

Thomas Noll

Einführung in die Beschreibung und Analyse von Werken der bildenden Kunst



Thomas Noll

Einführung in die Beschreibung und Analyse von Werken der
bildenden Kunst

Thomas Noll

Einführung in die Beschreibung und Analyse von Werken der bildenden Kunst

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

wbg Academic ist ein Imprint der wbg
© 2022 by wbg (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt
Die Herausgabe des Werkes wurde durch die Vereinsmitglieder der wbg ermöglicht.
Umschlagsabbildung: Pieter Bruegel d. Ä., Die Heimkehr der Jäger (Winter), 1565, Eichenholz.
Wien, Kunsthistorisches Museum, aus: Seipel, Bruegel d. Ä., Abb. S. 107
Satz und eBook: Satzweiss.com Print, Web, Software GmbH
Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-40611-1

Elektronisch ist folgende Ausgabe erhältlich:
eBook (PDF): 978-3-534-40612-8

Inhalt

Vorwort.....	7
Einleitung	9
I. Naturalismus und Abstraktion.....	40
II. Realismus und Idealismus.....	63
III. Malerische und zeichnerische Auffassung.....	91
IV. Fläche und Raum.....	106
V. Beschreibung und Analyse	117
VI. Das Bild als Erzählung	131
VII. Stil und Stilentwicklung.....	185
VIII. Stilmodi	202
IX. Ikonographischer Stil	224
X. Individualstil und Epochenstil.....	236
XI. Rezeptionsvorgaben und Rezeptionsbedingungen	254
XII. Normativität und Qualität.....	281
XIII. Grenzen der werkimmanenten Interpretation.....	310
XIV. Graphik.....	322

XV. Plastik und Skulptur	337
Anhang: Albrecht Dürers ‚Kreuztragung Christi‘ in der ‚Großen Passion‘	369
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	394
Abbildungsnachweis	409
Namensverzeichnis	411

Vorwort

Das vorliegende Buch ist aus der Praxis erwachsen und möchte der Praxis dienen. Sein Ziel geht nicht dahin, eine Methodenlehre der Kunst- (oder Bild-)Wissenschaft zu bieten, und um theoretische Grundlagen ist es ihm nicht zu tun. Auch dürfte es schwerfallen, eine bestimmte fachliche Ausrichtung, eine markante wissenschaftstheoretische Position des Autors, aus diesem Band abzuleiten. Als einzige Prämisse liegt dem Folgenden die (selbstverständlich zu nennende) Auffassung zugrunde, daß ein Kunstwerk einerseits als ästhetisches Gebilde eine andauernde, überzeitliche Bedeutung besitzt, daß es andererseits aber in einer bestimmten Zeit und unter bestimmten Umständen geschaffen worden ist und damit auch als historisches Gebilde betrachtet und verstanden werden muß. Im Idealfall beinhaltet dies eine umfassende kulturgeschichtliche Kontextualisierung; doch das Kunstwerk stellt den Ausgangspunkt einer solchen Kontextualisierung und einer Interpretation dar, und es markiert deren Zielpunkt. Am Ende steht nicht das Werk als Dokument oder Beleg für einen außerkünstlerischen Sachverhalt, sondern die Ermittlung eines vielfältigen kulturgeschichtlichen Zusammenhangs zum angemessenen Verständnis des einzelnen, unverwechselbaren Werks, das nicht zuletzt in seiner spezifisch künstlerischen Gestalt, als Formgebilde, erst vor diesem Hintergrund recht zu erkennen, zu beurteilen und wertzuschätzen ist. Daß dieses Werk auch Zeugnis für seine Zeit ablegt, bleibt unbestritten; diese Perspektive behält ihr volles Recht, nur richtet der Blick sich dann nicht mehr in erster Linie auf das Kunstwerk.

Dieses Buch will eine Hilfe sein bis an die Schwelle der historischen Kontextualisierung, unter Ausschluß schon weitgehend von Fragen der Ikonographie. Allein darum geht es, Gesichtspunkte oder Aspekte (nicht zunächst Methoden) für das werkimmanente Verständnis eines Kunstwerks an die Hand zu geben, Gesichtspunkte, die förderlich sein möchten zur differenzierten Wahrnehmung und Analyse dessen, was in diesem Werk anschaulich vor Augen tritt. Über die Auswahl dieser Gesichtspunkte läßt sich streiten; die vorliegende Zusammenstellung hat sich im Laufe der Zeit in entsprechenden Einführungsveranstaltungen (und darüber hinaus) im akademischen Unterricht zwanglos nach und nach ergeben und in diesem Rahmen vielfach bewährt. Zu hoffen bleibt, daß das in etwa auch für die Verschriftlichung des Stoffes dieser Veranstaltungen gilt, das heißt für das, was einmal bereits versuchsweise im Rahmen einer Vorlesung behandelt wurde, ursprünglich und weit überwiegend aber im Gespräch gemeinsam mit den Studierenden zu erarbeiten war und was auch weiterhin seinen wichtigsten Ort im Übungsraum, im lebendigen Austausch, behalten dürfte.

Für die kritische Lektüre des Manuskripts und für alle damit verbundene Mühe danke ich sehr herzlich Frau Dr. Sabine Sabor-Peterke, die einiges zur Lesbarkeit des Textes beigetragen hat. Herrn Stephan Eckardt gilt mein herzlicher Dank für die sorgfältige Anfertigung der Reproduktionsvorlagen. Ebenso danke ich der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft und insbesondere Frau Dr. Sandy Valerie Lunau für die Aufnahme dieses Bandes in ihr Verlagsprogramm; er hat damit seinen idealen Platz gefunden.

Einleitung

In seinem Beitrag zu einer Gedächtnisschrift für Adolph Goldschmidt (1863–1944) – über dessen Humor – schildert Erwin Panofsky einen Besuch Goldschmidts, als des Nachfolgers von Heinrich Wölfflin auf dem kunstgeschichtlichen Lehrstuhl in Berlin 1912, mit seinem Seminar im Kaiser-Friedrich-Museum (dem heutigen Bode-Museum). Hier habe Goldschmidt einen ehemaligen Schüler Wölfflins ersucht, „eine Landschaft von Jacob van Ruisdael zu beschreiben: ‚Sagen Sie uns bitte einfach, was Sie sehen!‘ – ‚Ich sehe eine Horizontale geschnitten von einer Diagonalen.‘ – ‚Da sehe ich doch aber sehr viel mehr,‘ sagte Goldschmidt.“¹

Der Witz dieser kleinen Szene liegt darin, daß Goldschmidt angesichts einer in hohem Maß naturalistischen (und realistischen) niederländischen Landschaft des 17. Jahrhunderts zunächst nach einer Beschreibung dessen, was auf dem Gemälde dargestellt ist, fragt (mutmaßlich in dem Bewußtsein, daß dies einem Schüler Wölfflins zu banal sei). Der Angesprochene kommt jedoch nicht auf den anschaulichen Befund – auf das, was er unmittelbar sieht – zu sprechen, sondern liefert, indem er vom Bildgegenstand vollkommen abstrahiert, eine auf das formale Grundgerüst abzielende knappe Kompositionsanalyse. Goldschmidts Replik gibt daraufhin (mit trockenem Humor) zu verstehen, daß die Benennung dieses geometrischen Skeletts etwas Abstraktes bedeute, keineswegs aber den direkten Seheindruck wiedergebe, und daß die Reduktion von vornherein auf ihre hauptsächlichen Kompositionslinien der wirklichkeitsgesättigten Darstellung von Ruisdael schwerlich gerecht werde.

Die Kennzeichnung einer niederländischen Landschaft des ‚Goldenen Zeitalters‘ als „eine Horizontale geschnitten von einer Diagonalen“ ist vor dem ausgehenden 19. Jahrhundert kaum denkbar. Vielmehr stellt eine solche Abstraktionsleistung (um die es sich, unbeschadet ihrer Voreiligkeit in dem geschilderten Zusammenhang, handelt) das Resultat einer über Jahrhunderte sich entwickelnden Übung im Sprechen und Schreiben über Werke der Kunst dar. Dabei bleibt ungewiß, was alles im Angesicht der Werke in diesen Jahrhunderten tatsächlich gesehen oder wahrgenommen (auch empfunden) wurde. Höchstwahrscheinlich war es sehr viel mehr, als in Schriftzeugnissen seinen Niederschlag gefunden hat bzw. hat finden können; denn zweierlei ist es, etwas zu sehen und das Gesehene in Worte zu bringen. Jedenfalls läßt sich in

¹ Erwin Panofsky, Goldschmidts Humor, in: ders., Deutschsprachige Aufsätze, hrsg. von Karin Michels und Martin Warnke (Studien aus dem Warburg-Haus, Bd. 1), 2 Bde., Berlin 1998, Bd. 2, S. 1152–1156 (zuerst erschienen in: Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis, Hamburg 1963, S. 35–41), hier S. 1153.

den schriftlichen Zeugnissen verfolgen, wie nur schrittweise Gesichtspunkte der Beschreibung, und das heißt lange Zeit auch immer gleich: der qualitativen Beurteilung, von Kunstwerken bestimmt und wie Anschauungen und Begriffe ausgebildet werden, um die formale Gestalt der Werke sprachlich zu fassen.

Am Anfang der Kunstbeschreibung und -analyse steht die Ekphrasis; der griechische Begriff, „der sich wörtlich im Sinne von ‚aus(ek)-sprechen, zeigen (*phrásein*)‘ als ‚erschöpfend deutliches Aussprechen‘ übersetzen ließe, bezeichnet ursprünglich die Beschreibung von Gegenständen, Personen, Orten, Zeiten, aber auch Ereignissen, von so umfassender Art, dass diese damit ‚zu Gesicht gebracht werden‘“². In unserem Zusammenhang meint Ekphrasis die sprachliche bzw. literarisch-rhetorische Veranschaulichung und Vergegenwärtigung dessen, was ein Werk der Kunst rein gegenständlich vor Augen bringt. Berühmt ist Homers (8. Jahrhundert v. Chr.) Beschreibung der überaus reichen szenischen Darstellung auf dem Schild, den Hephaistos, der Gott der Schmiedekunst, auf Bitten von Thetis für deren Sohn Achilleus anfertigt. In 123 Versen werden in der ‚Ilias‘ (XVIII, 483–608) die Motive detailliert auseinandergesetzt:

„Obenauf formte der Gott die Erde, das Meer und den Himmel,// Ferner den vollen Mond
und die unermüdliche Sonne,// Dann auch alle die Sterne dazu, die den Himmel umkrän-
zen,// [...]// Ferner schuf er darauf zwei Städte von sterblichen Menschen,// Schöne; die
eine von Hochzeitsfesten erfüllt und Gelagen.// [...]// Aber die andere Stadt umringten
zwei Heere von Völkern,// Leuchtend in Waffen [...]// Weiter schuf er ein lockeres Feld,
ein fettes Gelände,// Breit und dreimal gepflügt; und viele ackernde Bauern// Trieben und
wendeten hin und her darauf die Gespanne [...]“.³

² Wolf-Dietrich Lühr, Art. ‚Ekphrasis‘, in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, 2., erweiterte und aktualisierte Aufl., Stuttgart, Weimer 2011 (¹2003), S. 99–104, hier S. 99; s. a. Raphael Rosenberg, Von der Ekphrasis zur wissenschaftlichen Bildbeschreibung. Vasari, Agucchi, Félibien, Burckhardt, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 58, 1995, S. 297–318; Oliver Kase, Mit Worten sehen lernen. Bildbeschreibung im 18. Jahrhundert (Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, Bd. 81), (Diss. phil. Heidelberg 2007) Petersberg 2010, S. 13–17; s. hier auch zur Thematisierung der Bildbeschreibung als Aufgabe der Kunstwissenschaft den kritischen Überblick über die Forschungsliteratur S. 11f.

³ Homer, Ilias. Übertragen von Hans Rupé. Mit Urtext, Anhang und Registern, Zürich, München bzw. Darmstadt ⁸1983, XVIII, 483–485, 490f., 509f., 541–543; s. dazu Erika Simon, Der Schild des Achilleus, in: Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer (Hrsg.), Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart (Bild und Text), München 1995, S. 123–141; zudem Fritz Graf, Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike, in: ebd., S. 143–155. Zur Ergänzung des Folgenden s. Udo Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft, überarb. und erweiterte Neuaufl., München 1996 (zuerst erschienen: Wien, Düsseldorf 1966); Heinrich Dilly, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt a. M. 1979.

Ähnlich beschreibt Lukian (um 120 bis nach 180) in seiner kleinen Schrift ‚Herodotus. Oder Aetion‘ ein Gemälde des Malers Aetion aus der zweiten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr., das die Hochzeit von Alexander dem Großen mit Roxane darstellt:

„Dasselbe stellt eine prächtige Brautkammer und das Brautbett vor: Roxane, ein wunderschönes Mädchen, sitzt, und schlägt schamhaft vor Alexander, welcher steht, die Augen nieder: Lächelnde Liebesgötter treiben dabei ihr Spiel: Einer nimmt ihr von hinten den Kopfschmuck vom Haupt, und zeigt ihn dem Alexander: Ein anderer ziehet ihr ganz sklavisch den Pantoffel vom Fusse, damit sie sich izzt niederlege: Noch einer ergreift den Alexander beim Kleide, und ziehet ihn aus allen Kräften zur Roxane hin; indessen daß der König selbst dem Mädchen eine Krone darbeut.“⁴

Die Ekphrasis bietet eine lebendige Schilderung dessen, was dargestellt ist, was die Personen, Gegenstände und Handlungsmotive betrifft. Aber sie legt keinen Wert darauf mitzuteilen, ob in diesem Fall das Brautbett links, rechts oder im Zentrum, im Vorder- oder Mittelgrund des Bildes steht, ob Roxane frontal oder im Profil gezeigt ist. Sie sagt nichts über die perspektivische Anlage der Kammer oder über die Größe der Figuren im Verhältnis zum Bildformat. Das Augenmerk liegt auf dem Inhalt, die formale Gestalt bleibt dagegen weitestgehend außer Betracht. Man erfährt nichts über die Komposition und das Kolorit, ob die Darstellung eher zeichnerisch oder malerisch aufgefaßt ist oder auch wie die Faktur, die Gestaltung oder Strukturierung der Maloberfläche, aussieht. Vielmehr wird die Darstellung im wesentlichen so beschrieben, wie die Szene in der Wirklichkeit, als lebendiges Geschehen, geschildert würde.

Entsprechend ist die Wirklichkeitswiedergabe, der Grad von Naturalismus bzw. Illusionismus, der hauptsächliche Gesichtspunkt, nach dem Plinius d. Ä. (23/24–79) in seiner ‚Naturkunde‘ (‚Naturalis historia‘), wenn er im Zusammenhang mit den Farben auf die Malerei zu sprechen kommt, deren Geschichte bei den Griechen als Fortschrittsgeschichte beschreibt. Plinius bietet eine „enzyklopädische Zusammenfassung griechischen Denkens und griechischer Überlieferung“ und folgt mit dieser Auffassung der kunstgeschichtlichen Entwicklung einer „wahrscheinlich von Xenokrates eingeleitete[n] Betrachtungsweise“.⁵ Da erscheint der Athener Eumares als der erste, der „in der Malerei den Mann von der Frau unterschied und alle Gestalten

⁴ Lukian, Herodotus. Oder Aetion, in: Lukians Schriften aus dem Griechischen übersetzt, 5 Bde., Mannheim 1783, Bd. 5, S. 192–199, hier S. 195f.

⁵ Kultermann, Geschichte der Kunstgeschichte, S. 17. S. dazu genauer Jerome J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology* (Yale Publications in the History of Art, Bd. 25), New Haven, London 1974, S. 73–81 („The Elder Pliny and his Sources“), bes. S. 74–77, über Xenokrates, mutmaßlich einen Athener (3. Jahrhundert v. Chr.?), als Quelle von Plinius für die Auffassung einer „gradual evolution of Greek sculpture and painting toward a stage of perfection which was finally

nachzuahmen wagte“⁶. Kimon aus Kleonai „erfand die Verkürzungen [katágrapha] [sic], d. h. Bilder von der Seite, und verschiedenartige Darstellungen der Gesichter, solche, die rückwärts, aufwärts oder nach unten blicken; durch Gelenke unterschied er die Glieder, die Adern machte er sichtbar und erfand außerdem Knitter und Falten an den Gewändern.“⁷ Polygnotos aus Thasos sei es gewesen, der „anfang, einen geöffneten Mund darzustellen, die Zähne sehen zu lassen, dem Gesicht anstelle der alten Steifheit verschiedenen Ausdruck zu verleihen.“⁸ Aristeides aus Theben „malte als allererster das Gemüt und drückte die Empfindungen des Menschen aus, was die Griechen ‚éthe‘ nennen, ebenso die Leidenschaften [...]“.⁹

Neben diesem zentralen Aspekt des zunehmenden Naturalismus kennt Plinius jedoch auch einige andere Beurteilungskriterien. Wenn Apollodoros aus Athen als der erste genannt wird, „der es unternahm, die schöne Gestalt darzustellen“¹⁰, so ist neben dem Naturalismus, der Wirklichkeitswiedergabe, die Wirklichkeitsauffassung angesprochen, die hier auf eine Idealisierung des Naturvorbilds zielt. Parrhasios begegnet als „der erste, der Symmetrie in die Gemälde brachte, und der erste, der einen sprechenden Ausdruck, dem Haar Feinheit, dem Munde Anmut verlieh und nach dem Zugeständnis der Künstler in den äußeren Umrißlinien die größte Vollkommenheit erreichte.“¹¹ Damit sind neben der Wirklichkeitswiedergabe („sprechende[r] Ausdruck“) und der Wirklichkeitsauffassung („Anmut“) formal-stilistische Gesichtspunkte („Symmetrie“, „Umrißlinien“) im Blick. Die Umrißlinie wird in der frühen Neuzeit und bis ins 19. Jahrhundert hinein ein zentrales Kriterium zur Beurteilung von Stil und künstlerischer Qualität sein. Auch die „Anordnung“ („dispositio“)¹² und die „Maßverhältnisse [...] [mensurae]“, d. h., welchen Abstand ein Gegenstand vom anderen haben soll“¹³, für die ein Melanthios und ein Asklepiodo-

achieved in the late fourth century by the foremost sculptor and the foremost painter – Lysippus and Apelles – of the Sicyonian school.“ Ebd., S. 74f.

⁶ „[...] qui primus in pictura marem a femina discreverit, Eumarum Atheniensem, figuras omnes imitari ausum [...]“ C. Plinius Secundus d. Ä., *Naturalis historiae libri XXXVII* – Naturkunde. Lateinisch – deutsch, Buch 35: Farben, Malerei, Plastik, hrsg. und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler, 2., überarb. Aufl., Düsseldorf, Zürich bzw. Darmstadt 1997, 56, S. 50f.

⁷ „hic catagrapha invenit, hoc est obliquas imagines, et varie formare voltus, respicientes suspicientesve vel despicientes; articulis membra distinxit, venas protulit, praeterque in vestibis rugas et sinus invenit.“ Ebd., 56, S. 50–53.

⁸ „[...] instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare.“ Ebd., 58, S. 52f.

⁹ „is omnium primus animum pinxit et sensus hominis expressit, quae vocant Graeci ἦθη, item perturbationes [...]“ Ebd., 98, S. 78f.

¹⁰ „hic primus species exprimere instituit [...]“ Ebd., 60, S. 54f.

¹¹ „primus symmetriam [sic] picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris, confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus.“ Ebd., 67, S. 58f.

¹² Ebd., 80, S. 66f.

¹³ „[...] de mensuris, hoc est quanto quid a quoque distare deberet.“ Ebd., 80, S. 66f.

ros gerühmt werden, sind formale Qualitäten. Wenn man in der Antike bei der Erörterung von Einzelwerken nur die Form der Ekphrasis und nicht (oder nicht auch) eine Analyse von Werken der Kunst findet, so waren doch beispielsweise bei Plinius mit der Symmetrie, den Umrißlinien, der Anordnung (im Sinne der Komposition) und den Maßverhältnissen (im Hinblick auf das Verhältnis der Einzelmotive zueinander in der Bildfläche) Gesichtspunkte oder Kriterien der Analyse vorhanden, die bei der Wahrnehmung und Beurteilung der Werke eine Rolle spielten.

Die erste neuzeitliche und überhaupt die erste überlieferte theoretische Abhandlung über die Malerei, Leon Battista Albertis (1404–1472) Traktat ‚De pictura‘ bzw. ‚Della pittura‘ (Alberti verfaßte seine Schrift sowohl in lateinischer wie in italienischer Sprache), der um 1435 entstand, knüpft an Plinius und andere antike Autoren an. Zugleich zielt Alberti auf eine systematische Behandlung seines Themas. So wird im zweiten der drei Bücher die Malkunst, deren Aufgabe für Alberti wie selbstverständlich in einer wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe der Dinge liegt, in drei Teile („tres partes“) untergliedert; dies sind „die Umschreibung, die Komposition und der Lichteinfall, welche die Malerei insgesamt ausmachen.“¹⁴ Das erste meint die Umrißlinien der Bildgegenstände, die „so dünn wie möglich, ja geradezu unsichtbar“¹⁵ sein sollen wie bei den besten Malern der Antike. Bei der Komposition (im buchstäblichen Sinne von ‚componere‘ – ‚zusammenfügen‘ – verstanden) geht es um die Flächen als Teile der Glieder, um die Glieder als Teile eines Körpers und um die Körper als Teile einer figürlichen Szenerie („historia“ genannt); dabei ist etwa bei den Flächen hinsichtlich der Körper ausdrücklich „Harmonie und Zierde, die man ‚Schönheit‘ nennt“¹⁶, das Ziel. Bei der Komposition der Glieder fordert Alberti, daß „die einzelnen Glieder schön je zueinander passen“, was der Fall ist, „wenn sie bezüglich ihrer Größe, ihres Dienstes und ihres Aussehens, bezüglich der Farben und allfälliger sonstiger Eigenschaften dieser Art einander entsprechen und dadurch Liebreiz und Schönheit bewirken.“¹⁷ Damit verlangt Alberti eine naturalistische Darstellung in bezug auf anatomische Richtigkeit – von den Proportionen über die Symmetrie der Glieder bis hin zur Durchgestaltung der Muskulatur –, auf Bewegungsmotive – was die Bewegungen des Körpers, aber auch die Seelenregungen

¹⁴ „Picturam igitur circumscriptio, compositio et luminum receptio perficiunt.“ Leon Battista Alberti, *De pictura – Die Malkunst*, in: ders., *De statua, De pictura, Elementa picturae – Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, hrsg., eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Oskar Bätschmann und Christoph Schaublin unter Mitarbeit von Kristine Patz, Darmstadt 2000, S. 193–333, hier 30f., S. 246f.

¹⁵ „[...] tenuissimis atque admodum visum fugientibus [...]“ Ebd., 31, S. 246f.

¹⁶ „Ergo in hac superficierum compositione maxime gratia et pulchritudo perquirenda est.“ Ebd., 35, S. 256f.

¹⁷ „In membrorum compositione danda in primis opera est ut quaequae inter se membra pulchre conveniant. Ea quidem tunc convenire pulchre dicuntur, cum et magnitudine et officio et specie et coloribus et caeteris siquae sunt huiusmodi rebus ad venustatem et pulchritudinem correspondeant.“ Ebd., 36, S. 258f.

oder Affekte und damit die Gestik und Mimik einschließt – und auf das Kolorit; aber es geht auf diesem Wege auch um Anmut und Schönheit, um Angemessenheit, Anstand und Würde bei der Darstellung der Körper bzw. Figuren.¹⁸ Bei der Komposition der Körper, das heißt bei der Gestaltung einer „historia“, einer vielfigurigen, szenischen Darstellung, unterstreicht Alberti nochmals die Notwendigkeit einer naturalistischen Wiedergabe; dies betrifft die Größenverhältnisse zwischen den Figuren und den Räumlichkeiten, etwa einem Gebäude, ebenso wie die Bewegungs- und Handlungsmotive, die der Wirklichkeit entsprechen sollen.¹⁹

Auch auf die Gewänder (die Rede ist von „panni“ – „Tüchern“) kommt Alberti zu sprechen, die er in vielfältiger Bewegung dargestellt sehen möchte, wobei die Bewegungen „maßvoll und leicht“ sein und „Anmut ausstrahlen“ sollen.²⁰ Eine „historia“ hat, um reizvoll zu erscheinen, über „Fülle“ („copia“) und „Mannigfaltigkeit der Gegenstände“ („varietas rerum“), die mit dem Thema zusammenpaßt, zu verfügen.²¹ Bestimmend sollen dabei „Ernst und Maß [...] aufgrund von Würde und Anstand“²² sein, was namentlich heißt, daß nicht zu viele und keine ungeordnet im Bild verteilten Personen auftreten dürfen. Auch „Scham und Anstand“ will Alberti beachtet wissen.²³

Schließlich ist beim Lichteinfall, dem dritten Teil der Malerei, in Rechnung zu stellen, daß die Farben sich unter der Einwirkung des Lichts verändern. Unter Berücksichtigung der Eigen- oder Lokalfarbe der Gegenstände sollen beleuchtete und verschattete Partien durch die Beimischung von Weiß und Schwarz wiedergegeben und damit den Dingen Plastizität verliehen werden.²⁴ (Alberti rät dies, obwohl er sieht, daß „die Gesichter derer, die über Wiesen schreiten, etwas grünlich erscheinen“²⁵; er weiß mithin von der Erscheinungsfarbe, doch in der Malerei wird an der Eigenfarbe festgehalten.) Im übrigen soll das Kolorit in einem Gemälde abwechslungsreich sein und dabei auf „Anmut und Lieblichkeit“²⁶ ausgehen.

Albertis Ausführungen zur Malkunst bieten danach bereits eine Vielzahl von Gesichtspunkten zur Analyse eines Gemäldes. Das Augenmerk richtet sich auf die formale Gestaltung, den Grad von Naturalismus; namentlich betrifft dies die Raum- und die Körperillusion, anatomische Korrektheit – einschließlich der Bewegungsmotive von Körper und Seele (das heißt der Seelenregungen) –, das zeichnerische Detail, die Farbgebung und das Helldunkel, das heißt die

¹⁸ Ebd., 36f., S. 258–265; s. a. ebd., 40f. u. 43, S. 264–277.

¹⁹ Ebd., 39, S. 264f.

²⁰ „Sed sint [panni] motus omnes, [...] moderati et faciles, gratiamque [...] exhibeant.“ Ebd., 45, S. 278f.

²¹ Ebd., 40, S. 264f.

²² „[...] tum dignitate et verecundia gravem atque moderatam.“ Ebd., 40, S. 266f.

²³ „Sed pudori semper et verecundiae inserviamus.“ Ebd., 40, S. 266/269.

²⁴ Ebd., 46f., S. 280–287.

²⁵ „[...] facies perambulantium in pratis subvirides apparent.“ Ebd., 11, S. 212f.

²⁶ „[...] omnes in pictura quadam cum gratia et amentitate spectari.“ Ebd., 48, S. 288f.

Wiedergabe von Licht und Schatten. Das Augenmerk gilt aber nicht weniger der inhaltlichen Auffassung, dem Grad von Idealisierung, bei der es allein um Anmut und Schönheit, Würde und Anstand der Figuren zu tun ist; im dritten Buch betont Alberti noch einmal nachdrücklich, daß ein Künstler nach „Schönheit“ („pulchritudo“) streben, die „Idee der Schönheit“ („pulchritudinis idea“) verfolgen müsse, um Ruhm und Erfolg zu ernten.²⁷ Für deren Beurteilung kommen insbesondere die Konturen, die Körper- und Gesichtsbildung, der Habitus (Haltung, Bewegung, Gestik, Mimik) und die Gewänder (Faltenstil) in Betracht. Aber auch die ihrerseits an der Schönheit ausgerichtete Komposition im ganzen wie im einzelnen, die Anordnung der Figuren und Gegenstände im Bild, was den Bildraum und die Bildfläche gleichermaßen angeht – ihre Gestalt, Zahl und Verteilung –, wie auch das Kolorit hat Alberti im Blick. Hinzu kommt schließlich noch, im dritten Buch, der Aspekt der „Erfindung“ („inventio“), das heißt die Themen- oder Motivfindung und deren bildkünstlerische Gestaltung; dabei könne und solle der Maler sich durch Dichter und Redner anregen und beraten lassen.²⁸

Albertis Malereitraktat gibt zu erkennen, was in Italien im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts bei einem Gemälde in künstlerischer Hinsicht wahrgenommen werden konnte, welche Kriterien und Gesichtspunkte zu dessen Beurteilung entwickelt worden waren. Eine entsprechend durchgeführte Werkanalyse würde man in dieser Zeit jedoch vergeblich suchen. In schriftlicher Form ist eine Anwendung dieser Gesichtspunkte zur Erörterung eines bestimmten Gemäldes nicht zu finden. Etwas anders verhält es gut 200 Jahre später bei Giorgio Vasari (1511–1574), der in seinen Lebensbeschreibungen der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten (*Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, 1550, zweite, überarbeitete Ausgabe 1568) eine Vielzahl von Werken anführt.

Indem nach wie vor der Grad der Wirklichkeitswiedergabe neben der Schönheit das hauptsächlichste Kriterium des künstlerischen Fortschritts und der Qualität bildet, weiß auch Vasari den jeweiligen Grad von Naturalismus nach seinen unterschiedlichen Facetten auszufächern. In der Vorrede des zweiten Teils seiner Viten – die den Entwicklungsschritt von der ersten zur zweiten Epoche einer postulierten Wiedergeburt der Künste seit dem späten 13. Jahrhundert beschreibt (die in einem dritten, nämlich seinem eigenen Zeitalter, dann zur Vollendung kommt) – benennt Vasari in aller Kürze Masaccios Leistungen, der am Beginn der zweiten Epoche steht. Diese liegen vor allem in einem Zugewinn an naturalistischer Darstellung; im einzelnen verweist Vasari auf die Wiedergabe des Raums – hinsichtlich der Perspektive wie der Ausgestaltung des architektonischen und landschaftlichen Schauplatzes –, auf die Körperillusion, das heißt die plastische Modellierung, auf die anatomische Korrektheit der Figuren, aber ebenso auf ihre Haltung, Gestik und Mimik wie auf die Gewänder, auf das Kolorit und auf die Wieder-

²⁷ Ebd., 55f., S. 298f. u. 300f.

²⁸ Ebd., 53, S. 294f.

gabe von Licht und Schatten.²⁹ In seinem Vorwort zum dritten Teil führt Vasari ausdrücklich fünf Errungenschaften an, die dem zweiten Zeitalter zu verdanken seien und die das dritte zur Vollendung gebracht habe. Dies sind „Regel“ („regola“) und „Ordnung“ („ordine“) – die vor allem, aber anscheinend nicht nur die Architektur betreffen –, „Proportion“ („misura“) – was die Figuren- und Körperbildung in Malerei und Bildhauerkunst angeht –, „disegno“ – der einerseits die „Zeichnung“, andererseits die gestalterische Konzeption des Werks meint, derart, dass bei den Figuren das Schönste in der Natur nachgebildet wird – und „Stil“ („maniera“) – womit die Gestaltungsweise im ganzen angesprochen ist, und zwar der mit dem zweiten Zeitalter aufkommende „moderne“ oder „schöne Stil“ („maniera moderna“ oder „bella maniera“).³⁰ Daneben spricht Vasari in dieser Vorrede von der „Erfindung“ („invenzione“) und „Ausschmückung“ („ornamenti“), weiter von „der Anordnung der Figuren in den Geschichten“ („componenti delle figure nelle storie“), von „Fülle“ („copie“) und „Mannigfaltigkeit“ oder „Vielfalt“ („varietà“) wie auch von „Anmut“ („grazia“) und „Schönheit“ („bellezza“), die alle das dritte Zeitalter in vollendeter Form hervorgebracht habe.³¹

Mit alledem bezeugt Vasari, daß er wie Alberti und zuvor Plinius d. Ä. zum einen überaus differenziert den jeweiligen Grad von Naturalismus wahrzunehmen und begrifflich zu charakterisieren wußte, und zwar als eine elementare Anforderung an die bildenden Künste; zum anderen ist sein Augenmerk wie das von Alberti und Plinius d. Ä. auf den Grad von Idealisierung – von Anmut und Schönheit – gerichtet, die ihrerseits als Gesichtspunkt der Kennzeichnung und Beurteilung von größter Bedeutung ist. Daneben finden sich Begriffe, die über die Frage nach der mehr oder weniger getreuen Wirklichkeitswiedergabe und deren mehr oder weniger überhöhter inhaltlicher Auffassung hinaus besondere Aspekte der Darstellung im ganzen und im einzelnen als weitere Gesichtspunkte der Analyse ins Auge fassen. Dies sind die „Erfindung“, die „Anordnung der Figuren [und Gegenstände] in den Geschichten“ und die „Ausschmückung“, dazu „Fülle“ und „Mannigfaltigkeit“; schon bei Alberti sind uns diese Begriffe begegnet. Diese Kriterien zur Kennzeichnung und Beurteilung von Kunstwerken stammen aus der Rhetorik.³² Die „inventio“ ist als „Stoffauffindung“ eine der „officia oratoris“, einer der Arbeitsschritte bei

²⁹ Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*. Testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 3: Testo (1971), S. 18f.; Giorgio Vasari, *Kunsttheorie und Kunstgeschichte. Eine Einführung in die Lebensbeschreibungen berühmter Künstler anhand der Proemien*. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Hrsg., eingeleitet und kommentiert von Matteo Burioni und Sabine Feser, Berlin 2004, S. 88–90.

³⁰ Vasari, *Le vite*, Bd. 4: Testo (1976), S. 3f.; s. a. Vasari, *Le vite*, Bd. 3: Testo (1971), S. 18; Vasari, *Kunsttheorie*, S. 88 u. 93f. Hier werden „regola“ und „ordine“ nur auf die Architektur bezogen, wenig später aber auch auf einen Maler wie Leonardo da Vinci, genauer: auf dessen Figuren. Vasari, *Le vite*, Bd. 4: Testo (1976), S. 18; Vasari, *Kunsttheorie*, S. 99.

³¹ Vasari, *Le vite*, Bd. 4 (1976), S. 4f. u. 10; Vasari, *Kunsttheorie*, S. 94f. u. 102.

³² S. dazu Alberti, *De pictura*, S. 75, 82, 84f., 90, die Einleitung von Oskar Bätschmann.

der Konzeption einer Rede.³³ Das gleiche gilt für die „dispositio“, die Gliederung des Stoffes; dagegen gehört zum Bereich der Stilqualitäten einer Rede der „ornatus“ („Schmuck“), der als einen Punkt die „Fügung der Worte im Satz“, den „Periodenbau („compositio“), einschließt.³⁴ Auf beides bezieht sich Albertis und Vasaris Aspekt der „compositio“ bzw. des „componimento“, der in seiner Reichweite die Zusammenfügung von Flächen zu einem Körperglied (entsprechend der Fügung von Worten in einem Satz) ebenso wie die Anordnung von Figuren und Gegenständen in einer „historia“ oder vielfigurigen Bilderzählung (entsprechend der Gliederung des Stoffes in einer Rede) umfaßt. An dieselbe Stilqualität des „ornatus“ knüpfen Alberti und Vasari an, wenn sie vor allem in Bildern „ornamenti“ bzw. „copia“/„copie“ und „varietas“/„varietà“ verlangen. Auch hinter Albertis oben zitierter Forderung, daß bei der Komposition der Glieder „die einzelnen Glieder schön je zueinander passen“³⁵, steht die Rhetorik, und zwar mit einer weiteren Stilqualität neben der „compositio“ (als Teil des „ornatus“), nämlich der Forderung des „aptus“ oder „decorum“, der „Angemessenheit“, genauer: der Angemessenheit im Hinblick auf das Faktische der beobachteten Wirklichkeit.³⁶ Die Forderung nach Angemessenheit hinsichtlich des Normativen, des Zulässigen und Geziemenden, übernimmt Alberti für die Malerei, wenn er, wie erwähnt, „Scham und Anstand“ beachtet sehen will.³⁷

Einerseits die antiken Schriften über die Kunst – wie die ‚Naturalis historia‘ von Plinius d. Ä. –, die sowohl den Naturalismus als auch den Idealismus als zentrale Gesichtspunkte und Erfordernisse behandeln, andererseits die antiken Lehrbücher zur Rhetorik, die Anweisungen zur Herstellung und Kriterien zur Beurteilung einer Rede bereithalten, bilden zu Beginn der frühen Neuzeit den Ausgangspunkt für die theoretische Auseinandersetzung mit der Malerei bzw. der bildenden Kunst und liefern Gesichtspunkte sowohl wie Begriffe zu deren Charakterisierung und Beurteilung.

Anders als in Albertis Traktat kommt in den Lebensbeschreibungen von Vasari eine Vielzahl von Werken, zum Teil auch genauer, zur Sprache. In besonderer Ausführlichkeit behandelt Vasari nicht nur im ganzen das Leben Michelangelos, den er als Zielpunkt seiner Fortschritts-geschichte und als Gipfel der Vollkommenheit vorstellt, sondern auch einzelne von dessen Schöpfungen. Dies gilt insbesondere für das ‚Jüngste Gericht‘ in der Sixtinischen Kapelle, dem mehrere Seiten gewidmet sind (Abb. 1).³⁸

³³ Manfred Fuhrmann, *Die antike Rhetorik. Eine Einführung*, 5., überarb. Aufl., Düsseldorf 2003 (¹1984), S. 78.

³⁴ Ebd., S. 78 u. 139.

³⁵ S. o. Anm. 17.

³⁶ Fuhrmann, *Rhetorik*, S. 118.

³⁷ Ebd., S. 118; vgl. oben Anm. 23.

³⁸ Michelangelo Buonarroti, *Das Jüngste Gericht*, 1536–1541, Fresko, 17 x 15,5 m, Sixtinische Kapelle, Vatikan, Rom. Frank Zöllner, Christof Thones und Thomas Pöpper, *Michelangelo 1475–1564. Das*



*Abb. 1: Michelangelo, Das Jüngste Gericht, 1536–1541, Fresko.
Rom, Vatikan, Sixtinische Kapelle*

vollständige Werk, Köln u. a. 2007, Kat. Nr. M6, S. 460–464; Julian Kliemann und Michael Rohlmann, Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus 1510–1600, München 2004, Tafel 18–23. S. zudem Matthias Winner, Ekphrasis bei Vasari, in: Boehm und Pfotenhauer, Beschreibungskunst, S. 259–278.

Am Anfang steht eine Beschreibung:

„Da ist Christus in sitzender Haltung, der sich mit furchteinflößendem und stolzem Gesicht den Verfluchten zuwendet und sie verdammt, nicht ohne das tiefe Erschrecken der Madonna, die eng in ihren Mantel gehüllt dem großen Verderben lauscht und zusieht. Unendlich viele Figuren sind dort in einem Kreis um sie versammelt [...]. Zu Füßen der Christusfigur befinden sich die von Johannes dem Evangelisten beschriebenen sieben Engel mit den sieben Posaunen, die zur Urteilssprechung rufen und mit dem furchterregenden Ausdruck ihrer Gesichter jedem, der sie betrachtet, die Haare zu Berge stehen lassen [...]. Auch versäumte er nicht, der Welt in der Auferstehung der Toten zu zeigen, wie diese aus derselben Erde wieder Fleisch und Knochen empfangen und mit Hilfe anderer Lebender zum Himmel auffahren, wo einige der bereits seliggesprochenen Seelen ihnen Beistand leisten. [...].“³⁹

Diese Beschreibung, die auf eine lebendige Vergegenwärtigung des wandfüllenden Freskos abzielt, folgt der Tradition der Ekphrasis, wie sie oben schon bei der Beschreibung des Schildes von Achilleus begegnet. Doch es folgt, ohne Absatz oder sonstige Zäsur, noch eine Charakterisierung und Würdigung der künstlerischen Leistung: „Und von unvorstellbarer Schönheit ist die ungemein einheitliche Wirkung der malerischen Ausführung eines derart großen Werks, das wie an einem Tag geschaffen scheint und eine Vollendung offenbart, die nicht einmal in einer Miniatur je erreicht worden ist.“ Es erscheint „mit allen erdenklichen menschlichen Regungen angefüllt“, die Michelangelo „ausnahmslos aufs Wunderbarste zum Ausdruck gebracht hat“, weil er

„bei ihrer Darstellung hinsichtlich des Aussehens, der Haltung und sämtlicher Aspekte ihrer Natur alles berücksichtigte, was bei einer angemessenen Umsetzung zu beachten ist. [...] Man sieht dort Verkürzungen, die hervorzutreten scheinen, und eine durch harmonische Abstimmung der Farben erreichte Weichheit und Feinheit in den zart gemalten Partien, die wirklich zeigen, wie die Gemälde wahrhaft guter Maler zu sein haben. Und

³⁹ Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*. Neu übersetzt von Victoria Lorini. Hrsg., kommentiert und eingeleitet von Caroline Gabbert, Berlin 2009, S. 124f. „Evvi Cristo, il quale, sedendo, con faccia orribile e fiera ai dannati si volge maladicendogli, non senza gran timore della Nostra Danna che, ristrettasi nel manto, ode e vede tanta rovina. Sonvi infinitissime figure che gli fanno cerchio [...]. Sono sotto i piedi di Cristo i sette angeli scritti da san Giovanni Evangelista, con le sette trombe, che sonando a sentenza fanno arricciare i capelli a chi gli guarda per la terribilità che essi mostrano nel viso [...]. Né ha restato, nella resurrezione de' morti, mostrare al mondo come essi della medesima terra ripiglion l'ossa e la carne, e come da altri vivi aiutati vanno volando al cielo, che da alcune anime già beate è lor porto auto [...]“. Giorgio Vasari, *La vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, hrsg. und kommentiert von Paola Barocchi, 5 Bde., Mailand, Neapel 1962, Bd. 1: Testo, S. 76–78.

in den Umrissen, die er den Dingen auf eine Weise gab, die nur von ihm und keinem anderen stammen konnte, erkennt man das wahre Gericht, die wahre Verdammnis und Auferstehung.“⁴⁰

In größerer Breite noch rühmt Vasari darüber hinaus den hier sich offenbarenden Genius Michelangelos, aber dies sind die Bemerkungen, die das Werk stilistisch charakterisieren. Genannt werden die schöne Einheitlichkeit des Ganzen und im einzelnen die Qualität der Umrisse, das heißt der Zeichnung, des ‚disegno‘, die naturgetreue, differenzierte Wiedergabe unzähliger Affekte (die in Haltung, Gestik und Mimik zum Ausdruck kommen), die kunstvollen perspektivischen Verkürzungen bei den Figuren und deren koloristisch sensible Modellierung. Vor dem Hintergrund der von Vasari und zuvor von Alberti entwickelten Gesichtspunkte der Analyse ist das nicht viel. Man hört nichts genaueres über die Anordnung der Figuren im Raum und in der Fläche, das heißt über die Komposition, nichts über das Kolorit und das Helldunkel, über den Figurenstil (die Monumentalität der Gestalten) oder die Gewänder (die es auch vor der späteren Bekleidung anstößiger Nacktheiten schon gab). Verglichen mit dem, was bereits Alberti würde gesehen haben müssen und was Vasari gesehen haben wird, fällt die schriftlich fixierte Kennzeichnung des Werks eher mager aus. Einer gebotenen Kürze kann das in diesem Fall nicht geschuldet sein; man hat vielmehr festzustellen, daß zwar eine Vielzahl von Kriterien zur Charakterisierung und Beurteilung von Kunstwerken an der Hand waren, daß mehr oder weniger eindringliche Analysen aber, im Unterschied zu einer Ekphrasis, keine literarischen Vorbilder hatten und entsprechend offenbar nicht angestrebt wurden, ja den Autoren gar nicht in den Sinn kamen. Einige Bemerkungen, die Wesentliches herausstellen, aber keine systematische Erörterung der formal-stilistischen Eigenheiten waren zu diesem Zeitpunkt das Gegebene. Das änderte sich im 17. Jahrhundert.

Mit der Reform der Académie royale de peinture et de sculpture (gegründet 1648) unter Colbert als deren Vize-Protector 1663 verband sich seit 1667 die Einrichtung von regelmäßig stattfindenden Zusammenkünften der Akademiemitglieder. Bei diesen ‚conférences‘ hielt jeweils einer der ‚académiciens‘ einen Vortrag über ein von ihm selbst gewähltes bedeutendes Kunstwerk der jüngeren Vergangenheit (hinter die Hochrenaissance ging man nicht zurück); anschließend

⁴⁰ Vasari, Leben des Michelangelo, S. 128f. (leicht korrigiert). „Et oltre a ogni bellezza straordinaria è il vedere tanta opera sì unitamente dipinta e condotta, che ella pare fatta in un giorno e con quella fine che mai minio nissuno si condusse talmente; [...] essendo piena di tutti i possibili umani affetti et avendogli tutti maravigliosamente espressi [...], per avere osservato ogni decoro, sì d'aria, sì d'attitudini e sì d'ogni altra naturale circostanza, nel figurarli [...]. Vi sono gli scorti che paiono di rilievo, e con la unione la morbidezza e la finezza nelle parti delle dolcezza da lui dipinte mostrano veramente come hanno da essere le pitture fatte da' buoni e veri pittori; e vedesi nei contorni delle cose, girate da lui per una via che da altri che da lui non potrebbero essere fatte, il vero giudizio e la vera dannazione e resurrezione.“ Vasari, Vita di Michelangelo, Bd. 1: Testo, S. 78–80.

wurde gemeinsam über dessen Qualitäten – Vorzüge und Mängel – diskutiert. Die Vorträge und Diskussionsbeiträge sollten im übrigen veröffentlicht werden.⁴¹ Das Ziel war, über die vorbildlichen Eigenschaften dieser Werke sich zu verständigen, um Richtlinien und Maßstäbe für das eigene Schaffen und für das, was auf der Akademie gelehrt werden sollte, zu gewinnen. Es ging darum, angesichts des Gelungenen und des weniger Gelungenen in den verschiedenen Werken zur Erkenntnis eines in jeder Hinsicht vollkommenen Kunstwerks zu gelangen (unter der Voraussetzung, versteht sich, einer normativen Ästhetik, das heißt einer Auffassung, daß es, zumindest im wesentlichen, nur ein Ideal – wie nur eine Wahrheit – geben könne). Diese Aufgabe erforderte es, nicht nur einzelne Aspekte eines Kunstwerks (Komposition, Zeichnung etc.) zu unterscheiden, wie dies schon Alberti und Vasari grundsätzlich getan hatten. Vielmehr war es jetzt darum zu tun, diese Gesichtspunkte auf den Einzelfall zu beziehen und eine möglichst eindringliche Werkanalyse durchzuführen. Es galt,

„durch den verständigen, begrifflich korrekten und systematisch entwickelten Bilddiskurs die Urteils- und Sprachfähigkeit der ‚Académiciens‘ unter Beweis zu stellen; ihr Platz war nun unter den Gebildeten der Nation – hoch über dem der Handwerker und Zünfte –, ihr wichtigster Partner der Kunstliebhaber, der kunstinteressierte und -schriftstellernde Dilettant. [...] Eine druckfertige Rede über ein einzelnes Kunstwerk zu halten, war 1667 etwas [N]eues, bislang Unerprobtes.“⁴²

Was bereits im ersten Jahr dieser Akademievorträge im Hinblick auf eine Bildanalyse geleistet wurde, zeigt das Referat von Charles LeBrun (1619–1690), des Kanzlers der Akademie und ‚premier peintre‘ Ludwigs XIV., vom 5. November 1667. Behandelt wird das ‚Mannawunder‘ (1639) von Nicolas Poussin, der nicht nur für LeBrun (der als junger Mann in Rom engen Umgang mit Poussin gepflegt hatte) ein künstlerisches Ideal verkörperte (das heißt das, was Michelangelo für Vasari bedeutete), sondern auch für die Akademie eine Leitfigur war (Abb. 2).⁴³

⁴¹ S. dazu Alain Mérot (Hrsg.), *Les conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVII^e siècle* (Collection Beaux-Arts histoire), Paris 2003 (1996); Jutta Held, *Französische Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen der königlichen Akademie*, Berlin 2001.

⁴² Wilhelm Schlink, *Ein Bild ist kein Tatsachenbericht. Le Bruns Akademierede von 1667 über Poussins ‚Mannawunder‘* (Rombach Wissenschaft. Reihe Quellen zur Kunst, Bd. 4), Freiburg i. Br. 1996, S. 52f.

⁴³ Nicolas Poussin, *Das Mannawunder*, 1639, Öl/Lw., 149 x 200 cm, Musée du Louvre, Paris. Nicolas Poussin 1594–1665, *Ausst.-Kat. Galeries nationales du Grand Palais*, Paris, 27.9.1994–2.1.1995, bearb. von Pierre Rosenberg und Louis-Antoine Prat, Paris 1994, Nr. 78.



Abb. 2: Nicolas Poussin, *Das Mannawunder*, 1639, Öl auf Leinwand. Paris, Musée du Louvre

Der Analyse des Gemäldes von LeBrun hat André Félibien (1619–1695), der zu dieser Zeit Sekretär der Akademie war und die Veröffentlichung der ‚conférences‘ von 1667 besorgte, eine eigene Beschreibung vorangestellt, die, so wenig sie eine Vorstellung der Komposition im ganzen zu geben vermag, in ihrer Form und Systematik über Vasaris Beschreibung des ‚Jüngsten Gerichts‘ hinausgeht und die Tradition der Ekphrasis hinter sich läßt.⁴⁴

In klarer Ordnung werden als erstes das Thema benannt: „Das Gemälde zeigt die Kinder Israels in der Wüste, wie Gott ihnen die Manna geschickt hat“⁴⁵, als zweites die Maße des Bildes und als drittes der Schauplatz der Historie angegeben: „Seine [des Gemäldes] Landschaft, die aus Bergen, Wäldern und Felsen zusammengesetzt ist, zeigt uns aufs vollendetste einen Ort

⁴⁴ Schlink, *Ein Bild*, S. 11f. u. S. 30–32. Zur Bedeutung von Félibien bei der Entwicklung einer analytischen Beschreibung von Kunstwerken vgl. Rosenberg, *Ekphrasis*, S. 307–309. Die den ‚conférences‘ vorausgehenden Bildbeschreibungen von Félibien waren nach Rosenberg das „Vorbild der seit 1667 von Colbert der Académie aufgezungenen Vorträge“. Ebd., S. 307.

⁴⁵ „Ce tableau représente les Enfants d’Israël dans le désert, lorsque Dieu leur envoya la manne.“ Schlink, *Ein Bild*, S. 11 u. 30. Schlink übersetzt das französische „la manne“ folgerichtig als „die Manna“.

der Wüste.“⁴⁶ Anschließend kommt Félibien auf die Figuren zu sprechen; dabei beschreibt er in Leserichtung und im Sinne der Bilderzählung zunächst die Personen im Vordergrund („[s]ur le devant“) links („d’un côté“) als Gruppe, indem er entsprechend der Wertigkeit von der zentralen Dreierfiguration ausgeht. Von da wendet er sich der auf „der gleichen Höhe“ rechts („[s]ur la même ligne et de l’autre côté“) befindlichen Gruppe zu, die er ihrerseits von der zentralen Gestalt her erfaßt und bei der er auch auf die der Figuration links entsprechende Farbigkeit hinweist. Dann heißt es: „Die zwei Komplexe links und rechts im Gemälde bilden zwei Figurengruppen, die dem Blick des Betrachters die Mitte freilassen, damit er weiter hinten Mose und Aaron entdecke.“⁴⁷ Auf die (allerdings sehr knappen) Angaben zu der zentral im Mittelgrund angeordneten vielfigurigen Gruppe mit Mose und Aaron folgt schließlich die Beschreibung des Hintergrunds mit der Landschaft und dem Lager der Israeliten sowie die des Himmels und der atmosphärischen Situation. Bei aller Kürze ist damit sowohl das szenische Geschehen als auch die Komposition in ihrer Struktur erfaßt und in Worte gebracht.

LeBruns darauffolgende, in vier Punkte gegliederte Analyse (die in der Publikation vor Félibiens Beschreibung schon angekündigt werden) geht aus von der „Bildordnung im allgemeinen“ („la disposition en général“), die als drei ihrerseits allgemeine Aspekte („trois choses qui sont aussi générales“) die „Komposition des Ortes“ („la composition du lieu“), die „Anordnung der Figuren“ („la disposition des figures“) und die „Tönung der Luft“ („la couleur de l’air“) umfaßt.⁴⁸ Damit wird zunächst der für die Geschichte notwendige Schauplatz charakterisiert. Bei der Anordnung der Figuren, „die das Bildthema in sich schließt“ („qui comprend le sujet“)⁴⁹, richtet LeBrun sein Augenmerk vor allem auf die beiden Konfigurationen links und rechts im Vordergrund; dabei heißt es: „Wenn eine Gruppe mehr als zwei Figuren umfaßt, soll die auffälligste Figur als die Hauptsache der Gruppe angesehen werden. Was die anderen Figuren betrifft, die die zentrale Figur begleiten, so kann man sagen, daß ihr die einen gewissermaßen als Streben dienen, die anderen als Stützen.“⁵⁰ Auch auf Kontrastmotive bei den Gruppen, die darauf abzielen, „Bewegung und Lebhaftigkeit zu vermitteln“ („donner du mouvement“), verweist LeBrun. In diesem Verständnis werden im folgenden die beiden Konfigurationen im Vordergrund mit ihren Haupt- und Nebenpersonen sowohl formal wie inhaltlich im einzelnen präzise gekenn-

⁴⁶ „Son paysage, qui est composé de montagnes, de bois et de rochers, représente parfaitement un lieu désert.“ Ebd., S. 11 u. 31.

⁴⁷ „Les deux parties de ce tableau, qui sont à droite et à gauche, forment deux groupes de figures qui laissent le milieu ouvert et libre à la vue pour découvrir plus avant Moïse et Aaron.“ Ebd., S. 12 u. 32.

⁴⁸ Ebd., S. 10 u. 30.

⁴⁹ Ebd., S. 10 u. 30.

⁵⁰ „Que pour cela lorsqu’un groupe est composé de plus de deux figures, il faut considérer la plus apparente comme la principale partie du groupe; et quant aux autres qui l’accompagnent, on peut dire que les unes en sont comme le lien et les autres comme les supports.“ Ebd., S. 13 u. 33.

zeichnet. Als dritten Aspekt der „disposition en général“ erläutert LeBrun die atmosphärischen Gegebenheiten.

Im zweiten Punkt der Analyse geht es um die Zeichnung und die Proportionen der Figuren („du dessin et des proportions des figures“), das heißt zum einen um die Qualität der Konturen bzw. um die anatomische Korrektheit, zum anderen um die Gestaltung der Figuren in Körperbau und Habitus nach antiken Vorbildern; die Analyse will hier die Angemessenheit und Schönheit der Figuren als den Trägern der Handlung herausstellen.

Ebenfalls die Figuren, aber in anderer Hinsicht, betrifft der dritte und ausführlichste Punkt der Analyse, in dem es um den „Ausdruck der Leidenschaften“ („l'expression des passions“), das heißt der Seelenregungen oder Affekte, und damit um die Haltung, Gestik und Mimik der Figuren geht. LeBrun erklärt, daß Poussin „all seine Figuren dem Thema angepaßt habe; daher gebe es unter ihnen keine, deren Handlung nicht in Übereinstimmung stünde mit dem Zustand, in dem sich das jüdische Volk damals befand.“⁵¹

Als vierten und letzten Punkt behandelt LeBrun die „Perspektive des Bildraums“ („la perspective des plans“) und die „Luftperspektive“ („la perspective de l'air“) sowie die „Harmonie der Farben“ („l'harmonie des couleurs“). Besprochen wird hier mithin die Gestaltung des Bildraums im Hinblick zum einen auf die Linear- oder Zentralperspektive, zum anderen auf die Luftperspektive, mit der zusammen auch die Lichteffekte erörtert werden. Bei den Farben bemerkt LeBrun, daß Poussin „seine Hauptfiguren in gelbe und blaue Stoffe gekleidet“ und auch „bei allen anderen Gewändern [...] stets eine Spur dieser beiden Hauptfarben zugemischt“ habe.⁵² Erläutert wird damit die Bedeutung des Kolorits im Zusammenhang mit der Komposition bzw. Bildordnung.

LeBruns Vortrag bietet mit alledem eine Werkanalyse, wie es sie in dieser Eindringlichkeit und Systematik zuvor nicht gegeben hat. Am Anfang steht die Erörterung des Schauplatzes, der Figuren und der atmosphärischen Gegebenheiten im ganzen und allgemeinen. Unter drei zentralen Gesichtspunkten – Zeichnung, Proportionen und Ausdruck – kommen dann im einzelnen zunächst die Figuren zur Sprache; danach wird unter zwei Aspekten – Linearperspektive sowie Luft- und Lichtverhältnisse – der Bildraum behandelt. Einige Hinweise zur Farbgebung beschließen die Ausführungen. Formal-stilistische und inhaltliche Fragen sind gleichermaßen im Blick (ohne daß allerdings eine weitergehende inhaltliche Interpretation der Darstellung, die etwa deren typologische Bedeutung anspricht⁵³, unternommen würde). In der anschließenden

⁵¹ „Il montra d'abord que M. Poussin a rendu toutes ses figures si propres à son sujet, qu'il n'y en a pas une dont l'action n'ait rapport à l'état où étoit alors le peuple juif [...]“. Ebd., S. 17 u. 38.

⁵² „[...] M. Poussin a vêtu ses principales figures d'étoffes jaunes et bleues; et dans toutes les autres draperies il a toujours mêlé quelque chose de ces deux couleurs principales [...]“. Ebd., S. 23 u. 45.

⁵³ S. dazu ebd., S. 74–94, Schlinks treffende Ausführungen zum Inhalt.

Diskussion wird im übrigen noch die Zeitstruktur der Bilderzählung behandelt; kritisch kann von einem Zuhörer des Vortrags angemerkt werden, daß die Figurengruppen links und rechts unterschiedliche Phasen der Geschichte wiedergeben; zugunsten von Poussin verweist daraufhin LeBrun auf die Unterschiede zwischen Wort und Bild bei der Schilderung eines Geschehens in der Zeit.⁵⁴

Eine weitere Etappe in der Geschichte der Beschreibung und Analyse von Werken der Kunst markiert die ‚Geschichte der Kunst des Alterthums‘ (1764) von Johann Joachim Winckelmann (1717–1768). Nicht ein Künstler oder Kunsttheoretiker, sondern ein Kunsthistoriker (auch wenn es diesen Begriff und erst recht den Beruf noch nicht gab) befaßt sich diesmal mit der Kunst, und das heißt mit der Kunst der Antike von den Anfängen in Ägypten bis zu ihrem (schon fortgeschrittenen vermeintlichen) Verfall in der Zeit Konstantins des Großen (erstes Drittel 4. Jahrhundert). Dabei ist für Winckelmann nicht die Geschichte als solche, sondern das „Wesen der Kunst“ der „vornehmste Entzweck“ seiner Untersuchung⁵⁵, was ganz in der Tradition einer normativen Ästhetik die ideale Schönheit in ihrer Entwicklung, ihrer vollkommenen Ausprägung und ihrem Untergang in der Kunst des Altertums meint. Im Zentrum stehen dabei nicht wie bei Plinius d. Ä. oder Vasari, deren Prämissen (ein unwandelbares überzeitliches Ideal) und deren Entwicklungsmodell (Aufstieg, Blüte, Verfall) er beibehält, die individuellen künstlerischen Leistungen, anhand derer die Entwicklung nachgezeichnet wird; auf Winckelmanns Darstellung hat „die Geschichte der Künstler wenig Einfluß“⁵⁶. Vielmehr geht es ihm um die „Kunst“ (im Singular; nicht von den ‚Künsten‘ ist die Rede), sein Ziel ist eine Stilgeschichte im historischen Kontext, die aus den Einzelschöpfungen allgemeine Gestaltungsprinzipien ableitet und deren Entwicklung in Stilepochen gliedert und damit ordnet. „Die Beschreibung einer Statue soll die Ursache der Schönheit derselben beweisen, und das besondere in dem Stile der Kunst angeben: es müssen also die Theile der Kunst berührt werden, ehe man zu einem

⁵⁴ Ebd., S. 24–27 u. S. 45–49; s. dazu unten Kapitel VI.

⁵⁵ Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Text: Erste Auflage Dresden 1764. Zweite Auflage Wien 1776, hrsg. von Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmischer und Max Kunze (Johann Joachim Winckelmann, Schriften und Nachlaß, Bd. 4,1), Mainz 2002, S. XVI. Zitiert wird stets die Erstauflage. S. dazu Helmut Pfotenhauer, Winckelmann und Heinse. Die Typen der Beschreibungskunst im 18. Jahrhundert oder die Geburt der neueren Kunstgeschichte, in: Boehm und Pfotenhauer, *Beschreibungskunst*, S. 313–340. Zu Winckelmann in Kürze s. Peter Bettlehausen, Peter H. Feist und Christiane Fork unter Mitarbeit von Karin Rührdanz und Jürgen Zimmer, *Metzler Kunsthistorikerlexikon*, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart, Weimar 2007 (1999), S. 502–506 (Christiane Fork); Élisabeth Décultot, Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 1: Von Winckelmann bis Warburg, München 2007, S. 12–28, jeweils mit weiterer Literatur.

⁵⁶ Winckelmann, *Geschichte der Kunst*, S. XVI.

Urtheile von Werken derselben gelangen kann.“⁵⁷ Um die Erkenntnis und Kennzeichnung der (normativen) Schönheit ist es Winckelmann zu tun; dazu aber sucht er durch eine eingehende formal-stilistische Analyse zunächst die Gestalt des Werks zu erfassen und zu charakterisieren.

Für die „Kunst der Griechen“, die bei ihm im Mittelpunkt stehen, definiert Winckelmann, „sonderlich in der Bildhauerey, vier Stufen des Stils [...], nemlich den geraden und harten [die Archaisk und den strengen Stil], den großen und eckigten [die Hochklassik], den schönen und fließenden [die Spätklassik], und den Stil der Nachahmer [den Hellenismus].“⁵⁸ Im einzelnen heißt es über die „Kennzeichen und Eigenschaften“ der ersten Stilstufe: „[...] die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Gratie, und der starke Ausdruck verminderte die Schönheit.“⁵⁹ Auf der zweiten Stufe hätten die Künstler gelernt, „aus der Härte und von hervorspringenden und jäh abgeschnittenen Theilen der Figur in flüßige Umrisse zu gehen, die gewaltsamen Stellungen und Handlungen gesitteter und weiser zu machen, und sich weniger gelehrt, als schön, erhaben und groß zu zeigen.“⁶⁰ Kennzeichnungen dieser Art mögen spröde und wenig anschaulich anmuten; sie bedeuten aber eine Abstraktionsleistung, die, als Ergebnis von Einzelanalysen, eine Abfolge von übergreifenden Stilprinzipien unterscheidet und mit deren Hilfe den geschichtlichen Entwicklungsgang der Kunst in Epochen teilt. Daß Epochengrenzen angesichts einer ununterbrochen fortlaufenden Entwicklung, auch wenn sie gut begründet sind, bis zu einem gewissen Grad immer eine ‚Setzung‘ darstellen, versteht sich; doch entscheidend ist hier, daß Winckelmann mit der Bestimmung von Stilprinzipien und Kunstepochen über ein Entwicklungsmodell wie dasjenige von Vasari hinauskommt und aufgrund von formal-stilistischen Kriterien ein Ordnungsmodell schafft, das prinzipiell bis heute gültig ist. Denn nicht nur die Archaisk, die Früh- und Hochklassik etc., sondern auch, in der nachantiken Zeit, die Romanik, die Gotik, die Renaissance etc. bezeichnen in erster Linie *Stilepochen*.

Der differenzierten Kennzeichnung von Stilepochen im ganzen entspricht Winckelmanns Vermögen der stilistischen Analyse im einzelnen. Über die Darstellung von „Helden, das ist [...] Menschen, denen das Alterthum die höchste Würdigkeit unserer Natur gab“⁶¹, erklärt er, die Künstler hätten die Formen „heldenmäßig“ gebildet und „gewissen Theilen eine mehr große als natürl. Erhabenheit“ gegeben; „in den Muskeln legten sie eine schnelle Wirkung und Regung, und in heftigen Handlungen setzten sie alle Triebfedern der Natur in Bewegung. Die Absicht hiervon war die mögliche Mannigfaltigkeit, welche sie suchten“ und die sich schon an

⁵⁷ Ebd., S. XVIII.

⁵⁸ Ebd., S. 478.

⁵⁹ Ebd., S. 438.

⁶⁰ Ebd., S. 446.

⁶¹ Ebd., S. 280.

dem für Winckelmann im Gesicht „nach der Aehnlichkeit einer bestimmten Person“ gebildeten sogenannten Borghesischen Fechter zeigt:

„[...] die sägförmigen Muskeln in den Seiten sind unter andern erhabener, rührender, und elastischer, als in der Natur. Noch deutlicher aber läßt sich dieses zeigen an eben diesen Muskeln am Laocoon, welcher eine durch das Ideal erhöhte Natur ist, verglichen mit diesem Theile des Körpers an vergötterten und Göttlichen Figuren, wie der Hercules [der Torso im Belvedere] und Apollo im Belvedere. Die Regung dieser Muskeln ist am Laocoon über die Wahrheit bis zur Möglichkeit getrieben, und sie liegen wie Hügel, welche sich in einander schließen, um die höchste Anstrengung der Kräfte im Leiden und Widerstreben auszudrücken. In dem Rumpfe des vergötterten Hercules [des Torso im Belvedere] ist in eben diesen Muskeln eine hohe Idealische Form und Schönheit; aber sie sind wie das Wallen des ruhigen Meers, fließend erhaben, und in einer sanften abwechselnden Schwebung. Im Apollo, dem Bilde der schönsten Gottheit, sind diese Muskeln gelinde, und wie ein geschmolzen Glas in kaum sichtbare Wellen geblasen, und werden mehr dem Gefühle, als dem Gesichte [den Augen], offenbar.“⁶²

Was hier mit Hilfe von bilderreichen Vergleichen – und mit dichterischer Sprachgewalt – geboten wird, ist eine differenzierte Analyse der Muskulatur von vier Marmorskulpturen, die zu deren stilistischer und damit auch inhaltlicher Charakterisierung dient (wobei an dieser Stelle keine Rolle spielt, daß es sich bei dem Torso im Belvedere nicht um einen vergöttlichten Herkules, sondern, nach heutiger Auffassung, um den großen Ajax, einen der griechischen Helden vor Troja, handelt). Wenn offenbleibt, ob diese Unterschiede in der Körperbildung überhaupt zuvor schon in dieser Nuanciertheit wahrgenommen worden waren, so hat man sie in jedem Fall vor Winckelmann noch nicht in Worte gebracht. Wie Winckelmann von der Künstlergeschichte und einer Geschichte der bildenden Künste zu einer Geschichte der Kunst vordringt, die er nach stilgeschichtlichen Kriterien behandelt, so eröffnet er, sowohl nach der wissenschaftlichen als auch nach der dichterischen Seite hin, neue Möglichkeiten der Beschreibung und Analyse von Kunstwerken. Nicht zuletzt seine Ausführungen zum Torso und zum Apollo im Belvedere sind hier ausdrücklich zu nennen.⁶³

⁶² Ebd., S. 280/282.

⁶³ Ebd., S. 716 u. 780; s. a. Johann Joachim Winckelmann, Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom, in: ders., Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe, hrsg. von Walther Rehm. Mit einem Geleitwort von Max Kunze und einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, Berlin, New York ²2002 (¹1968), S. 169–173; s. a. die Entwürfe dazu ebd., S. 280–285. Die Beschreibung des Apollo im Belvedere in der ‚Geschichte der Kunst des Althertums‘ mitsamt den Entwürfen findet sich ebd., S. 267–279. S. dazu Hans

In seiner Neuausgabe von 1920 bezeichnet Julius Schlosser die dreibändigen ‚Italienische[n] Forschungen‘ (1827–1831) des Freiherrn Carl Friedrich von Rumohr (1785–1843) als „das Grundwerk der [...] neueren Kunstgeschichte“, als ein „Denkmal, das sich in vielem Betracht, nicht nur äußerlich, Winckelmanns Kunstgeschichte des Altertums vergleichen läßt“⁶⁴. Rumohr selbst erscheint als der erste, der „die Kunstgeschichte aus ihrer literarisch-ästhetischen Vergangenheit zu einer historischen *Fachwissenschaft* erhoben“⁶⁵ hat. Diese Einschätzung von Schlosser bezieht sich auf Rumohrs historisch-kritische Behandlung der Kunstgeschichte, die ein Studium der schriftlichen Quellen und eine Relativierung (allerdings nicht völlige Aufgabe) der normativen Urteile sowie insbesondere eine kennerschaftliche Inaugenscheinnahme der Werke und ein geschärftes stilritisches Instrumentarium einschließt.

Dieser letzte Punkt ist hier von Belang. Auf der Linie von Winckelmanns stilistischen Analysen schreitet Rumohr weiter voran. Im Vergleich von Lorenzo Ghiberti, dem Rumohrs Sympathie gehört, und Donatello, den er als „untergeordneten Geist“⁶⁶ einstuft, heißt es:

„Ghiberti ließ nicht selten die Gestalt in malerischer Weichheit gleichsam in sich selbst verfließen [...]. Donato [Donato di Niccolò di Betto Bardi, genannt Donatello] hingegen kannte und benutzte das Knochengebäude, wie es scheint, in dem Gefühle oder deutlichen Bewußtseyn: daß eben dieses einzig feste Gerüste der fleischigen Organisationen seinem Kunststoffe [dem Gegenstand des Bildhauers] näher verwandt sey, wie denn in der That das sichere auf sich selbst Beruhen, welches den Bildwerken unerläßlich ist, eben nur durch gewandte und sichere Handhabung des Knochengerüsts zu erlangen ist. [...] Dieser Künstler strebte [...], die Bezeichnungen des eigenthümlichen Seyns, welche ihm fehlten [nach Rumohr findet sich bei Donatello ein „Mangel an Richtigkeit und Fülle der Charakteristik“⁶⁷], durch eine starke, übertriebene Andeutung gegenstandslosen Muthes [gemeint sind nicht von der Sache her motivierte Handlungs- und Bewegungsmotive] zu ersetzen. Wie das Antlitz durch Runzeln und Vorschieben der häutigen Stirnbedeckung, durch Schwellen der Lippen, Aufblasen der Nüstern nach Art träumerischer, bewußtlos aufgeregter Menschen; so ward auch die Gestalt von ihm in eine krampfhafte Bewegung

Zeller, Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte, Bd. 8), Zürich 1955.

⁶⁴ Carl Friedrich von Rumohr, *Italienische Forschungen*, hrsg. von Julius Schlosser, Frankfurt a. M. 1920 (zuerst erschienen: 3 Teile, Berlin, Stettin 1827–1831), S. VIII. Zu Rumohr in Kürze s. Betthausen, Feist und Fork, *Kunsthistorikerlexikon*, S. 353–356 (Peter Betthausen); Gabriele Bickendorf, Die ‚Berliner Schule‘ [...], in: Pfisterer, *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 1, S. 46–61, jeweils mit weiterer Literatur.

⁶⁵ Rumohr, *Italienische Forschungen*, S. XXVI.

⁶⁶ Ebd., S. 372.

⁶⁷ Ebd., S. 372.

versetzt, das eine Bein, gleichsam stampfend, vorwärts geschoben, die entgegengesetzte Achsel, wie unwillkürlich zuckend, hervorgedrängt. [...] Allerdings neigte sich [auch] Donato, nach dem Vorbilde des Ghiberti, zu malerischen Wallungen der Gestalt hinüber; doch umgiebt jene zuckende Bewegung, welche seinen Statuen nun einmal angehört, eine gewisse unsichtbare Spirallinie, vor welcher sein Streben nach Ausladung instinctmäßig in den jedesmal gegebenen Schwerpunkt zurückweicht. Unter allen Umständen besitzt sein Lieblings[-] und Meisterwerk, der berühmte Kahlkopf (zuccone) am Thurme des florentinischen Domes, hinsichtlich der Unterordnung der Bewegung, der Stellung, des allgemeinen Ganges der Gewandung, ein ausgezeichnetes Verdienst; wie es denn noch immer mit vollem Grunde für eines der besten Standbilder neuerer Zeiten gehalten wird.“⁶⁸

Zwar von einem kritischen Standpunkt aus gibt Rumohr damit eine so prägnante wie differenzierte Charakterisierung von Donatellos Stil. Gegenüber den bei ihm auch vorhandenen malerischen Eigenheiten, die Rumohr vor allem Ghiberti attestiert, werden bei Donatellos Bildwerken die struktiven Qualitäten („Handhabung des Knochengerüsts“) und die Bedeutung der Ponderation bzw. des Kontraposts herausgestellt (dies steht hinter der Bemerkung über den „Schwerpunkt“, der bei Donatello in und nicht außerhalb der Figur liegt), die berücksichtigt erscheinen, wie ausgeprägt auch die „zuckende Bewegung“ der Figuren sein mochte. Ebenso kennzeichnet Rumohr (zwar als negativ) die realistischen, ja expressiven Aspekte von Donatello. Aus der genauen Beobachtung von formalen Merkmalen des Einzelwerks ist die Erkenntnis der grundsätzlichen Stileigenheiten des Künstlers gewonnen und in Worte gebracht.

So wird auch Raffael folgendermaßen charakterisiert:

„Bey größter Verschiedenheit der Aufgaben finden sich in seinen Werken, von den jugendlichsten bis zu den spätesten, doch an keiner Stelle Spuren jener Verwirrung, jener ungleichen, Leerheiten aufdeckenden Anhäufung, welche in neueren Gemälden so gewöhnlich und selbst in sonst vortrefflichen vorkommen. Bildnisse, oder Zusammenstellungen von wenigen und wenig bewegten Figuren halten ohne Zwang die Mitte der Fläche; ihre Umrisse nähern sich anmuthsvoll dem Rande, ohne ihn je zu berühren, zeichnen ihre Aus- und Einbeugungen gegen den Grund mit einem Liniengefühle, welches an musicalische Modulationen erinnert.“⁶⁹

⁶⁸ Ebd., S. 372f. Schlosser bemerkt über den mit „Allerdings“ beginnenden Satz, daß Rumohr damit „eines der feinsten und lebendigsten stilkritischen Wesensbilder zu geben“ vermocht habe, „die jemals diesem Künstler gewidmet worden sind.“ Ebd., S. XXXV.

⁶⁹ Ebd., S. 504f.