Gemälde, wo der Körper aus Farbe gebildet wird, ist er in Skulptur und Plastik tatsächlich Körper, also in seiner Plastizität und Räumlichkeit haptisch und peripatetisch erfahrbar. Die Abgrenzung des Gegenstands von anderen Gegenständen ist in der Regel identisch mit der Abgrenzung des Bildwerks vom Umraum; damit fallen die Oberfläche des Artefakts und die Oberfläche des Dargestellten zusammen. Ihre Dinglichkeit sichert den Statuen eine Präsenz, die sie als Stellvertreter von Menschen erscheinen lässt und sogar körperliches Begehren, aber auch Ekel hervorrufen kann.²⁰ Diese Eigenschaften wurden schon in der Spätantike als Ausweis eines besonderen Wahrheitsanspruchs verstanden. So lobte der wohl im 4. Jahrhundert nach Christus anzusiedelnde Autor Kallistratos an den Bildwerken des Skopas die Überführung von „Nachahmung in ein wirklich Seiendes“ und pries den berühmten Meister als „Erzeuger von Wahrheit“, der die steinerne Materie nach seinem Willen geformt habe.²¹ Auch für Alberti lag das Charakteristikum der Gattung in der gegenständlichen Konkretion. Ob die Künstler ihre Werke in Metall trieben, in Ton modellierten oder aus Stein beziehungsweise Holz schlugen – stets verfolgten sie das gleiche Ziel: „Die Werke, die sie in Angriff nehmen, sollen – soweit das in ihrer Macht liegt – dem Betrachter so erscheinen, dass er den Eindruck gewinnt, sie seien den tatsächlichen Kör-

pern in der Natur [veris naturae corporibus] vollkommen ähnlich.“²² Im *Paragone*-Streit des 16. Jahrhunderts verwiesen die Bildhauer dann auf die Präsenz dreidimensionaler Werke, um die Priorisierung ihrer Gattung gegenüber der zweidimensionalen Malerei zu untermauern. In seiner Antwort auf Benedetto Varchis Umfrage postulierte etwa Giovanni Battista del Tasso, dass der Bildhauerei deshalb „der erste Rang“ zuzuerkennen sei, „weil sie die Sache selbst darstellt und weil sie das ist, was sie ist, und nicht das, was sie zu sein scheint, wie dies hingegen die Malerei tut.“ Skulpturen nämlich könne man von allen Seiten betrachten und so „an wahren Dingen teilhaben.“²³ Zudem sprächen dreidimensionale Bildwerke nicht nur den Gesichts-, sondern auch den Tastsinn an, sodass man sie – anders als die Malerei – „beim Berühren empfinden [toccandola, le sentirete]“ könne.²⁴

Die prüfende Hand

Obwohl Giovanni Battista del Tasso allgemein von der „scultura“ sprach, die durch Berührung zu erfahren sei, galt seine Bemerkung doch in erster Linie der Oberfläche. Sie ist es schließlich, die taktile Sensationen vermittelt und zur Wahrnehmung von Eigenschaften wie Wärme oder Kälte, Härte oder Weichheit, Glätte oder Rauigkeit anregt – und dies unabhängig davon, ob eine Berührung tatsächlich erfolgt oder lediglich imaginiert wird. Die Sensationen variieren je nach Material und können durch bildhauerische Eingriffe intensiviert oder abgeschwächt werden. So lässt sich der Reiz des Ertastens dadurch steigern, dass Material und Darstellung in Kontrast zueinander gesetzt werden – etwa, wenn sich harter Marmor in weiches Fleisch und erstarrtes Metall in bewegliche Muskulatur oder tropfendes Blut verwandelt zu haben scheint. Auch dieser Aspekt, den wir für die Neuzeit insbesondere mit Bildwerken Gian Lorenzo Berninis und Benvenuto Cellinis verbinden, reicht als kunsthistorischer Topos bis in die Spätantike zurück.²⁵ Hier sei noch einmal auf die Ekphrasen des Kallistratos hingewiesen, die die Wirkung einer solcherart transformierten Materie in immer neuen Wendungen beschwören. Über einen Bronze-Amor des Praxiteles heißt es hier: „Kurz, zu bewundern war das Erz, denn dem Beschauer strahlte aus den Spitzen der Haare ein schwebendes Roth entgegen, unter der Hand des Berührenden hob sich das Haar empor, weich anzufühlen.“²⁶ Und dem Standbild eines Narziss wird die Formulierung eines Paradoxons bescheinigt. Schließlich sei in ihm „Marmor in Weichheit zerlassen, so dass er das Gegenteil seiner Natur darstellt: denn bei seiner natürlichen Härte ließ er doch üppige Weichheit empfinden, weil er in lockere Materie zerfloss.“²⁷

Die Erkundung durch die Hand gibt aber nicht nur Auskunft über die Materie und ihre Ausdrucksqualitäten, sondern auch über deren technische Behandlung und damit über den künstlerischen Rang eines Werks. Lorenzo Ghiberti lobte in seinen *Commentarii* eine in Rom entdeckte Marmorskulptur eines Hermaphroditen mit den Worten: „Es gab an ihr [der Skulptur] so viele Feinheiten, und nichts davon nahm man mit dem Auge wahr, wenn

man es nicht mit der Hand durch Ertasten [zu begreifen] suchte.“²⁸ Die Meisterschaft des antiken Bildwerks, die sich in den (mit „Feinheiten“ nur unzureichend übersetzten) „dolce“, den Reizen einer differenzierten Oberflächengestaltung, offenbart, lässt sich für Ghiberti also erst in zweiter Linie durch Betrachtung erkennen. Vielmehr ist es der Tastsinn, der „begreift“ und den Sehsinn für die gestalterischen Feinheiten sensibilisiert. Das Zusammenspiel von Hand und Auge wurde in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts um ein drittes Moment erweitert: die Vorstellungskraft, die nun an die Stelle der unmittelbaren taktilen Erfahrung trat. Für Johann Gottfried Herder ermöglicht sie eine Verlebendigung, die – der Pygmalion-Mythos lässt grüßen – Bildwerk und Betrachter:innen so in Bezug zueinander setzt, dass sich Ersteres unter den Blicken Letzterer in Leben verwandelt: „Eine Statue muß leben, ihr Fleisch muß sich beleben: Ihr Gesicht und Mine sprechen. Wir müssen sie anzutasten glauben und fühlen, daß sie sich unter unseren Händen erwärmt.“²⁹

Hülle, Haut, Epidermis

Zu den berühmtesten Bildwerken der Antike gehörte die Kuh des Myron auf der Akropolis in Athen, deren Lebensnähe in einer ganzen Reihe von Epigrammen gefeiert worden ist.³⁰ Auch das Epigramm des Euenos von Askalon preist die frappierende Wirkung der Bronze, allerdings nicht mit Blick auf die Täuschung, die in der überzeugenden Wiedergabe des Naturvorbildes liegt, sondern mit Blick auf das Verhältnis zwischen der Oberfläche und dem, was sich unter dieser Oberfläche verbergen könnte: „Entweder liegt um die Kuh eine eiserne Haut nur von außen, oder dem Erzbild ist selbst Leben im Innern geschenkt.“³¹

Die Vorstellung, dass die Bronze nur die äußerste Schicht bildet, die ein (wie auch immer geartetes) lebendiges Wesen ummantelt, führt uns zu einer weiteren Eigenart der bildhauerischen Oberfläche. Sie fungiert nämlich nicht nur als Kontaktzone zwischen Kunstwerk und Rezipient:innen, sondern auch als Grenze zwischen einem „Innen“ und einem „Außen“. Schon die Suche nach einem adäquaten Ausdruck für diese Grenze zeigt, wie vielschichtig – im wahrsten Sinne des Wortes! – Oberfläche gedacht werden muss. Sprechen wir beispielsweise von *Haut*, *Hülle*, *äußerer Schicht* oder *Überzug*, muss es darunter einen Kern geben. Wo aber fängt die Oberfläche an, wo hört sie auf? Ist mit ihr nur das Äußerste des Äußeren gemeint oder kann sie (um bei dem Bild von der Haut zu bleiben) mehrere übereinanderliegende Schichten ausbilden? Worin – und woraus – besteht der Kern, ist er identisch mit der Form? Und in welchem Verhältnis stehen Kern (oder Form) und „Hülle“ zueinander? Lassen sie sich nur als Einheit denken oder gibt es Fälle, in denen sie ein getrenntes Leben führen?

Dass diese Fragen nicht eindeutig zu beantworten sind, zeigt schon der Versuch, die materiellen Eigenschaften der Oberflächen näher zu bestimmen. Bleiben wir noch bei den Bildwerken aus Bronze und hier bei den im Hohl-gussverfahren hergestellten Statuen, zu denen ja auch die Kuh des Myron gehört hat. Derartige Figuren seien, so Leon Battista

Alberti (mit einer originellen Begründung), durch einen „Guss in dünner Schicht“ herzustellen, als ob sie „nur aus einer Haut bestehen“ würden; Vasari gab „dünnwandig [...] wie ein Messerrücken“ als ideale Stärke an.³² Bildwerk und *superficies* scheinen hier identisch zu sein. Dabei besitzt jede noch so dünne Bronzehaut eine weitere, ihre eigene Oberfläche. Schließlich wird sie nach dem Guss gesäubert, ziseliert, poliert, gelegentlich vergoldet und immer patiniert. Doch schon bei der Feuervergoldung und der Patinierung werden die Grenzen zwischen Transformation und Hinzufügung unscharf: Die Patinierung ruft an der Oberfläche eine chemische Reaktion hervor, die neben einer eigenen chromatischen Wirkung eine veränderte chemische Zusammensetzung zur Folge hat; bei der Feuervergoldung, bei der ein Amalgam aus Gold und Quecksilber aufgetragen und Letzteres durch Abrauchen wieder entfernt wird, ist es ähnlich. Bei diesem Verfahren dringt Gold in die Metalloberfläche ein, sodass eine stabile Verbindung entsteht. Wie Untersuchungen am Ostportal des Florentiner Baptisteriums gezeigt haben, waren die Mitarbeiter Lorenzo Ghibertis in der Lage, die Effekte der Feuervergoldung nach Bedarf zu variieren, ja sogar „in Gold zu malen“, wie Thomas Brachert schreibt.³³ Die Identität von formgebendem Material und Oberfläche wird also an dieser Stelle unscharf.

Ähnlich, aber doch wieder anders ist es bei der Marmorskulptur. Hier lässt sich die Außenseite des bearbeiteten Steinblocks als Oberfläche beschreiben, die sich aus differenziert gestalteten – glatten, rauen, polierten, ornamentierten und gebohrten – Partien zusammensetzt.³⁴ Die *superficies* entsteht also zumindest in Teilen im Zuge jenes Formungsprozesses, der auch die Volumina erzeugt; „Innen“ und „Außen“ sind aus dem gleichen Material gefertigt. Der Einsatz der Werkzeuge und Schleifmittel entscheidet zwar über den Charakter und die Wirkung der Steinoberfläche – das Material als solches und seine Überwindung bleiben aber erkennbar und können einen eigenständigen Beitrag zur Semantik des Bildwerks leisten. Die ästhetischen Erwartungen an das *finish* brachte Giorgio Vasari im 9. Kapitel seiner *Introduzione alle tre arti del disegno* zum Ausdruck:

Um die Figur ganz zu vollenden und ihr Zartheit, Weichheit und Feinheit [dolcezza, morbidezza e fine] zu verleihen, verwendet man gebogene Feilen [...]. Mit feineren Feilen und geraden Raspeln feilt man nun solange, bis man eine glatte Oberfläche erhält. Mit Spitzen von Bimsstein wird anschließend die ganze Figur abgeschabt und ihr damit jene fleischige Qualität [carnosità] verliehen, die die herrlichen Werke der Bildhauerei vor Augen führen. Außerdem verwendet man Gipskalk aus Tripolis für den Glanz und die Politur. Ebenso kann man Weizenstroh zu Bündeln fassen und die Figur damit abreiben, was sie mit ihrer glänzenden Politur in unseren Augen wunderschön erscheinen lässt.³⁵

Der Stein muss keineswegs den äußersten Abschluss bilden; gerade in der Frühen Neuzeit wurden vielfach wächserne Überzüge, Lasuren, Teilvergoldungen oder Farbakzente eingesetzt, um besondere Effekte zu erzielen. Allerdings hat man diesen Hinzufügungen in

der Regel keine eigene Agenda zugestanden, sodass sie in späteren Zeiten nicht mehr als konstitutiver Bestandteil der Gestaltung wahrgenommen und oft genug entfernt worden sind.³⁶ Transparente wächserne Überzüge, wie sie an Gian Lorenzo Berninis Marmorskulpturen nachgewiesen werden konnten, dienten nicht nur dem Schutz der Steinoberfläche, sondern bestimmten auch deren Farbe und Wirkung mit.³⁷ Neben der Annäherung an einen idealen „Fleischton“ ging es hierbei gelegentlich auch um die Ähnlichkeit zum gelblichen Ton gealterter – antiker – Marmorskulpturen, die ursprünglich (wenn sie nicht farbig gefasst gewesen waren) einen von Vitruv als γάνωσις bezeichneten Überzug aus einer Wachs-Öl-Mischung besessen hatten.³⁸ Hier unterschieden sich also die Materialien von äußerer und abschließender Schicht. Das schlug sich auch in der Aufgabenverteilung nieder: Meist zeichneten für bildhauerische und malerische Arbeiten unterschiedliche Künstler verantwortlich. Die Kollaboration war für beide Seiten vorteilhaft; im Idealfall führte sie zur Steigerung der Einzelleistung. Dass dies den Beteiligten klar war, zeigt die berühmte Aussage des Praxiteles, die Plinius im Zusammenhang mit einem Athener Maler überliefert: „Dies ist jener Nikias, von dem Praxiteles, auf die Frage, welches seiner Werke aus Marmor ihm am besten gefielen, sagte: diejenigen, an die Nikias Hand angelegt habe [manum admovisset]. So viel gab er auf dessen Fassung [circumlitio].“³⁹ Die Zielrichtung des Kommentars ist nicht eindeutig. Wir erfahren nicht, ob Praxiteles die Fassungen des Nikias als Verbesserung seiner Skulpturen sah oder ob er ihnen lediglich den Vorzug vor den Fassungen anderer Maler gab. Fest steht, dass für Praxiteles Marmorskulpturen das Resultat gemeinschaftlichen Arbeitens waren und die Polychromie maßgeblichen Einfluss auf die Wirkung der Werke hatte. Zugleich wird deutlich, dass die Qualität einer Fassung durchaus differieren und ein Bildhauer die Beteiligung eines besonders talentierten Kollegen als Glücksfall ansehen konnte.⁴⁰

Bedauerlicherweise ist die Farbigkeit antiker Skulpturen nurmehr in Rekonstruktionen erfahrbar; bis auf geringe Reste ist nichts von ihr geblieben, weshalb monochrome Marmorarbeiten spätestens im 16. Jahrhundert (hier sei noch einmal an den Paragone-Streit erinnert) zum Inbegriff bildhauerischen Könnens wurden.⁴¹ Der Verzicht auf die Fassung (die nicht mit Farbe gleichzusetzen ist) wurde zum Ansporn und Motor bei der Ausdifferenzierung der Oberflächengestaltungen.⁴² Hierüber geriet allerdings die kräftige Polychromie nicht weniger älterer Marmorskulpturen, wie sie beispielsweise in der Cappella Capece Minutolo im Dom von Neapel noch sichtbar ist, in Vergessenheit.⁴³

Während bei Bildwerken aus Marmor und Bronze in der Regel die Überzüge kaum in die Form und ihre Konturen eingreifen, ist das bei Arbeiten aus Holz, Terrakotta, Kork und Cartapesta oft anders: Hier bestimmen auf das Kernmaterial applizierte Modelliermassen bzw. die die Fassung tragenden Grundierungen die Form mit. Ein zwischen diesen Polen liegendes Verfahren ist die von Luca della Robbia in den 1440er-Jahren für großformatige Bildwerke aus Terrakotta entwickelte Glasurtechnik, die bis ins 16. Jahrhundert das Markenzeichen der Della-Robbia-Familie blieb.⁴⁴ Die schimmernde Glätte der Glasur und die Reinheit ihrer Farben standen in deutlichem Kontrast zu den Produktionsbedingungen,

die sich wie der Bronzeguss als „un lavoro sporco e fumoso“ beschreiben ließen.⁴⁵ Da die Werkstatt innerhalb des Stadtgebiets (und unweit von S. Maria Novella und des Palazzo Medici) lag, konnten zumindest die Florentiner:innen erahnen, in welcher Atmosphäre sich das Wunder der Transformation von geringem, wertlosem Material in Kunst vollzog – auch wenn die Della Robbia ihr technologisches Wissen geheim hielten.⁴⁶ Der Verzicht auf die bei polychromierten Bildwerken übliche Arbeitsteilung zwischen Bildhauer bzw. Bildner und (Fass-)Maler hing nicht so sehr mit der Abfolge von Schrüh- und Glasurbrand und der für beide Schritte notwendigen Benutzung von speziellen Öfen zusammen als mit der Sicherung des Monopols. Die besonderen Eigenschaften der Della-Robbia-Arbeiten verbanden sich mit allgemeinen Wertvorstellungen wie Sauberkeit, Makellosigkeit und Reinheit, sodass der Überzug die Ikonografie der Bildwerke mitbestimmte. Vor allem wegen ihres ungewöhnlichen Glanzes galt Luca della Robbias *terracotta invetriata* bereits im 15. und 16. Jahrhundert als eine Erfindung, mit der er „die alten Römer“ übertroffen habe.⁴⁷ Dennoch trug man, da Gold für bestimmte Aufgaben wie beispielsweise Niben, Gewandsäume, Sterne oder Lichtstrahlen als notwendig erachtet wurde, nach dem Glasurbrand auf die Oberfläche Goldfarbe auf, deren mattes warmes Schimmern mit den scharfen Lichtreflexen auf den übrigen Partien konkurrierte.

So vielgestaltig sich Verfahren und Materialien dem Blick der Betrachter:innen präsentieren: Mit ihnen ist nur das Äußerste der bildhauerischen Oberfläche erfasst. Häufig jedoch bestehen Oberflächen, auch darin menschlichen Haut ähnelnd, aus mehreren Schichten.⁴⁸ Wie die Hautschichten sind diese Schichten durchlässig und in ihrer Wirkung nicht unabhängig voneinander und zum Kern zu denken. Dieser kann aus fast jedem Material gestaltet sein; manche Bildwerke sind gar regelrechte Materialassemblagen. So sind bei Bildwerken des Florentiner Quattrocento auf den (zumeist hölzernen) Kern montierte, gesondert geschnitzte oder aus Stuck gefertigte Details, aber auch Applikationen aus Kork, Leder, Stoff, Hanfsträngen, Schnüren und Zweigen zu beobachten.⁴⁹ Auf den Corpus wird in der Regel eine Grundierung, gelegentlich gar eine Modelliermasse aufgetragen, die eine Stärke von 2–3,5 cm erreichen kann.⁵⁰ Ein solches Vorgehen ist allerdings kaum bei den routinierten Schnitzern zu beobachten, die ihre Skulpturen präzise ausarbeiteten, sondern eher bei den Florentiner Künstlern, die zu Beginn des 15. Jahrhunderts mit verschiedenen Materialien experimentierten und die von der Modelliermasse gewährten Freiheiten schätzten.⁵¹ Doch auch die bei nahezu allen polychromen Bildwerken üblichen Kreide- oder *gesso*-Grundierungen dienten nicht nur dazu, das Kernmaterial oder seine Eigenheiten (z. B. dessen Porosität, störende Astlöcher oder die Maserung) zu verbergen und Bearbeitungsspuren zum Verschwinden zu bringen. Die mehrlagig aufgetragene Kreide-Schicht war, wie Peter Stiberic für Florentiner Kruzifixe des Quattrocento und Michael Baxandall für die nordalpinen Bildschnitzer herausgestellt haben, auch für die Schärfung von Konturen und die Ausarbeitung von Details wie Adern oder Textilmustern von Bedeutung.⁵² Sie definierte also nicht nur die Feinstruktur der Oberfläche, sondern ergänzte die bildhaueri-

sche Form. Indem sie deren Beschaffenheit verändert und zugleich den Farbauftrag ermöglicht, übernimmt sie eine Mittlerfunktion zwischen dem „Innen“ und dem „Außen“. Ob sie zur Hülle gehört oder zum Kern, ist nicht eindeutig zu entscheiden. Aber auch die eigentliche Malschicht kann je nach Bindemittel und Firnis unterschiedliche Oberflächeneffekte – von matt bis glänzend – zeigen. Dasselbe gilt für Schlagmetallaufgaben, die hinsichtlich ihrer Oberflächenbehandlung ein breites Spektrum von gestalterischen Möglichkeiten aufweisen. Zu nennen sind hier vor allem das Polieren, Granieren, Punzieren, die Sgraffito-Technik und das Lüstern. Unter Umständen kommen noch weitere Materialien wie Textilien, Perücken oder Glasaugen zum Einsatz. Auch wenn die Fassung hier ebenfalls meist arbeitsteilig durch entsprechend spezialisierte (Fass-)Maler ausgeführt wurde, wissen wir von einzelnen Bildhauern, die die Bemalung ihrer (und fremder) Bildwerke besorgten. So lobte Antonio Manetti in seiner posthumen *Vita* Filippo Brunelleschis diesen für zwei Arbeiten in Florenz, wobei er die eigenhändige Ausführung der Fassung herausstellte: „Fecie di scoltura di legniam e colori una Santa Maria Maddalena, tonda, come naturale, e poco meno di grandezza, molto bella [...]. Fecie uno crocifisso di legniam, di grandezza come naturale, di tutto rilieuo, e colori di sua mano [...]“⁵³ Für ein Beispiel im nordalpinen Raum wäre auf den *Englischen Gruß* von Veit Stoss zu verweisen, in dem Form und Fassung so präzise aufeinander abgestimmt sind, dass man davon ausgehen muss, dass beides in einer Hand lag beziehungsweise auf einem einheitlichen Konzept basierte.⁵⁴

Einen Sonderfall stellen schließlich getriebene Metallarbeiten oder Applikationen von Gold- oder Silberblech dar. Hier gerät das Wechselspiel zwischen Form und Fassung, das in der Praxiteles-Anekdote anklingt, aus dem Gleichgewicht. Schließlich lässt die Metallhaut kaum Rückschlüsse auf das Aussehen und die materielle Beschaffenheit des darunter liegenden Materials zu, zumal dieses bisweilen seinerseits über eine gestaltete Oberfläche verfügt. Umgekehrt sind wir auf Mutmaßungen angewiesen, wenn, wie bei der im 12. Jahrhundert in der Auvergne entstandenen *Vierge en Majesté* im Louvre, der Metallüberzug verloren gegangen ist.⁵⁵ Der Holzkern allein bietet nur bedingt Anhaltspunkte für die Rekonstruktion der „Haut“ und erlaubt letztlich keine Rückschlüsse auf das ursprüngliche Erscheinungsbild des Werks.

Semantiken der Oberfläche

Oberflächen sind Träger und Speicher von ganz verschiedenen Informationen, wobei die Kategorien ‚Material‘ und ‚Zeitlichkeit‘ für uns von besonderem Interesse sind: Die *superficies* kann Auskunft über das verwendete oder implizit auch über das verborgene Material geben, die Eigenschaften des Materials für die Ikonografie des Bildwerks nutzen und die Ikonografie des Materials zur Eigenschaft des Bildwerks machen; sie ist in der Lage, auf andere Werkstoffe und Techniken zu referieren. Oberflächen können den

Herstellungsprozess, also die Abfolge von Arbeitsschritten, offenbaren, die Intentionen des Künstlers, Planungen und Korrekturen, die eingesetzten Instrumente, können diese aber auch in ihren Schichtungen verbergen. Wie die Farbschicht von Gemälden fungieren die Oberflächen bildhauerischer Werke als Ort, an dem sich Informationen über den Produktionsprozess ansammeln.⁵⁶ Als gestalterisches Konzept haben sich bewusst gesetzte Spuren, die einzelne Handlungen eines Künstlerindividuums sichtbar machen, erst mit den Werken von Auguste Rodin und Medardo Rosso etabliert.⁵⁷ In der Vormoderne blieben sie die Ausnahme; sie finden sich wenn überhaupt, an eher versteckten Stellen an Rück- oder Unterseiten beziehungsweise in Modellen, mit denen die Virtuosität des Entwerfens vorgeführt werden sollte.⁵⁸ Wir müssen uns allerdings darüber im Klaren sein, dass die in der Materialbehandlung enthaltenen Informationen kaum allgemein lesbar gewesen sein dürften, sondern besondere Vorkenntnisse voraussetzten, die wohl am ehesten aus der eigenen künstlerischen Praxis zu gewinnen waren. Auch wenn die Lektüre entsprechender Traktate wie beispielsweise Pomponio Gauricos *De sculptura* (1504), von Vasaris *Introduzione alle tre arti del disegno* (1550/1568) oder Benvenuto Cellinis *I trattati dell'oreficeria e della scultura* (1568) Einblicke in bildhauerisches Handeln gaben: Für eine präzise Vorstellung von den Verfahren und den notwendigen Werkzeugen und Materialien reichten die Informationen nicht aus.⁵⁹

Doch auch unabhängig von solchen konkreten Arbeitsspuren forderten die Oberflächen zur Reflexion über die materielle Beschaffenheit der Skulpturen und Plastiken sowie die Möglichkeiten der Materialbehandlung auf. Die Perfektion, die sich im Umgang mit dem Ausgangsstoff zeigt, galt als Ausweis technischen Könnens, und zwar unabhängig davon, ob es sich um ein flexibles Material wie Wachs oder Ton handelte, das leichte Zugänglichkeit bot, ja die modellierende Hand geradezu einlud, oder um harten Stein – etwa Porphyr oder Granit –, der der Bearbeitung Widerstand entgegengesetzte. Ohnehin entschied das Material über Erscheinung und Gestaltung der äußersten Schicht mit. So ermöglichte weißer Marmor ein breiteres Spektrum an Farbzusätzen als stark gemusterter Buntmarmor, erforderten feinkörnige Aggregate andere Formen der Glättung als poröse Steine, erlaubten transluzente Gesteine wie Alabaster subtilere Effekte als opaker Sandstein und Ähnliches mehr.

Auch die Eigenschaften von Hölzern führten zu unterschiedlichen Behandlungen der Oberflächen.⁶⁰ Bei Lindenholz waren es neben der einfacheren Bearbeitbarkeit vor allem bestimmte ästhetische Qualitäten, vor allem die Feinheit und regelmäßige Anordnung der Gefäße, die Künstler wie Tilman Riemenschneider dazu ermutigten, auf Grundierung und Fassung zu verzichten und an ihre Stelle eine aufwendig ausgearbeitete und höchst differenzierte Oberflächenstruktur zu setzen, die lediglich durch eine braune Lasur farblich vereinheitlicht wurde.⁶¹ Zudem war Lindenholz gut polierbar, was beispielsweise Veit Stoss' Statue des Hl. Rochus in SS. Annunziata höchstes Lob einbrachte.⁶² Gar an Metall erinnern Vasari „Verzierungen aus Nußholz, die fast wie Bronze wirken, wenn schönes, schwarzes Nußbaumholz verwendet wird.“⁶³ Dem materialsichtigen Einsatz von

Eiche hingegen stand wohl nicht nur die schwierige Bearbeitbarkeit des festeren Holzes entgegen, sondern auch dessen gröbere Poren und die unregelmäßigen, gut sichtbaren Spiegel.⁶⁴

So stark die Angebote, die das Material bereithielt, die gestalterischen Möglichkeiten prägten: Nicht minder wichtig waren natürlich konzeptuelle Überlegungen. Die Marmorreliefs, die Luca della Robbia und Donatello für die *cantorie* im Florentiner Dom schufen, waren zwar aus dem gleichen Stein, dennoch hätte ihre Bearbeitung kaum unterschiedlicher sein können. Giorgio Vasari sah darin bildhauerische Entscheidungen, die er mit Blick auf den Anbringungsort beurteilte. Weil Donatello, so Vasari, sein „Werk skizzenhaft und nicht präzise ausgearbeitet“ habe, wirke es aus der Ferne besser als die mit *disegno* und *diligenza* ausgeführten Reliefs Lucas, in denen sich das Auge aufgrund der gegebenen Entfernung ‚verlöre‘.⁶⁵ Bei Werken, die auf eine distanzierte Betrachtung angelegt waren, stand für Vasari deshalb „große Leichtigkeit“ („*molta agevolezza*“) über dem „angestregten und mühseligen“ „Herumwundern“ („*si vanno ghiribizzando a poco a poco con istento e con fatica*“).⁶⁶ Nur „das gemeine Volk“ werde „immer eine gewisse äußerliche, sichtbare Feinheit, wo der Mangel an den wesentlichen Dingen durch Sorgfalt überdeckt ist, dem Guten vorziehen, das mit Vernunft und Urteil geschaffen, an der Oberfläche aber nicht so präzise und geglättet ist.“⁶⁷ Die eher nachlässig und eher zügig gearbeitete Oberfläche wurde so zum Distinktionsmerkmal: Sie richtete sich an Betrachter:innen, die in Kunstdingen bewandert und deshalb in der Lage waren, die „Leichtigkeit“ in ihrem Bezug zum Ort zu erkennen und die Urteilsfähigkeit des Künstlers zu würdigen.

Nicht nur hinsichtlich der Entwurfs- und Arbeitsspuren, die die Prozessualität der Herstellung mehr oder weniger deutlich dokumentieren, sind Oberflächen ein Speicher von Zeitlichkeit. Auch Eingriffe in Form von Überarbeitungen, Reinigungen und Restaurierungen hinterließen Spuren, ebenso Gebrauch, Kritik, Katastrophen, Translokationen und natürlich Alterung und Witterung. Zudem können mehrschichtige Oberflächen durch Verschmutzung und spätere Überarbeitungen (im Sinne von Umgestaltungen und Restaurierungen) entstehen und sind deshalb als palimpsestartige Informationsträger auch jenseits rein objektbiografischer Untersuchungen eine Herausforderung für die Kunstwissenschaften.

Hinzu kommen Maßnahmen, die dem vorsorglichen Schutz der Oberfläche dienen: Auch die wettersichere Aufstellung oder das Aufbringen wasserabweisender oder korrosionsschützender Überzüge sind für die Erscheinung der Oberfläche relevant. Hans Körner hat diesen Aspekt anhand einiger Beispiele wunderbar anschaulich gemacht: Während man sich im päpstlichen Rom gegen die Installation der von Gian Lorenzo Berninis 1667 begonnenen Engel auf dem Ponte Sant’Angelo entschied, um die feine Oberfläche nicht zu gefährden, standen die Skulpturen von Berninis Zeitgenossen Pierre Puget ungeschützt im Schlosspark von Versailles, wo man sie noch dazu „wie die

Kupferkessel mit dem gröbsten Sand geputzt [hat], der nicht nur die Politur, sondern auch (was unwiederbringlich ist) diese Haut, diese kostbare Epidermis wegnahm, in der das Geflecht an Adern und die Feinheit der Naturnachahmung bewundert werden konnte.“⁶⁸ Die in Frankreich bis ins 18. Jahrhundert übliche Aufstellung von Marmorbildwerken im Freien und ihre regelmäßige (und ziemlich rücksichtslose) Reinigung führte kurz vor der Jahrhundertmitte zu einer intensiven Diskussion um Schutzmaßnahmen.⁶⁹ So wehrte sich der Bildhauer Edme Bouchardon mit aller Kraft gegen die geplante Aufstellung seines 1750 fertiggestellten bogenschnitzenden Amor im Garten des Schlosses Choisy und bat, „um ihrem Verfall zuvor zu kommen, darum, ihr einen Platz in einem Innenraum zu geben, so wie man es in Rom für den ‚David‘ und für die Figur der ‚Daphne‘ getan hat.“⁷⁰ Die Auseinandersetzung um die Aufstellung wirft nicht nur ein Schlaglicht auf die wechselnde Wertschätzung der aufwendig ausgearbeiteten Oberfläche, sondern zeigt *ex negativo*, dass der ungefasste Stein zwar „materialgerecht“ sein kann, aber im Sinne der ursprünglichen Gestaltung mitnichten „ehrlicher“ sein muss.

Die in diesem Band versammelten Beiträge gehen auf die Konferenz *superficies. Oberflächengestaltungen von Bildwerken in Mittelalter und Früher Neuzeit* zurück, die, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert, im Mai 2019 als sechster Teil der Tagungsreihe *Interdependenzen. Künste und künstlerische Techniken* am Fachgebiet Kunstgeschichte der Technischen Universität Berlin stattfand. Die Autor:innen untersuchen Oberflächengestaltungen von Bildwerken verschiedenster Machart aus mehreren europäischen Ländern und innerhalb eines zeitlichen Rahmens, der vom 11. Jahrhundert bis ins 18. Jahrhundert reicht; sie liefern damit Tiefenbohrungen zu dem hier skizzierten Wechselverhältnis zwischen den verwendeten Materialien, den künstlerischen Verfahren sowie Oberflächenfunktion und -wirkung.

Den Anfang machen zwei Beiträge, die Marmorskulpturen zum Gegenstand haben, also Objekte, deren Oberfläche vor allem gestaltetes Kernmaterial ist und dennoch ein breites Spektrum von Referenzen ermöglicht. Hans Körners Untersuchung widmet sich den – in ihrer Intensität durchaus überraschenden – Referenzen auf Wachs und Gips. Dabei geht es nicht um eine Materialillusion im Sinne einer aus dem Bildthema resultierenden bzw. der Intention des Künstlers folgenden mimetischen Nachahmung, sondern um eine darüber hinausreichende Bezugnahme der Marmoroberfläche auf die äußere Erscheinung anderer Materialien. Johannes Mysok zeigt in seinem Beitrag, wie Michelangelo in seiner Auseinandersetzung mit dem Marmor einen individuellen Zugang gesucht hat, der jenseits von reiner Natur- und Antikennachahmung liegt. Der Ort der Aushandlung ist, wie die sorgfältig inszenierten (Selbst-)Berührungen seiner Figuren zeigen, die ausgearbeitete Oberfläche, die deshalb eine größere Herausforderung darstellt als die scharfen Kontraste der *Non-finito*-Arbeiten.

Das Zusammenspiel von Material und Oberflächengestaltung erweist sich auch in den von Carina A.E. Weißmann untersuchten Bronzen Massimiliano Soldani Benzis als

besondere Herausforderung. Seine Bronzekopie nach Michelangelos marmornem *Bacchus* scheiterte jedoch an der ambivalenten *carinosità* des Vorbilds; eine stark glänzende Lackpatina auf der polierten Bronzeoberfläche störte die Anmutung von Weichheit, die Soldanis Arbeiten sonst in den Augen der Zeitgenoss:innen auszeichnete.

Um die Frage, wie die Oberflächengestaltung das Kernmaterial herausstellen oder hinter einer Materialevokation verstecken kann, geht es in den beiden Beiträgen zu Terrakotta-Arbeiten der Frühen Neuzeit: Doris Carl behandelt eine heute im Dom von Prato bewahrte Madonnenstatue von Benedetto da Maiano. Indem der Künstler zugunsten eines dünnen roten Überzugs auf die übliche polychrome Fassung verzichtete, rückte er seine Leistung als Tonbildner in den Mittelpunkt und nahm überdies auf eine durch Plinius überlieferte stadtrömische Tradition Bezug. Die Oberflächen der von Helen Boeßenecker untersuchten Terrakotten Antonio Begarellis bedeckt hingegen ein gebrochener Weißton. Obwohl die Statuen, zeitgenössischen Quellen zufolge, wie Marmorskulpturen wirkten, lässt sich der Einsatz des besonderen „bianco begarelliano“ kaum auf die reine Materialillusion reduzieren, sondern setzt auf die Überraschung der Betrachter:innen, sobald sie in den Plastiken Werke aus Ton erkennen.

Im Unterschied zu materialsichtigen und überwiegend einfarbigen Bildwerken scheinen polychrome Fassungen vor allem Erwartungen an mimetische Effekte verpflichtet zu sein. Allerdings lässt sich ihre Aufgabe nicht darauf reduzieren, wie die drei nächsten Beiträge deutlich machen. In der Frömmigkeitspraxis konnten die Fassungen als Stimulans für die Gläubigen dienen, zumal dann, wenn, wie in den von Sven Jakstat vorgestellten Werken von Pedro Roldán und Martínez Montañés, die Naturähnlichkeit durch einen gezielt eingesetzten Materialmix zum Verismus gesteigert wird. Die Fassungen konnten aber auch Referenzcharakter haben. Wie Dieter Köcher für das auf Basis material-technologischer Untersuchungen rekonstruierte Hochaltarretabel aus dem Mindener Dom (Mitte des 13. Jahrhunderts) analysiert, werden dort die bewunderten goldenen Schreine mit Edelsteinbesatz und Emaillierungen aufgerufen und zugleich dadurch übertroffen, dass die Bemalung der Figuren einem anderen, auf Verlebendigung ausgerichteten Modell folgte. Eine doppelte Funktion hat die Fassung auch bei den in großer Zahl (re-)produzierten farbig gefassten Madonnenreliefs des Florentiner Quattrocento, die in Lars Ziekes Beitrag im Mittelpunkt stehen. Auch hier geht es um Verlebendigung. Zugleich aber diente die Fassung hier dazu, das in seiner Form wiederholte Relief als Objekt zu individualisieren. Im Falle der von Sarah Nienas vorgestellten polychromen Fassung des Herlin-Altars in St. Jakob in Rothenburg ob der Tauber schließlich scheinen weniger mimetische als ikonografische Erwägungen den Ausschlag für die Farbwahl gegeben zu haben. Die Rhythmisierung der Farben und der Einsatz von Gold und Silber zielten nicht auf Naturnähe, sondern auf eine „Entmaterialisierung“ der zwischen himmlischer und irdischer Sphäre stehenden Heiligenkörper.

Über das Spektrum der aus dem Kern entwickelten bzw. mit ihm verbundenen Oberflächen gehen die ganz oder teilweise mit dünnem Silberblech überzogenen

Madonnenskulpturen des 12. und 13. Jahrhunderts hinaus, die Katharina Christa Schüppel im letzten Beitrag des Bandes untersucht. Hier sind der Kern – meist aus Holz – und die metallene Schale nicht zwingend voneinander abhängig; sie können unterschiedliche, sogar widersprüchliche Oberflächengestaltungen besitzen.

Die Silbermadonnen führen zu einer der Kernfragen der *superficies* zurück: Wo beginnt, wo endet die Oberfläche von Bildwerken? Ist sie immer „das Äußerste des Äußeren“ und immer nur das visuell Wahrnehmbare oder schließt sie auch ein Nichtsichtbares ein? Wenn Letzteres der Fall ist: Wie viele Oberflächen kann eine Skulptur oder Plastik dann haben? Und wie lassen sich das Äußere und das Äußerste zusammendenken? Je intensiver man die Werke betrachtet, desto schwieriger wird es, darauf eine universelle Antwort zu finden – und umso wichtiger ist der genaue Blick auf die Eigenarten des einzelnen Objekts.

Anmerkungen

- 1 Angelo Meli, *Cappella Colleoni. I tre santi dell'ancona*, in: *Bergomum* 59, 1965, S. 24–26. Vermutlich stammt der *libraio* aus Acquata, einer heute zu Cornalto/Bracca gehörenden Siedlung ca. 15 km nördlich von Bergamo, deren Name sich in der dortigen Via Acquata erhalten hat. Die alte Bezeichnung überliefert noch das *Dizionario corografico dell'Italia*, hrsg. von A. Amati, Mailand 1878, Bd. 3, S. 527.
- 2 Zur Skulpturengruppe und deren Aufstellung in der Cappella Colleoni in Bergamo: Meli 1965 (Anm. 1); Flora Berizzi, *Pietro Lombardo e le tre statue dell'altare della Cappella Colleoni*, in: *Solchi* 1, 1997, S. 14–17; Alba Scapin, *Tre santi senza ancona. Tracce della bottega dei Lombardo a Bergamo*, in: *Arte & storia* 10, 2009, S. 84–89. Siehe auch: Jeanette Kohl, *Fama und Virtus. Bartolomeo Colleonis Grabkapelle*, Berlin 2004, S. 48–49.
- 3 Meli 1965 (Anm. 1), Dokumente VIII A und B, S. 43–45.
- 4 Vgl. etwa den Artikel zur „Oberflächenbehandlung“, in: *Lexikon der Kunst*, Leipzig 1993, Bd. 5, S. 247–248.
- 5 Hans Körner, *Die versteinerte Niobe im Marmorbild des Praxiteles. Ein Beitrag zu einer Kunstgeschichte der Oberfläche*, in: *The humanities in the new millennium*, hrsg. von S. Peters und M. Biddiss, Tübingen 2000, S. 207–235; Hans Körner, *Der fünfte Bruder. Zur Tastwahrnehmung plastischer Bildwerke von der Renaissance bis zum frühen 19. Jahrhundert*, in: *Artibus et Historiae* 21, 2000, Nr. 42, S. 165–196; Hans Körner, „Politesse“ und „Rusticité“. *Zur Geschichte der polierten Skulptur im französischen 18. Jahrhundert*, in: *Pygmalions Aufklärung*, hrsg. von R. Kanz und H. Körner, München 2006, S. 184–206, S. 196; Hans Körner, „Die Epidermis der Statue“. *Oberflächen der Skulptur vom späten 17. bis zum frühen 19. Jahrhundert*, in: *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. von D. Bohde und M. Fend, Berlin 2007, S. 105–132; *An der Oberfläche. Von Rodin bis de Bruyckere. Die Oberfläche als Bedeutungsträger in der Skulptur*, hrsg. von S. Dinkla, Köln 2016. Einen Überblick zur Wiederentdeckung der Polychromie italienischer Bildwerke bietet: Andreas Huth, *Fassung verloren. Das Verhältnis der Kunstgeschichte zu gefassten Bildwerken des Quattrocento*, in: *VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst und Kulturgut* 1, 2020, S. 23–37; zur Polychromie siehe auch: *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*. Beiträge des Symposiums *Rediscovering Color. New Perspectives on Po-*

- lychrome Sculpture* (Los Angeles 2008), hrsg. von R. Panzanelli, Los Angeles 2008; Giancarlo Gentilini, *Scultura dipinta o pittura a rilievo? Riflessioni sulla policromia nel Quattrocento fiorentino*, in: *Technè* 36, 2012, S. 8–17. Zur Oberfläche der modernen Skulptur u. a. Monika Wagner, *Auseinandersetzungen mit der Schwerkraft. Materialien und Oberflächen der Skulptur*, in: *Skulptur pur*, hrsg. von U. Lorenz, S. Patruno und C. Wagner, Heidelberg 2014, S. 10–19; Dietmar Rübél, *Handarbeit und Maschinenästhetik. Oberflächen als Arbeitsspeicher in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts*, in: *VDR-Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut* 2, 2016, S. 88–95.
- 6 Siehe hierzu u. a. Clemens Rathe, *Die Philosophie der Oberfläche. Medien- und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Äußerlichkeiten und ihre tiefere Bedeutung*, Bielefeld 2020; *Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung*, hrsg. von Chr. Lechtermann und S. Rieger, Zürich 2015; Hans-Georg von Arburg, *Alles Fassade. „Oberfläche“ in der deutschsprachigen Architektur- und Literaturästhetik 1770–1870*, München 2008.
- 7 Neben den oben (Anm. 5) genannten Publikationen ist zur Vormoderne noch zu nennen: Melissa Speckhardt, *Weiß gefasste Skulpturen und Ausstattungen des 17. bis 19. Jahrhunderts in Deutschland. „pinxit et monochromata ex albo“. Quellenforschung, Technologie der Fassungen, künstlerische Phänomene und denkmalpflegerische Probleme* (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte 112), Petersberg 2014.
- 8 Unter den jüngeren Publikationen, die sich der Oberflächenfragen aus einer breiteren Perspektive widmen, sind zu nennen: Giuliana Bruno, *Surface. Matters of aesthetics, materiality, and media*, Chicago u. a. 2014; *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Kunst, Literatur und Theater*, hrsg. von H.-G. von Arburg u. a., Berlin u. a. 2008. Zur Malerei siehe v. a. Marianne Koos, *Haut, Farbe und Medialität. Oberfläche im Werk von Jean-Étienne Liotard (1702–1789)*, Paderborn 2014; *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*, hrsg. von D. Bohde und M. Fend, Berlin 2007; Monika Wagner, *Oberfläche und Tiefe. Zur Wahrnehmung und Semantik opaker und transparenter Farben*, in: *Farben* (Regensburger Studien zur Kunstgeschichte 9), hrsg. von J. Steinbrenner u. a., Regensburg 2011, S. 203–213; *Factura* (Themenheft), hrsg. von J. L. Koerner, *Res* 36, 1999. Zur Architektur siehe u. a.: Andreas Grüner, *Licht und Oberfläche bei Vitruv. Überlegungen zum Status sensualistischer Gestaltungsstrategien in der römischen Architektur*, in: *Firmitas et splendor. Vitruv und die Techniken des Wanddekors*, hrsg. von E. Emmerling, München 2014, S. 415–463; Marvin Trachtenberg, *Tektonikon and surfacescape. Architecture and the body in the Italian Renaissance*, in: *I Tatti*, 21/1, 2018, S. 7–45; Charles Burroughs, *The Italian Renaissance Palace Facade. Structures of authority, surfaces of sense*, Cambridge u. a., 2002; Philip Ursprung, *Der Wert der Oberfläche. Essays zur Architektur, Kunst und Ökonomie*, Zürich 2017; Monika Wagner, *Marmor und Asphalt. Soziale Oberflächen im Berlin des 20. Jahrhunderts*, Berlin 2018. Zu Neuen Medien siehe u. a.: *Oberflächen und Interfaces. Ästhetik und Politik filmischer Bilder* (eikones), hrsg. von U. Holl u. a., Paderborn 2018.
- 9 Hans Körner, *Die enttäuschte und die getäuschte Hand. Der Tastsinn im Paragone der Künste*, in: *Der stumme Diskurs der Bilder. Reflexionsformen des Ästhetischen in der Kunst der Frühen Neuzeit*, hrsg. von V. von Rosen, K. Krüger und Rudolf Preimesberger, München 2003, S. 221–241, hier S. 241.
- 10 Hans Ulrich Gumbrecht, *Flache Diskurse*, in: *Materialität der Kommunikation*, hrsg. von H. U. Gumbrecht und K. L. Pfeiffer, Frankfurt/Main 1988, S. 914–923; Christina Lechtermann und Stefan Rieger, *Das Wissen der Oberfläche. Epistemologie des Horizontalen und Strategien der Benachbarung*, in: Lechtermann/Rieger 2015 (Anm. 6), S. 7–12.
- 11 Arburg 2008 (Anm. 6), S. 20–24.
- 12 Die Bedeutung des Begriffs *superficies* bei Alberti äußert sich auch in dessen Verwendung in *Della Pittura*. Während sein Zeitgenosse Lorenzo Valla das Wort *facies* benutzte, um die Oberflä-

che als solche zu beschreiben, setzte Leon Battista Alberti *facies* – und synonym: *vultus* – dazu ein, das Antlitz zu bezeichnen, und beschrieb mit *superficies* Flächen bzw. Oberflächen. Letzteren führte er gleich zu Beginn seines Malereitraktates „De Pictura“ ein: „Mithin ist eine Fläche der äußerste Teil eines Körpers; man erkennt sie nicht an so etwas wie Tiefe, sondern nur an ihrer Breite und ihrer Länge; überdies an ihren eigenen ‚Beschaffenheiten‘. Von den Beschaffenheiten haften die einen so an der Fläche, dass sie sich überhaupt nicht entfernen oder ablösen lassen – es sei denn die Fläche selbst mache eine Veränderung durch. Die anderen Beschaffenheiten dagegen sind von der Art, dass sie sich – auch wenn die Form der Fläche erhalten bleibt – dem Blick trotzdem so darbieten, dass der Betrachter meint, die Fläche habe selbst eine Veränderung durchgemacht.“ („Est namque superficies extrema corporis pars quae non profunditate aliqua sed latitudine tantum longitudineque atque perinde suis qualitibus cognoscatur. Qualitatum aliae ita superficiei inhaerent ut prorsus nisi alterata superficie minime semoveri aut seungi queant. Aliae vero qualitates huiusmodi sunt, ut eadem facie superficiei manente, ita sub aspectu tamen iaceant, ut superficies visentibus alterata esse videatur.“); Leon Battista Alberti, *De Pictura*, 2, hier zit. nach Leon Battista Alberti. *De Pictura. Die Malkunst*, in: Leon Battista Alberti. *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, übers. und hrsg. von O. Bätschmann u.a., Darmstadt 2000, S. 196 (lat.) und 197 (dt.).

- 13 „Nam ex trunco glebave et huiusmodi mutis corporis fortassis aliquando intuebantur lineamanta nonnulla, quibus paululum immutatis persimile quidpiam veris naturae vultibus redderetur. Coepere ed igitur animo advertentes atque adnotantes adhibita diligentia tentare conarique possentne illic adiungere adimereve atque perfinire quod ad veram simulacri speciem comprehendendam absolvendamque deesse videretur. Ergo quantum res ipsa admonebat lineas superficiesque istic emendando expolendoque institutum adsecuti sunt, non id quidem sine voluptate. Hinc nimirum studia hominum similibus efficiendis in dies exercere quoad etiam ubi nulla inchoatarum similitudinum adiumenta in praestita materia intuerentur, ex ea tamen quam collibuisse effigiem experiment.“ Leon Battista Alberti, *De Statua*, hier zit. nach Leon Battista Alberti. *De Statua – Das Standbild*, in: Alberti 2000 (Anm. 12), S. 142 (lat.) und 143 (dt.). Die Stelle wurde bislang vor allem im Zusammenhang mit „Natur-“ bzw. „Zufallsbildern“ betrachtet; vgl. Ulrich Pfisterer, *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3, 2001, S. 305–330, hier bes. 319–321 und, allgemeiner, Ulrich Pfisterer, *Die Kunstliteratur der italienischen Renaissance*, Stuttgart 2002, S. 87–88; Horst W. Janson, *The „Image Made by Chance“ in Renaissance Thought*, in: *De artibus opuscula XL. Essays in honor of Erwin Panofsky*, hrsg. von M. Meiss, New York 1961, Bd. 1, S. 254–266. Interessant sind in diesem Zusammenhang die Gedanken Avigdor W. G. Poséq, zu den Vorstellungen von „primitiven Bildwerken“ im Quattrocento: Avigdor W. G. Poséq, *Alberti's Theory of Primitive Sculpture*, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 12/3, 1989, S. 380–384. Erstaunlich ist, dass bislang nicht versucht wurde, Albertis implizite Beschreibung von „Urmenschen“, die sich aus Baumstümpfen und Erdklumpen Bildwerke schaffen, mit Lukrez' Entwicklung der Menschheit in *De rerum naturae* zu verbinden; vgl. den (insgesamt kaum überzeugenden) Versuch von Ursula Wester und Erika Simon, Lukrez zur Interpretation der – kurz nach Albertis *De Statua* entstandenen – Marmortondi im Innenhof des Medici-Palasts heranzuziehen; Ursula Wester und Erika Simon, *Die Reliefmedaillons im Hofe des Palazzo Medici zu Florenz. I. Teil. Die Tondi, ihre Vorbilder und die Meisterfrage*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 1, 1965, S. 15–91.
- 14 Möglicherweise dachte Alberti dabei an eine „Rückverwandlung“, wenn er, wie Horst W. Janson annimmt, bei seiner Erfindung der Bildhauerei die Metamorphose der Daphne in einen Lorbeerbaum im Kopf hatte; Janson 1961 (Anm. 13), S. 259.

- 15 Vgl. hierzu Ulrich Pfisterer, *Künstlerliebe. Der Narcissus-Mythos bei Leon Battista Alberti und die Aristoteles-Lektüre der Frührenaissance*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 3, 2001, S. 305–330, hier v. a. 320.
- 16 Rübél 2016 (Anm. 5), S. 89; Magdalena Bushart und Henrike Haug, *Spurensuche/Spurenlese. Zur Sichtbarkeit von Arbeit im Werk*, in: *Spur der Arbeit. Oberfläche und Werkprozess* (Interdependenzen 3), hrsg. von M. Bushart und H. Haug, Köln u. a. 2018, S. 7–24
- 17 „Zu den Werken der Natur muß der Beschauer erst Bedeutsamkeit, Gefühl, Gedanken, Effect, Wirkung auf das Gemüth selbst hinbringen, im Kunstwerke will und muß er das alles schon finden. Eine vollkommene Nachahmung der Natur ist in keinem Sinne möglich, der Künstler ist nur zur Darstellung der Oberfläche einer Erscheinung berufen. Das Äußere des Gefäßes, das lebendige Ganze, das zu allen unsern geistigen und sinnlichen Kräften spricht, unser Verlangen reizt, unsern Geist erhebt, dessen Besitz uns glücklich macht, das Lebenvolle, Kräftige, Ausgebildete, Schöne, dahin ist der Künstler angewiesen.“ Denis Diderot, *Diderots Versuch über die Malerei*, übers. und hrsg. von J. W. von Goethe, in: *Goethes Werke, herausgegeben im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen. Werke, Naturwissenschaftliche Schriften, Tagebücher und Briefe in 4 Abteilungen*, 144 Bde., Weimar 1887-1919, 1. Abteilung, Bd. 45, S. 254.
- 18 Diderot/Goethe (Anm. 17), S. 270.
- 19 Bushart und Haug 2018 (Anm. 16), S. 8–12.
- 20 Von Ersterem künden literarischen Bearbeitungen des Pygmalion-Mythos oder die Legende von der frevlerischen Verlobung eines Jünglings mit einer Venusstatue, von Letzterem Zerstörungen und rituelle Steinigungen wie die der vormals so bewunderten Venus-Statue auf der Fonte Gaia in Siena, das Trierer „Heidenwerfen“ oder zuletzt der Sturz und die Misshandlung der Statue des Sklavenhändlers Edward Colston während der Black-Lives-Matter-Proteste in Bristol im Juni 2020; vgl. Berthold Hinz, *Knidia oder: Des Aktes erster Akt*, in: *Der nackte Mensch. Zur aktuellen Diskussion über ein altes Thema*, hrsg. von D. Hoffmann, Marburg 1989, S. 52–79; Körner 2000 (Der fünfte Bruder; Anm. 5), S. 165–196; zum Trierer „Heidenwerfen“: Berthold Hinz, *Venus – Luxuria – Frau Welt. Vom Wunschbild zum Alptraum zur Allegorie*, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 54, 2003, S. 83–104 bzw. zuletzt Anne Kurtze, „Trierer Heidenwerfen“? *Die Venus von St. Matthias. Zur Überlieferung seit dem Mittelalter*, in: *Funde und Ausgrabungen im Bezirk Trier* 51, 2019, S. 78–87. Zu Bristol: <https://www.tagesspiegel.de/politik/black-lives-matter-in-grossbritannien-die-versenkung-des-sklavenhaendlers/25897510.html> [Zugriff am 12.03.2021].
- 21 *Ars et Verba. Die Kunstbeschreibungen des Kallistratos*, übers. und hrsg. von B. Bäbler und H.-G. Nesselrath, München 2006, S. 33. Zum Topos des Wahren in der antiken Kunstliteratur vgl. Barbara E. Borg, *Literarische Ekphrasis und künstlerischer Realismus*, in: *Realität und Projektion. Wirklichkeitsnahe Darstellung in Antike und Mittelalter*, hrsg. von M. Büchsel und P. Schmidt, Berlin 2005, S. 33–53.
- 22 „[...] ut quae inchoarint opera, (quoad in se sit), veris naturae corporibus persimilima esse intuentibus appareant.“ Leon Battista Alberti, *De Statua*, hier zit. nach Leon Battista Alberti, *De Statua – Das Standbild*, in: Alberti 2000 (Anm. 12), S. 144 (lat.) und 145 (dt.).
- 23 „Guardate per tutti i versi, la Scultura, sempre parteciperete piu cose del vero.“ Giovanni Battista Tasso, *Dem überaus prächtigen und verehrten Herrn Benedetto Varchi gehorsamst*, in: *Benedetto Varchi. Paragone – Rangstreit der Künste*, hrsg. von O. Bätschmann und T. Weddigen, Darmstadt 2013, S. 242.
- 24 Giovanni Battista Tasso, *Dem überaus prächtigen und verehrten Herrn Benedetto Varchi gehorsamst*, in: Varchi 2013 (Anm. 23), S. 242.
- 25 Michael Cole, *Cellini's Blood*, in: *The Art Bulletin* 81, 1999, S. 215–235; zu Bernini siehe u. a. Rudolf Preimesberger, *Zu Berninis Borghese-Skulpturen*, in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, hrsg. von H. Beck und S. Schulze, Berlin 1989, S. 109–127, bes. 121.