

# SKULPTUR – zwischen Realität und Virtualität

Herausgegeben von

Gundolf Winter, Jens Schröter  
und Christian Spies

Wilhelm Fink Verlag

## Parer viva oder die Kunst der (dis)simulazione im Barock. Zu Gian Lorenzo Berninis Apoll und Daphne in der Galleria Borghese

»Jetzt versagt ihr die Kraft; sie erleicht, von der Mühe der schnellen  
Flucht überwunden: »Ach, öffne dich mir, o Erde!«, so ruft sie,  
»Oder vernichte die allzu begehrte Gestalt durch Verwandlung!«  
Kaum hat sie solches gebetet, da fällt eine schwere Erlahmung  
Ihr auf die Glieder, die schwellende Brust überzieht sich mit feiner  
Rinde; es wachsen die Haare zu Blättern, zu Zweigen die Arme;  
Auch die Füße, soeben so rasch noch, sie hangen in trägen  
Wurzeln, das Haupt wird Wipfel: was bleibt, ist die glänzende Schönheit.  
Phoebus – er liebt auch den Baum: er legt an den Stamm seine Rechte;  
Unter der Rinde, der neuen erspürt er noch immer des Herzens  
Flatternden Schlag. Da umschlingt er die Zweige wie Glieder mit seinen  
Armen und küßt das Holz, das noch jetzt vor den Küssen zurückbebt.«<sup>1</sup>

Ovid erzählt im 1. Buch der *Metamorphosen* die Geschichte einer unmöglichen Liebe, Apolls und Daphnes. Weil Apoll mit der Macht seiner Waffen prahlte, traf Amors Pfeil ihn bis ins Mark; einen bleischweren Pfeil, der jedes Liebesgefühl vertreibt, bohrte er hingegen ins Herz der schönen Nymphe. Als Apoll sie sieht, brennt er vor Liebe. Sie bemerkt sein Begehren und begibt sich auf die Flucht. Im schnellen Lauf jagt er nach der Schönen, nicht wissend, dass er vergeblich um sie wirbt. Alle Qualen der Sehnsucht einer unerfüllbaren Liebe peinigen ihn bei seiner Verfolgung. Kein Argument seiner guten Absicht, das er ihr nachruft, kann sie überzeugen. Kein Kraut, keine Kunst, die er selbst erfand, vermögen ihn jetzt zu heilen.<sup>2</sup> Er fürchtet, dass Dornen ihre Schenkel verletzen, und er bemerkt, dass die Fliehende in ihrem schnellen Lauf noch schöner wird.<sup>3</sup> Schön, ja, aber kalt wie Stein und schnell wie ein Hase rennt

<sup>1</sup> »Viribus absumptis expalluit illa citaeque/ Victa labore fugae: »Tellus« ait »hisce vel istam,/ Qua nimium placui, mutando perde figuram !«/ Vix prece finita torpor gravis occupat artus,/ Mollia cinguntur tenui praecordia libro, In frondem crines, in ramos braccia crescunt,/ Pes modo tam velox pigris radicibus haeret,/ Ora cacumen habet; remanet nitor unus in illa./ Hanc quoque Phoebus amat positaque in stipite dextra/ Sentit adhuc trepidare novo sub cortice pectus/ Complexusque suis ramos, ut membra, lacertis/ Oscula dat ligno; refugit tamen oscula lignum.«  
Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, hg. v. Hermann Breitenbach, Zürich 1964, Buch I, V. 545-556. Die Unterstreichungen im lateinischen Text markieren die für meine Interpretation des Textes als eine Allegorie der Bildhauerkunst entscheidenden Passagen.

<sup>2</sup> Ovid: *Metamorphosen*, Buch I, V. 524.

<sup>3</sup> Ovid: *Metamorphosen*, Buch I, V. 508f. und 530.

sie um ihr Leben und hat nur den einen Wunsch, Jungfrau zu bleiben. Seine Liebesglut wird bald zur Liebeswut, setzt ungeahnte Kräfte frei, und er denkt nur noch daran, die Beute zu erlegen, als er sich auf Reichweite nähert.

Jetzt versagt ihr, wie oben zitiert, die Kraft, sie erleicht, wird starr, verwandelt sich, bekommt eine neue Haut, – und sie behält ihre glänzende Schönheit. Was eben noch lebte und pulsierte, sich im schnellen, anmutigen Lauf leicht und geschmeidig bewegte, was von der Hitze des Laufs errötete und dabei noch schöner wird, wessen Atem keuchte, – ist jetzt weiß geworden, ist starr, hat eine kalte Haut, ist leblos und atmet nicht mehr. Eine so pointierte Ovid-Lektüre legt die Erzählung von Apoll und Daphne als eine Allegorie der Bildhauerkunst nahe, eine Allegorie, die ähnlich wie die Medusa-Erzählung der *Metamorphosen* das Skulpturwerden lebender Körper beschreibt.<sup>4</sup> Ich sehe in der *Apoll und Daphne*-Geschichte ferner eine Inversion von Ovids Pygmalion-Erzählung: Hier Apoll, der, indem er Hand an die begehrte Frau legt, diese zur Statue macht – dort der Bildhauer Pygmalion, der eine Statue erschafft, die er, weil sie so außerordentlich schön ist, als lebendige Frau begehrt. Im Folgenden geht es in einem ersten Teil meines Beitrags darum, wie der junge, gerade Mitte 20-jährige Bernini den Ovid-Text in seiner *Apoll und Daphne* Gruppe als eine Allegorie der Bildhauerkunst verstehen konnte und welche Bewegung der Betrachter vollziehen muss, um diese allegorische Interpretation als *conchetto* des Werkes zu erkennen. Im zweiten Teil werde ich der Frage nachgehen, warum gerade die barocke Kunst- und Rezeptionstheorie der *dis(simulazione)* eine kongeniale Auslegung der Erzählung als Bildhauermythos eröffnet.

### I. Apoll und Daphne:

#### Allegorie der Bildhauerkunst und doppelte Metamorphose

Nähert man sich der in der *Stanza di Apollo e Dafne* der Villa Borghese ursprünglich an der Westwand aufgestellten *Apoll und Daphne* Gruppe<sup>5</sup> von

<sup>4</sup> Zur Metapoetik von Ovids *Metamorphosen* siehe Lothar Spahlinger: *Ars latet arte sua. Die Poetologie der Metamorphosen Ovids*, Stuttgart/Leipzig 1996; Ferdinand Harzer: *Erzählte Verwandlungen. Eine Poetik epischer Metamorphosen (Ovid – Kafka – Ransmayr)*, Tübingen 2000; Philip Hardie: *Ovid's Poetic of Illusion*, Cambridge 2002, siehe hier S. 78f. zum möglichen Einfluss der barocken Apoll und Daphne Dichtung auf Berninis Skulpturengruppe, etwa Marinos, dell'Anguillaras und Tassos.

<sup>5</sup> Gian Lorenzo Bernini: *Apoll und Daphne*, 1622-1625, Marmor, Höhe samt Sockel 243 cm, Rom, Galleria Borghese. Zu Berninis *Apoll und Daphne* Gruppe siehe zuletzt Kristina Hermann-Fiore: »Apollo e Dafne del Bernini al tempo del Cardinale Scipione Borghese«, in: *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, hg. v. Kristina Hermann-Fiore, Mailand 1997, S. 71-109; Anna Clivia: »Apoll e Dafne«, in: *Bernini Scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, hg. v. Anna Coliva, Sebastian Schütze, Rom 1998, S. 252-275 mit ausführlicher Bibliografie und Würdigung der Forschungsliteratur.

der Tür an der Südwand her, betrachtet man die nackte, im schnellen Lauf quasi eingefrorene Apollgestalt von hinten.<sup>6</sup> (Abb.1 und 2) Noch weht das um Hüfte und Schulter geschlungene Tuch. Zwischen seinen Beinen wird ein Baumstamm, über seinem Kopf das Laub eines Lorbeerbaumes sichtbar. Von Daphne ahnt der Betrachter noch nichts. Beim rechtsseitigen Umschreiten entdeckt man in einem ersten Schritt das ebenfalls nackte Mädchen, wie es sich anmutig emporreckt. (Abb. 3) Erst ein weiterer Schritt macht die Baumrinde sichtbar, die als Hülle um die Nackte vorn an den Beinen bis über die linke



Abb. 1: Gian Lorenzo Bernini,  
*Apoll und Daphne*, 1622/25,  
Marmor, 2,43 m, Rom, Galleria  
Borghese, Ansicht von hinten.

<sup>6</sup> Joy Kenseth hat den Aufstellungsort der Gruppe an der Westwand der *Stanza di Apollo e Dafne* quellenmäßig rekonstruiert und nochmals (wie Hibbard) betont, dass das Piedestal an einer der Längsseiten für eine Aufstellung an der Wand gearbeitet war: Joy Kenseth: »Bernini's Borghese Sculpture: Another View«, in: *The Art Bulletin*, Jg. 63, 1981, S. 191-210 mit den ältesten Quellen zum Aufstellungsort S. 202ff.; Howard Hibbard: »Nuove Note sul Bernini«, in: *Bollettino d'arte*, Jg. 57, 1958, S. 181-183; siehe ferner Alvar González-Palacios: »La Stanza di Apollo e Dafne in the Villa Borghese«, in: *The Burlington Magazine*, Jg. 137, 1995, S. 529-549; andere Wege, sich der Skulpturengruppe zu nähern, etwa von der zum Garten führenden Tür an der Ostwand, diskutiert Hermann-Fiore: *Apollo e Dafne*, S. 101f.

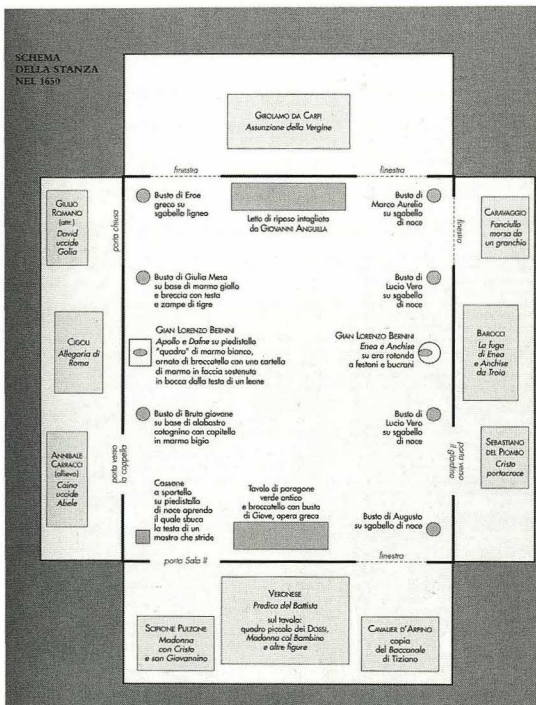


Abb. 2: Grundriss der *Stanza di Apollo e Dafne* in der Galleria Borghese mit dem ursprünglichen Aufstellungsort an der Westwand.

Hüfte emporwächst. (Abb. 4) Der Blick wird jetzt immer wieder über den glatten Körper des Mädchens von unten nach oben gelenkt, etwa vom rechten Fuß, der Wurzelwerk erkennen lässt, nach oben zu den Händen, wo Blätter an dünnen Zweigen aus den Fingern wachsen. (Abb. 5 und 6) Der die Gruppe umschreitende »bewegte Betrachter« wird immer wieder aufgefordert, stehen zu bleiben und seine Blicke in der vertikalen Achse der Skulptur schweifen zu lassen, um die fein ausgearbeiteten Details genau zu betrachten. So offenbaren sich der stumme Schrei des Mädchens und Apolls sehnsuchtsvoll begehrender Jünglingsblick als eine von mehreren Hauptansichten erst, wenn man etwa zwei Drittel der Gruppe umschritten hat.<sup>7</sup> (Abb. 7) Hat man schließlich die Gruppe um 180° umrundet, so sieht man in der Vorderansicht, wie Apolls nach hinten schwingender und Daphnes sich hochreckender Arm eine fast symmetrische Gegenbewegung ihres tanzenden Laufs vollziehen. (Abb. 8) Die Ansicht von vorn zeigt dann, wie der junge Gott halb den Bauch der Nymphe, halb schon die Rinde mit der Linken umfasst. Schaut man dann um die Gruppe herum auf die ursprünglich der Wand zugewandten Seite der Skulptur, dann

<sup>7</sup> Das Problem von Figur und Raum und die Mehrsichtigkeit von Berninis Skulpturen im Kontext barocker Plastik behandelt Berthold Schmitt: *Giovanni Lorenzo Bernini. Figur und Raum*, St. Ingbert 1997; siehe hier vor allem Kapitel 2.4 »Perzeption rundplastischer Bildwerke« (S. 49ff.) mit den theoretischen Diskursen der »molte vedute«.

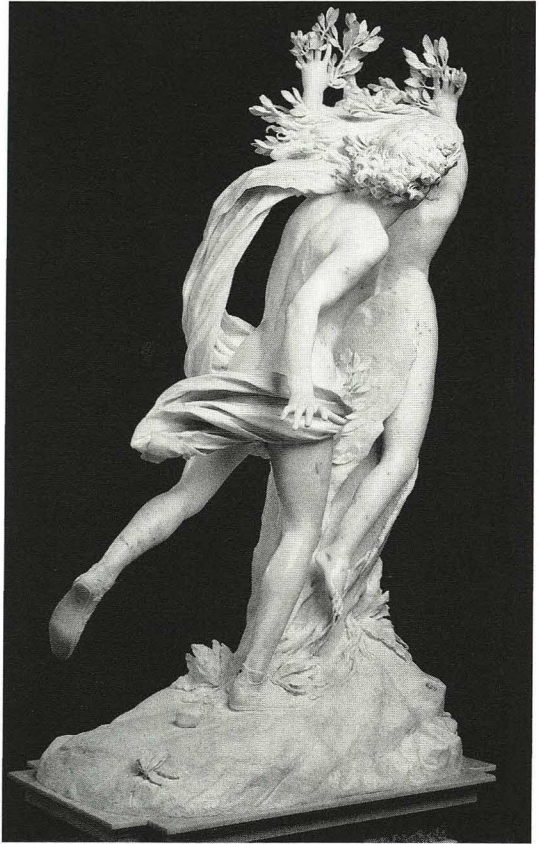


Abb. 3: Gian Lorenzo Bernini,  
*Apollo und Daphne*,  
1. Seitenansicht.

zeigt sich, dass die Metamorphose des Mädchens in einen Lorbeer hier am weitesten fortgeschritten ist: Ein kräftiger Baumstamm umfängt das linke Bein von hinten, Büschel von Zweigen verdecken den Oberschenkel, das wallende Haar wird gegen die Schwerkraft emporgezogen und bildet an den Spitzen Blätter aus. (Abb. 9) Beim Umschreiten der Gruppe in mehr als einem Halbkreis erschließt sie sich die in einer zeitlichen Sukzession, die der Betrachter vollziehen muss, um die Metamorphose des Mädchens zu entdecken. Wie in einer filmischen Sequenz kann der sich um die Gruppe bewegend Betrachter die Verwandlung des Mädchens erleben. Allerdings wird man auch veranlasst, den ›Film‹ immer wieder in einem ›Standbild‹ anzuhalten, weil sich komplexe formale und inhaltliche Bilddetails aus den verschiedenen Ansichten ergeben, die einer genaueren Betrachtung bedürfen. Die Gruppe verlangt jedenfalls nach einer Betrachtung in einer horizontalen Schreit- und einer vertikalen Blickbewegung, um die Verwandlung des Mädchens in einen Lorbeerbaum ganz zu erfassen. Die zeitliche Dimension der Skulpturbetrachtung ist das Konstituens der Rezeption, was längst bemerkt und klar von Joy Kenseth be-



Abb. 4: Gian Lorenzo Bernini,  
*Apoll und Daphne*,  
2. Seitenansicht.

geschrieben worden ist: »Bernini's statue has a beginning and an end. It describes all the essentials of the pagan myth but at the same time requires that the sum of its meaning be understood in time.«<sup>8</sup>

Dies ist nun der Ausgangspunkt für meine These, dass es nämlich ferner in der Absicht des Bildhauers lag, den ›Film‹ rückwärts laufen zu lassen, indem der Betrachter den eben gegangenen Weg noch einmal zurückgeht. (Abb. 10) Dann nämlich zeigt sich ein neuer ›Film‹, da jetzt die Verwandlungsszene allegorisch auf die Bildhauerkunst bezogen werden kann. Geht man also den gleichen Weg zurück, dann wird Daphne sukzessive wieder vom Baumstamm, der Rinde und den Blättern befreit, bis schließlich erneut in einer knappen Perspektive, in einem engen Blickwinkel auf die seitliche Rückenansicht des

<sup>8</sup> Kenseth: Bernini's Borghese Sculpture, S. 201. Die Diskussion um einen oder mehrere Hauptaspekte der Gruppe, der die Forschung beherrscht, ist sicher zu kurz. Vielmehr verlangt die Gruppe nach dem sie umschreitenden, sich bewegenden Betrachter, der seine Blicke schweifen lässt, aber auch bestimmte Aspekte fixieren wird. Siehe dazu mit einer Zusammenfassung der Diskussion ausführlich Hermann-Fiore: Apollo e Dafne, S. 101ff.

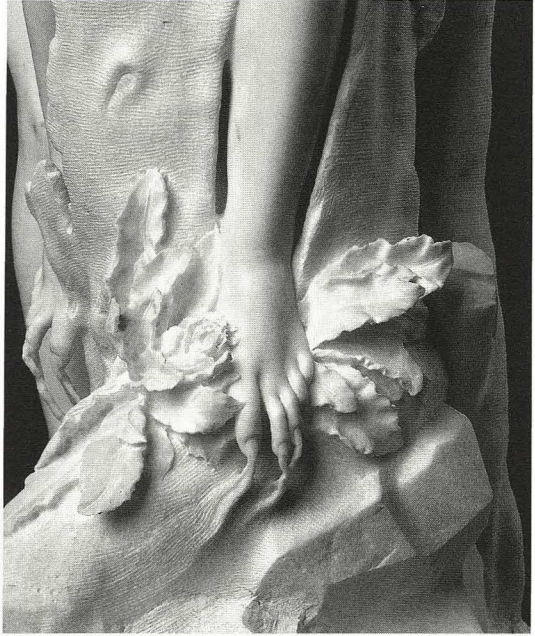


Abb. 5: Gian Lorenzo Bernini, *Apoll und Daphne*, Detail, Daphnes Füße.

Mädchens ihre makellos glatte Haut zum Vorschein kommt. (Abb. 3) Zuletzt ist sie dann abermals ganz hinter Apollo verschwunden. (Abb. 1)

Apoll, Musenführer und Gott der Poesie, war seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Florenz von einem anderen Bildhauer, Benvenuto Cellini, zum Gott des *disegno* erhoben worden. Die Künstler hatten ihn also längst für sich reklamiert, sodass es nur ein kleiner Schritt war, wenn er in der römisch-barocken Spielart nun als Bildhauer und Daphne als sein Werk auftrat, um so im vorwärts wie rückwärts gelesenen Mythos als Protagonist einer Allegorie der Bildhauerkunst zu agieren.<sup>9</sup> Dieser *concetto* der Gruppe erschließt sich dem Betrachter allerdings erst, wenn er die allegorische Lesart des Mythos, d.h. Ovids Interpretation der von Apoll bewirkten Daphne-Metamorphose erkannt hat und im vorwärtigen bzw. rückwärtigen Umschreiten der Gruppe bemerkt, dass Gianlorenzo Bernini dort – wie bereits Ovid in seinem Text – eine Allegorie der Bildhauerkunst versteckt hat. Der ohnehin in seiner

<sup>9</sup> Im ersten Entwurf des Siegels für die Florentiner *Accademia del Disegno* vereinnahmte Benvenuto Cellini Apoll für den *disegno*; zur Identifikation des *disegno* mit Apoll vor allem bei Vasari und Cellini siehe Wolfgang Kemp: »Disegno. Beiträge zur Geschichte des Begriffs zwischen 1547 und 1607«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Jg. 19, 1974, S. 219-240, hier S. 220ff.; Daniela Bohde: *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002, S. 316ff.; Daniela Bohde: »Der Schatten des *disegno*. Benvenuto Cellinis Siegelentwürfe und Tizians Zweifel«, in: *Benvenuto Cellini. Kunst und Kunsttheorie im 16. Jahrhundert*, hg. v. Alessandro Nova, Anna Schreurs, Köln u.a. 2003, S. 99-122.



Abb. 6: Gian Lorenzo Bernini, *Apollo und Daphne*, Detail, Daphnes Haare, Hände und Blätter.

imaginativen Bildlichkeit herausragende Text ist von Berninis Kunst in ein anderes Medium verwandelt: Er ist Bild, näherhin Skulptur geworden.<sup>10</sup> Das Baumwerden der Nymphe, so wird der aufmerksam die Gruppe umschreitende Betrachter dann sehen, ist inversiv und wird bei Richtungsänderung zum Skulpturwerden des Mädchens. Dies entspräche nicht nur der Deutung antiker Mythen (besonders in der Interpretation von Ovid) auf die eigene Kunst, wie dies etwa gleichzeitig und ebenfalls in Rom Caravaggio für die Malkunst vorführte.<sup>11</sup> Dies erfüllte darüber hinaus den Anspruch konzeptionistischer Barockkunst nach Komplexität und Mehrdeutigkeit und reizte

<sup>10</sup> Zu Berninis Ovid-Rezeption siehe Paul Barolsky: »Bernini und Ovid«, in: *Source*, Jg. 16, 1996, S. 29-31 (ein kurzer Beitrag, der die Skulptur auf den Pygmalion-Mythos bezieht) und zuletzt mit eher allgemeinen Überlegungen Ann Thomas Wilkins: »Bernini and Ovid: Expanding the Concept of Metamorphosis«, in: *International Journal of the Classical Tradition*, Jg. 6, 2000, S. 383-408.

<sup>11</sup> Zu der langen Reihe einer metapiktural gedeuteten Ikonographie von Mythen und biblischen Geschichten in der Kunst Caravaggios siehe Louis Marin: *Détruire la peinture*, Paris 1977, S. 161-170; Klaus Krüger: *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, S. 243ff.; Walther K. Lang: *Grausame Bilder. Saddismus in der neapolitanischen Malerei*, Berlin 2001, S. 133ff.; Christiane Kruse: *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*, München 2003, S. 339ff. und 397ff.



Abb. 7: Gian Lorenzo Bernini,  
*Apoll und Daphne*,  
3. Seitenansicht.

den Verstand des kunstgelehrten Betrachters, diesen *concetto* neben anderen beim Umschreiten der Figur zu entschlüsseln.

Ist also Apoll nicht mehr nur Musenführer, Gott der Poeten und des *disegno*? Wird er hier auch zum Schöpfer eines Bildwerks, der das Bild aus der Materie, dem Marmor, löst, dem Marmor nämlich, der hier das Holz des Lorbeers imitiert? (Abb. 1, 3-10) Bernini legt dies nahe, indem er zeigt, wie er die Form des Mädchenleibes aus dem Holz imitierenden Marmor gewinnt: Sie ist in der formlosen Materie enthalten, und er vermag es, den kalten und toten Stein so zu bearbeiten, dass sich aus ihm ein lebendiger, ein atmender Frauenleib erhebt. Auch der begehrende, leidenschaftliche Blick des göttlichen Bildhauers, sein *Visus*, deutet auf die Kunst-Allegorie hin. (Abb. 8) Den Griff des Gottes nach dem Lorbeer, der ihm gebührt, hatte schon Hans Kauffmann als ein »Gleichnis leidenschaftlicher Hingabe des Künstlers an seine Inspiration« gedeutet.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Hans Kauffmann: *Giovanni Lorenzo Bernini. Die figürlichen Kompositionen*, Berlin 1970, S. 65 Anm. 47.



Abb. 8: Gian Lorenzo Bernini,  
*Apoll und Daphne*,  
Ansicht von vorn.

Es liegt also nicht fern, einen Kunst- und Schöpfungsmythos in der Gruppe (neben anderen von der Forschung herausgearbeiteten Bedeutungen)<sup>13</sup> zu entdecken, der den Mythos von Apoll und Daphne als eine vom Eros getriebene Verwandlung der Natur- in die Kunstform – und vice versa der Kunst- in die Naturform – veranschaulicht. Der Bildhauer sieht schon in dem harten Material ein wunderschönes, feingliedriges und samthütiges Mädchen. Sein verlangender Blick wird es aus der formlosen Naturform befreien, und der

<sup>13</sup> Das der hoch erotischen Gruppe beigegebene moralisierende Distichon von Maffeo Barberini auf dem Piedestal deutet die Skulptur kontrapunktisch: »Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae/ fronde manus implet baccas seu carpit amaras.« (Wer als Liebender den Freuden flüchtiger Form nachjagt, der füllt seine Hand mit Laub und erntet bittere Beeren.) Siehe dazu Rudolf Preimesberger: »Zu Berninis Borghese-Skulpturen«, in: *Antikenrezeption im Hochbarock*, hg. v. Herbert Beck, Sabine Schulze, Berlin 1989, S. 109-127, hier S. 124f.



Abb. 9: Gian Lorenzo Bernini,  
*Apoll und Daphne*, Blick auf die  
Wandseite der Skulptur.

Betrachter wird aufgefordert, diese Verwandlung mit seinen eigenen Blicken sukzessive im Umschreiten der Gruppe nachzuvollziehen. Die Kunst seiner Hand formt aus dem amorphen Material die nackte Schöne: Der sanfte Griff auf Rinde und Bauch will zeigen, mit welcher Sensibilität und Zartheit die prüfende linke Hand am Werke ist und dass über den Visus der Tastsinn erregt wird, wenn die Kunstform aus der Naturform geschlagen wird. Überall in der Gruppe sind die Spuren der bildhauerischen Arbeit sichtbar. (Abb. 5) Unten am Sockel, dort, wo die Metamorphose der Daphne weit fortgeschritten ist, zeigt der steinerne Untergrund den Marmor – scheinbar – in seiner naturbelassenen Form. Der Felsblock, auf dem der Lauf der Figuren in der Momentaufnahme des Bildhauers gestoppt wurde, bedeutet Stein in seiner Naturform, aber nicht Stein, so wie er aus dem Fels geschlagen wurde und dem Bildhauer in der Form

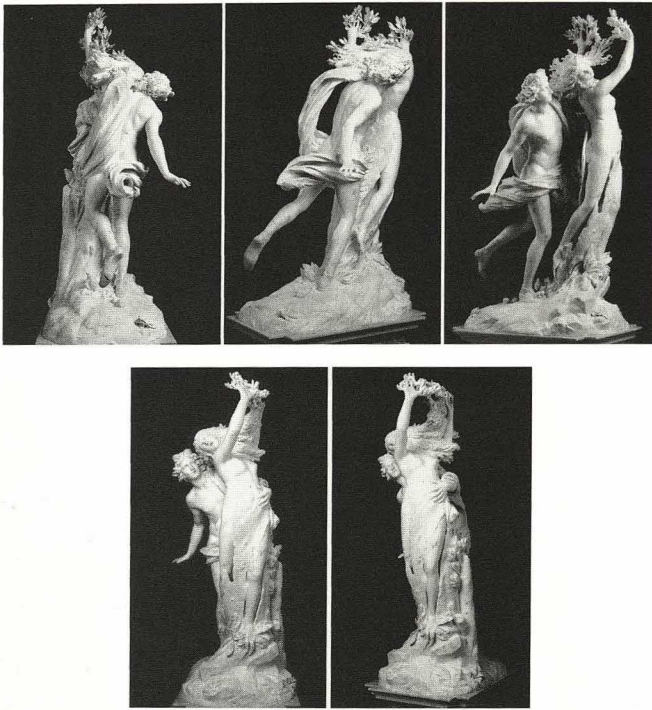


Abb. 10: Gian Lorenzo Bernini, *Apollo und Daphne*, Sequenz der kunсталlegorischen Statuen-Betrachtung.

des Rohmaterials zur Verfügung stand, als er das Werk begann, sondern Stein, der von der Kunst veredelt wurde.<sup>14</sup> Die Gruppe steht auf dem Urgrund, dem weißen Marmor, aus dem sie gemacht ist. Bernini zeigt das Material, mit dem er arbeitet, vor, auch wenn er den Marmorblock, der ihm zur Verfügung stand, in einer tautologischen (ja fast ironischen) Weise so bearbeitete, dass er noch Kunst aufwendete, wo er die Natur in ihrer rohen, in ihrer Urform darstellen will.<sup>15</sup> Aber schon ist der kantige Stein in Blätter und Rinde verwandelt, aus denen dann ein zarter Fuß wird, an dem die Wurzeln wie stabilisierende Stege

<sup>14</sup> Dass hier wie in dem ganzen Werk eine Form des *mostrare l'arte* vorliegt, braucht nicht eigens betont zu werden; siehe zum kunsttheoretischen Rahmen von Berninis Skulptur Rudolf Preimesberger: »Themes from Art Theory in the Early Works of Bernini«, in: *Gianlorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought. A Commemorative Volume*, hg. v. Irving Lavin, University Park/London 1985, S. 1-18, hier S. 2ff.

<sup>15</sup> Die Paradoxalität, mit der Bernini im Martyrium des *hl. Laurentius* weißen Marmor als Kohle (dis)simuliert, ist nachgerade das Kennzeichen barocker Illusionskunst; siehe dazu Preimesberger: *Themes from Art Theory*, S. 3f. und auch Hans Körner: »Versteinerte Skulpturen. Oberflächenwerte der Skulptur von Gianlorenzo Bernini bis zu Antonio Canova und Bertel Thorvaldsen«, in: *Sinne und Verstand. Ästhetische Modellierungen der Wahrnehmung um 1800*, hg. v. Caroline Welsh, Christina Dongowski, Susanna Lulé, Würzburg 2001, S. 103-126.

der bildhauerischen Arbeit stehen geblieben sind. (Abb. 5) Das Werk ist noch nicht vollendet, es ist noch im Stadium der Verwandlung, einer doppelten Verwandlung: einmal des Marmors in die florale Naturform der rauen Baumrinde, der biegsamen Äste und der harten Blätter und dann der floralen Naturform in die menschliche Form des lebendigen, geschmeidigen und wie beseelt wirkenden Körpers. Es ist eine doppelte Metamorphose, die die Verwandlung des bildhauerischen Materials gleich zweimal als Werk einer ungeheueren Kunst beschreibt. Die Verwandlung in den schönen Mädchenleib erreicht hier den nicht mehr überbietbaren Gipfel bildhauerischer Kunst.

## II. (*dis*)*simulatio*

Was hier das Erstaunen, den *stupore*, des Betrachters hervorruft, ist die Behandlung des bildhauerischen Materials, das in den Händen Berninis, wie er selbst behauptete, Wachs zu werden scheint.<sup>16</sup> Die Illusion der Verwandlung des Steins in Baumrinde und Blätter, Haut und Haare ist so perfekt, dass die angewendete Kunst, die dies hervorzubringen vermag, an Magie grenzt. Sie ist *meraviglia* und erreicht in ihrer technischen Vollkommenheit ein Nonplus-ultra, wie dies von all ihren Betrachtern, selbst Winckelmann, schon immer empfunden wurde.<sup>17</sup> Im weißen Marmor – der *polvaccio* mit seinen grauen Flecken und Adern stört die makellose Formschönheit der Figuren – wird an jeder Stelle die Illusion durchbrochen, die Fiktion markiert und – bei aller Lebendigkeit der Repräsentation – die Künstlichkeit dieses Lebens angezeigt. Die Erzeugung der Illusion von Lebendigkeit im weißen Marmor bedeutete für Bernini, wie sein Sohn, den Vater zitierend, in dessen *Vita* betont, die höchste Schwierigkeitsstufe seiner Kunst (*difficoltà*), die die Bildhauerei weit über die Malerei mit ihren trügerischen Farben hebt:

»Aus diesem Grund sei das Porträtieren für die Malerei einfacher als für die Skulptur, [...] weil sie sich mit der Vielfalt und Lebendigkeit der Farben leichter dem Ebenbild des Dargestellten nähert und das weiß machen kann, was weiß ist, rot das, was rot ist. Aber die Skulptur, der der Vorzug der Farben fehlt und die gezwungen ist, in Stein zu arbeiten, hat die Aufgabe, um die Gestalten einem lebendigen, aber deutlichen Eindruck ähnlich zu machen, in weißem Marmor ein Gesicht

<sup>16</sup> »Questo [...] esser il pregio maggiore del suo Scalpello, con cui vinto haveva la difficoltà di render il Marmo pieghevole come la cera [...].« Domenico Bernini: *Vita del Cavalier Giovanni Lorenzo Bernini* [1713], Perugia 1999, S. 149.

<sup>17</sup> Zu Berninis staunenswerten Illusionismus und den ihn begleitenden Kunstdiskurs siehe Preimesberger: *Themes from Art Theory*; Hermann Bauer: »Zum Illusionismus Berninis«, in: Beck, Schulze: *Antikenrezeption*, S. 129-142; ferner Schmitt: Bernini, S. 139-165; Damian Dombrowski: *Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt a.M. u.a. 1997, S. 85-95; Körner: *Versteinerte Skulpturen*.

darzustellen, das eigentlich rot ist, ohne Hilfe der erborgten Farben und mit der bloßen Kraft der Zeichnung und es ähnlich scheinen zu lassen. Das würde nicht gelingen, wie die Erfahrung zeigt, bei einem Menschen, der, obwohl er dieselben Gesichtszüge behält, wenn er sich das Gesicht weiß macht, sich selbst ähnlich bleibt, und doch muss der Bildhauer die Ähnlichkeit aus dem weißen Marmor hervorbringen.«<sup>18</sup>

Es ist dies die ›ikonische Differenz‹ zwischen einem weiß bemalten Gesicht und dem Marmorportrait, die das Geheimnis perfekt mimetischer Bildhauerkunst ausmacht. Berninis Kunst verbirgt sich, indem sie die Natur perfekt imitiert. Zugleich stellt sie aber auch ihr Kunstsein aus, da sie den Werkprozess bildhauerischer Arbeit von der Naturform zur Kunstform gleich mit darstellt. Auch die zahlreichen Spuren bildhauerischer Arbeit im Marmor, seien sie kleine ›Fehler‹, Nachlässigkeiten oder Irrtümer der großen Kunst, wie der Fingernagel am Mittelfinger von Daphnes linker Hand, der mit dem Graphitstift eingezeichnet, aber nie ausgeführt wurde, oder die zu tief ausgeführten Schläge des Spitzmeißels auf Daphnes Dékolleté, stören die Illusion freilich nur dann, wenn man den Blick auf Nahsicht und Oberflächenbetrachtung des Werkes einstellt.<sup>19</sup> Nicht zuletzt ist es der *polvaccio*, der grau gefleckte Marmor aus Carrara, dessen illusionstörende Flecken Berninis Kunst überwindet. Die Kunst, die sich zeigt, indem sie sich verbirgt, wird in der barocken Kunsttheorie unter dem Begriff der (*dis*)*simulatio* gefasst, wie ich im Folgenden ausführen werde.<sup>20</sup>

Auf der rezeptionsästhetischen Seite will diese Kunst dem Betrachter alle Mittel zur Illusionsbildung bereitstellen, was in den immer wiederkehrenden

<sup>18</sup> »Per questa cagione havere in se la Pittura maggior facilità nel ritrarre, di quello che habbia la Scultura, [...], ma perche può essa con la varietà, e vivacità de' colori più facilmente accostarsi alla effigie del rappresentato, e far bianco ciò ch'è bianco, rosso ciò ch'è rosso; Ma la Scultura priva del commodo de' colori, necessitata ad operar nel sasso, hà di mestiere per rendere somiglianti le figure di una impressione vivissima, mà schietta, senza l'appoggio di mendicati colori, e colla forza solo del Disegno ritrarre in bianco marmo un volto per altro vermiglio, e renderlo simile; Ciò che non riuscirebbe, conforme mostra l'esperienza, in un huomo, che inbiancandosi il viso, benche habbia le medesime fattezze, rimanesse simile a se, e pur bisogna, che lo Scultore ne procuri la somiglianza sul bianco marmo.« Bernini: Vita, S. 29f. Zur *difficultà* des weißen Marmors siehe Preimesberger: Themes from Art Theory, S. 3f. und Körner: Versteinerte Skulpturen.

<sup>19</sup> »Fa parte della tecnica di Bernini rendere la tecnica stessa manifesta. Vuole farci conoscere gli instrumenti che ha utilizzato, poiché in questo modo possiamo ammirare l'abilità con cui li usa. Vuole che vediamo i segni della gradina, dello scalpello, della raspa, del trapano e degli abrasivi perché il virtuosismo tecnico è parte integrante del messaggio che la statua trasmette. La tecnica è da ammirare quanto l'ideazione.« Peter Rockwell: »Commento«, in: *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, hg. v. Anna Clivia, Rom 2002, S. 206–207, hier S. 207. Siehe ausführlich zu den zahlreichen Spuren bildhauerischer Arbeit der *Apoll und Daphne* Gruppe Peter Rockwell: »La tecnica scultorea di Apollo e Dafne«, in: Hermann-Fiore: *Apollo e Dafne*, S. 139–147, hier S. 140ff.

<sup>20</sup> Siehe dazu auch meinen Aufsatz »Ars latet arte sua. Zur Kunst des Kunstverbergens im Barock«, in: *Das Kunstwerk als Lebewesen* (=Hamburger Schriften zur Kunstwissenschaft, Bd. 4), hg. v. Ulrich Pfisterer, Anja Zimmermann, Berlin 2005, S. 95–113.

Begriffen des *parer viva*, der *vivacità*, des *inganno* etc. im zeitgenössischen Kunsturteil kodifiziert ist.<sup>21</sup> Bereits Leon Battista Alberti sieht schon mehr als 150 Jahre zuvor das Ziel der Bildhauer darin, dass »die Werke, die sie in Angriff nehmen, dem Betrachter so erscheinen, dass er den Eindruck gewinnt, sie seien den tatsächlichen Körpern in der Natur vollkommen ähnlich.«<sup>22</sup> Albertis Bildtheorie der *fenestra aperta*, im Malereitraktat von 1435 expliziert, ist deshalb vor allem eine forcierte Theorie der Illusionsbildung, die ihr Autor an jeder Stelle des Traktats vom Bildbetrachter verlangt. Den Malern wie den Bildhauern der Antike, so Alberti, gelang die perfekte Illusion von Leben, wie das Beispiel des Cassandrus zeige. Von ihm berichtete Plutarch, er habe vor dem Standbild des verstorbenen Königs Alexander noch gezittert, so sehr glaubte er den König darin wirklich anwesend.<sup>23</sup> Die barocken Traktatisten, mehr noch die Dichter, die mit den bildenden Künstlern wetteiferten, knüpften daran an und feierten ebenfalls die magische Qualität der Bildwerke, machten aber im gleichen Atemzug deutlich, dass dies die (dis)simulierende Leistung der Kunst sei. Indem sich die Kunst verbirgt (*dissimulatio*), da sie die Materie des Bildobjekts, den Marmor, in Fleisch und Blut zu verwandeln vermag (*simulatio*), gibt sie sich als höchste Kunst zu verstehen: »Ich zweifele, ob er dem Stein gleicht oder der Stein ihm gleicht; ich zweifele, ob jener Marmor ist, der in ihm weich geworden oder ob er im Marmor versteinert ist«, äußerte sich Lelio Guidiccioni anlässlich der Scipione-Büste enthusiastisch in einem Brief an Bernini.<sup>24</sup> Damit wird zunächst die rhetorische Technik der *evidentia* (*enargeia*) auf die Bildhauerei übertragen, die den Hörer bzw. den Bildbetrachter zum Augenzeugen machen will.<sup>25</sup> Indem Augenscheinlichkeit

<sup>21</sup> Zur Rezeptionstheorie der Illusion siehe vor allem Karlheinz Stierle: »Was heißt Rezeption bei fiktionalen Texten?« [1975], in: ders.: *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München 1997, S. 289-326. Zur ästhetischen Illusion und zur Illusionsbildung bei der Rezeption von Artefakten siehe Eckhard Lobsien: *Theorie literarischer Illusionsbildung*, Stuttgart 1975. Theoretische Konzepte der Illusionsbildung in der bildenden Kunst der frühen Neuzeit siehe bei Ernst H. Gombrich: *Art and Illusion*, Princeton 1960; Victor I. Stoichita: *L'instauration du tableau. Métapinture à l'aube du temps moderne*, Paris 1993; Krüger: *Das Bild als Schleier*; Gerhard Wolf: *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002; Kruse: *Wozu Menschen malen*.

<sup>22</sup> »Hi quidem quos recensui, manu tametsi varia, omnes tamen una tendunt eo, ut quae inchoarint opera, (quoad in se sint), veris naturae corporibus persimillima esse intuentibus appareant.« Leon Battista Alberti: *Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei*, lat.-dt., hg. v. Oskar Bätschmann, Christoph Schäublin, Darmstadt 2000, S. 144f.

<sup>23</sup> Alberti: *Das Standbild*, S. 234f.

<sup>24</sup> »Dubbio se egli somigli alla pietra, ò la pietra ad esso; dubbio se quello sia marmo intenerito in lui, o egli impietrito in marmo.« Brief des Lelio Guidiccioni an Bernini vom 4. Juni 1633; siehe den Abdruck des ganzen Wortlauts bei Philipp Zitzlsperger: *Gianlorenzo Bernini. Die Papst- und Herrscherporträts. Zum Verhältnis von Bild und Macht*, München 2002, S. 182.

<sup>25</sup> Zur *evidentia* siehe Ansgar Kemman: »Evidentia, Evidenz«, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 1992, Bd. 3, Sp. 33-47; zur *enargeia* in der frühneuzeitlichen Kunsttheorie und Malerei grundlegend Valeska von Rosen: »Die *enargeia* im Gemälde.

derart überzeugend fingiert wird, soll der Rezipient dazu gebracht werden, das Repräsentierte wie wirklich zu erleben. Verlebendigung und Vergegenwärtigung des Abwesenden wird durch naturgetreue Darstellung, ausmalende Beschreibung und plastische Modellierung erreicht, wie Quintillian ausführte, und bewirkt beim Hörer eine affektive Beteiligung an der Rede.<sup>26</sup> Medientheoretisch bezeichnen *evidentia* und *imitatio naturae* als ihr kunstterminologisches Pendant ein Verfahren mit dem gleichen Ziel, durch starke Illusionsbildung des Rezipienten die Medialität des Gehörten bzw. Gesehenen vergessen zu machen – oder die Zeichenhaftigkeit der Zeichen zu kaschieren. Alberti erklärt nun das technische Verfahren, das zur vollkommenen Gleichheit des wahrgenommenen Kunstwerks mit der wahrgenommenen Wirklichkeit führen wird, aber er zeigt nicht das geringste Interesse, seine Leser daran zu erinnern, dass die als Realität aufgefasste bildkünstlerische Darstellung auf einer falschen Deutung von tatsächlichen Sinneswahrnehmungen beruht. Deshalb erwähnte er nicht, dass jenes Standbild des König Alexanders, vor dem Cassandrus zitterte, in Wahrheit ein steinernes – totes – Bildwerk war, das allein wegen der mimetischen Bildqualität seinen Betrachtern lebendig erschien. Was für die Kunsttheorie des Quattrocento zählte, ist die Bildwirkung, die in der gelungenen Täuschung des Betrachters gipfelt.

Die barocke Bildkunst und auch die Rhetorik, die Traktatisten sowie die Dichter, die den Diskurs über die Wort- und die Bildkunst führten, nahmen das große Paradoxon des ›lebendigen Kunstwerks‹ zum Ausgang ihrer Überlegungen.<sup>27</sup> Giovan Battista Marino ist der Dichter, der in der *Galeria*, einer Sammlung von circa 600 Bildgedichten nach existierenden oder fingierten Kunstwerken, die Illusionsbildung des Betrachters angesichts des perfekt (dis)simulierten Kunstwerks thematisiert, und zugleich die Medialität der Bilder in immer wieder neuen paradoxen Wendungen miteinander konfrontiert:

»Ist dort nicht Moses?

Oder täuscht mich mit ihm ein geschickter Bildhauer?

Er lebt, er ist wirklich, genau er ist es,

schon scheint es, als lasse er das Wasser quellen

und das um ihn herum verbreitete Wasser ist wirklich.

Zu einem vergessenen Inhalt des *Ut-pictura-poesis* und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Jg. 27, 2000, S. 171-208; siehe ferner Krüger: *Das Bild als Schleier*; Wolf: *Schleier und Spiegel*; Kruse: *Wozu Menschen malen*.

<sup>26</sup> »Insequitur ἐνάργεια, quae a Cicerone inlustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur.« M. Fabius Quintilianus: *Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners*. 12 Bücher, lat.-dt., hg. v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1995, Bd. 1, S. 710.

<sup>27</sup> Siehe zu diesem Topos frühneuzeitlicher Kunsttheorie zuletzt Frank Fehrenbach: »Color nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des ›Lebendigen Bildes‹ in der frühen Neuzeit«, in: *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, hg. v. Ulrich Pfisterer, Max Seidel, München/Berlin 2003, S. 151-170.

Entweder ist dies eine Täuschung der Kunst  
 oder durch die Kraft seines eigenen Stabes,  
 hat er, der wunderbar in diesem Marmor dargestellt ist,  
 sich selbst belebt.«<sup>28</sup>

Bildhauerei bedeutet Täuschung des Betrachters, der sich der paradoxen Ontologie des Bildwerks fortan bewusst werden soll. Damit knüpft nicht nur Marino an die (platonische) Frage nach der Wahrheit des Bildes an, auf die auch schon Augustinus eine Antwort wusste:

»Ein Mensch auf der Leinwand kann nicht in höherem Grade ein wirklicher Mensch sein, wie naturgetreu er auch sein mag [...]. Denn sie [die künstlerischen Leistungen des Menschen, C.K.] haben nicht den Willen, falsch zu sein, und sind auch nicht in irgendeiner Absicht falsch, sondern sie sind eine ganz natürliche Ausgeburt der künstlerischen Phantasie. [...] Wie könnte ein Gemälde wahr sein, wenn das Pferd darauf nicht falsch wäre?«<sup>29</sup>

Die Illusion des lebendigen Kunstwerks bleibt wie bei den Renaissancetheoretikern Ziel des Kunstschaffens, doch kommt jetzt eine komplementäre Frage hinzu, die den Bildbetrachter zu beschäftigen hat: Wie erkenne ich die durch Kunst verursachte Täuschung?<sup>30</sup> Man wird fortan nicht mehr zitternd vor dem Standbild des Königs stehen, wie dies Alberti meinte, sondern im Zweifelsfalle das Bild berühren, wie Federico Zuccaro oder Marino empfahlen. So baut Marino in einem langen Gedicht über eine Brunnenfigur des schlafenden Amor die Illusion der Lebendigkeit der Marmorfigur auf:

<sup>28</sup> »Non è Mosè costui?/ O pur dotto Scultor m'inganna in lui?/ È vivo, è vero, è desso,/ già par che l'acque asperga,/ e veraci son l'acque intorno sparte./ O ch'inganno è de l'Arte, o che 'n virtù de la sua propria verga/ mirabilmente in questo marmo espresso/ animato ha se stesso.« Giovanni Battista Marino: *La Galeria*, hg. v. Marzio Pieri, Padua 1979, Bd. 1, S. 289. Zu Marinos Bildgedichten, speziell der *Galeria* siehe Marianne Albrecht-Bott: *Die bildende Kunst in der italienischen Lyrik der Renaissance und des Barock. Studien zur Beschreibung von Porträts und anderen Bildwerken unter besonderer Berücksichtigung von G. B. Marinos 'Galleria'*, Wiesbaden 1976; Gianni Eugenio Viola: *Il verso di Narciso. Tre tesi sulla poetica di Giovan Battista Marino*, Rom 1978; Francesco Guardiani: »L'idea dell'immagine nella *Galeria* di G. B. Marino«, in: *Letteratura italiana e arti figurativi*, hg. v. Antonio Franceschetti, Florenz 1988, Bd. 2, S. 647-654; Margot Kruse: »*La Galeria del Cavalier Marino* und *Le Cabinet de Mr de Scudery*. Zur Bildgedichtsammlung im Zeitalter des Barock in Italien und Frankreich«, in: *Italienisch-europäische Kulturbeziehungen im Zeitalter des Barock*, hg. v. Brigitte Winklehner, Tübingen 1991, S. 237-252.

<sup>29</sup> »Tam enim verus esse pictus homo non potest, quamvis in speciem hominis tendat [...]. Neque enim falsa esse volunt aut ullo appetitu suo falsa sunt sed quadam necessitate, quantum fingentis arbitrium sequi potuerunt. [...] Aut unde vera pictura esset, si falsus equus non esset?« *S. Aurelii Augustini Soliloquiorum libri duo. Augustinus Selbstgespräche*, lat.-dt., hg. v. Peter Remark, München 1965, S. 136-138; siehe dazu Hans-Jürgen Horn: »Lügt die Kunst? Ein kunsttheoretischer Gedankengang des Augustinus«, in: *Jahrbuch für Antike und Christentum*, Jg. 22, 1979, S. 50-60; Kruse: Wozu Menschen malen, S. 77.

<sup>30</sup> Dazu ausführlich Kruse: Wozu Menschen malen, S. 122-128.

»Gib acht, der du vorübergehst,  
ihm [Amor; C.K.] nicht zu nahe zu kommen,  
weck ihn nicht, bete, dass er  
sogar ewig schläft und nie erwacht.  
Wenn du den festen Schlaf  
des gewitzten Knaben unterbrichst,  
wirst du sehen, wie er wach mit größerer Kraft  
jene Waffen führt, durch die er schlimmer als der Tod ist.«<sup>31</sup>

Das Gedicht endet dann mit einer pointiert witzigen Illusionsdurchbrechung, indem der Betrachter aufgefordert wird, die Figur zu berühren. Erst der Tastsinn bringt den Beweis, dass die beobachtete Figur nicht lebt, sondern aus Stein ist und ihre Bewegungslosigkeit nicht auf ihren Schlaf zurückzuführen sei:

»Wer du auch seist, der ihn [die Figur des schlafenden Amor; C.K.] anschaut,  
fürchtest du nicht, dass er lebt und atmet?  
Geh ruhig auf ihn zu:  
berühre ihn nur, ich habe mit dir gescherzt, er ist aus Stein.«<sup>32</sup>

Die offene Erhebung der Täuschung des Visus zur Tugend der Kunst erscheint in der barocken Kunsttheorie jetzt als Triumph über all diejenigen, die die Naturnachahmung des Bildes, wie etwa Narziss und Pygmalion, ontologisch missverstanden haben. Täuschung als Programm »großer Kunst« hat nun erhebliche Konsequenzen für das Konzept der *imitatio naturae*. Während Alberti das Gemälde und Bildwerke als zweite Natur ausgab und die bedingungslose Immersion in die künstliche Welt forderte, verlangte die barocke Bildtheorie in der Version Marinos u.a. beides, Illusionsbildung und Distanznahme des betrachtenden Subjekts vom betrachteten Objekt. Die vom Kunstwerk hervorgerufene Illusion, die Albertis Bildbetrachter überwältigte, ist jetzt selbst Gegenstand der Reflexion. Der Betrachterblick geht nicht mehr nur in die imaginäre Bildtiefe, sondern untersucht die Bildoberfläche. Über die deutliche Markierung der Scheinhaftigkeit der Kunst Dinge vollzieht sich die ontische Zweiteilung der Welt in Dinge, die Natur sind, und Dinge, die wie Natur scheinen und deshalb Kunst sind. Der lebendige Schein des Kunstwerks kann rhetorisch nur in die logische Form des Paradox gekleidet werden, wie dies Marino in seinem Gedicht über *Medusa* vorführt:

<sup>31</sup> »Guàrdati Peregrino,/ non gli andar sì vicino,/ nol destar, prega ch'egli/ dorma in eterno pur, né mai si svegli./ Se tu 'l sonno tenace/ rompi al fanciul sagace,/ desto il vedrai più forte/ trattar quell'armi, ond'è peggior che Morte.« Marino: La Galeria, S. 275. Elisabeth Cropper bezieht das Gedicht des *Schlafenden Amor* auf Caravaggios Gemälde in Florenz (Galleria Palatina, Palazzo Pitti): »The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio«, in: *The Metropolitan Museum Journal*, Jg. 26, 1991, S. 193-212, hier S.199ff.

<sup>32</sup> »Qual tu ti sia, che 'l miri/ temi non viva e spiri?/ Stendi sicuro il passo:/ tocca pur, scherzai tecco, egli è di sasso.« Marino: La Galeria, S. 277.

»Noch lebendig betrachtet man  
 Medusa in lebendigem Stein;  
 und wer die Augen auf sie richtet,  
 wird von Erstaunen selbst versteinert.  
 Kluger Bildhauer, du machst den Marmor so lebendig,  
 dass neben dem Marmor die Lebenden von Marmor sind.«<sup>33</sup>

In der Betonung des Affekts des *stupore*, den der Betrachter fühlt, da er vom medusenhaften Effekt des Lebens toter Materie überwältigt selbst zu Stein erstarrt, verweist eine stolze Kunst nur mehr auf sich selbst.<sup>34</sup> *Imitatio naturae* ist hier nicht mehr Ziel, sondern Instrument der Kunst zum Zweck der Selbstanzeige ihrer Wirkmacht. Die Dichotomisierung der Welt in Natur und Kunst hat nun auch Folgen für das Medienkonzept der Skulptur. Dieses zeigt sich explizit als Paradox: Die Skulptur soll unter Aufbietung größtmöglicher technischer Präzision Natur nachahmen, gleichzeitig soll sie zeigen, dass sie Skulptur ist und nicht Natur. Bernini verlangt vom Betrachter sowohl Immersion durch Illusionsbildung als auch Illusionsdurchbrechung durch Beobachtung der medialen Bedingungen, welche die Illusion erzeugen. Bildhauer und Bildbetrachter stehen demnach in einem Wettbewerb um Täuschung und Enttäuschung. Der Grad an Illusionismus, der jetzt ein Nonplusultra erreicht, bestimmt das Qualitätsurteil von Kunst, und die Reihe der von der Kunst Getäuschten ist lang. Die *Trompe-l'œil*-Qualität der Bilder erreicht jetzt – zumindest nach der Papierform der Kunsttheorie – einen Standard, der auch den schärfsten Visus außer Kraft zu setzen vermag. Wo das Auge versagt, hilft nur noch der Tastsinn, der die Bildoberfläche als Schnittstelle zwischen wirklicher und Kunstwelt ertastet. In der Entdeckung einer Täuschung sieht Emmanuele Tesauro, einer der bedeutenden Poetologen des italienischen Barocks, ein angeborenes Vergnügen des Menschen. Der Übergang von der Täuschung zur Enttäuschung sei ein unerwarteter und deshalb angenehmer Lernvorgang.<sup>35</sup>

Der Kunstbegriff, der die paradoxe Ontologie des Kunstwerks erfasst, ist der aus der lateinischen Rhetorik stammende Begriff der *(dis)simulazione*, den Cesare Ripa in der *Iconologia* wie folgt personifiziert:

»Eine Frau mit einer Maske über dem Gesicht; in der Weise, dass sie zwei Gesichter zeige. Sie wird changierend bekleidet sein; in ihrer rechten Hand hält sie eine Elster.

<sup>33</sup> »Ancor viva si mira/ Medusa in viva pietra;/ e chi gli occhi in lei gira,/ pur di stupore impetra./ Saggio Scultor, tu così 'l marmo avivi,/ che son di marmo a lato al marmo i vivi.« Marino: *La Galeria*, S. 272.

<sup>34</sup> Siehe zur Selbstreflexion der Kunst im Medusa-Mythos ausführlich Kruse: *Wozu Menschen malen*, S. 379-400.

<sup>35</sup> »Egli è dunque vna segreta & innata delitia dell'Intelletto humano, l'auuedersi di essere stato scherzeuolamente ingannato: peroche quel trapasso dall'inganno al disinganno, è vna maniera d'imparamento, per via non aspettata; & perciò piaceuolissima.« Emmanuele Tesauro: *Il canocchiale aristotelico*, hg. v. August Buck, Berlin/Zürich 1968, S. 460.

Simulazione ist das Verstecken der wirklichen Seelenregungen und des Herzens in der Doppeldeutigkeit der Worte und Zeichen. Die Maske wird vor das Gesicht gehalten, um das Wahre zu verbergen [dissimulatio, C.K.] und das Falsche zu zeigen [simulatio, C.K.].<sup>36</sup>

Die Maske ist das Symbol dieser Kunst.<sup>37</sup> Sie verbirgt, wenn sie vor das Gesicht gebunden wird, das wirkliche Gesicht ihrer Trägerin und zeigt stattdessen ein künstliches Gesicht, das in Ripas Diktion das Falsche sei. Das Falsche für wahr auszugeben, gehört nun bei Ripa und auch bei Marino *per definitionem* zur Kunst, die wirkliche Dinge erfindet und mit Hilfe der künstlerischen Technik simuliert. Was aber ist im Kontext einer barocken Kunsttheorie das Wahre, das die *dissimulazione* verbirgt und das Falsche, das sie simuliert?<sup>38</sup> Es ist in einer alten paradoxen Wendung die Kunst selbst, die, indem sie sich verbirgt, ihre Kunst zeigt. Aristoteles begründet diese Kunstregel in seiner *Rhetorik* als allgemeine Regel für die Angemessenheit des sprachlichen Ausdrucks in der Prosarede: »Daher ist es erforderlich, die Kunstfertigkeit anzuwenden, ohne dass man es merkt, und die Rede nicht als verfertigt, sondern als natürlich scheinen zu lassen – dies macht sie glaubwürdig, jenes aber bewirkt das Gegenteil.«<sup>39</sup> Seine Ausführungen zur *narratio* in der *Institutio oratoria* erklärt Quintilian in genau diesem Sinne. Die Gerichtsrede dürfe nicht erfunden oder unsicher klingen und man müsse aus diesem Grunde jede Künstlichkeit vermeiden: »Wir meinen, die Kunst gehe

<sup>36</sup> »Donna con vna Maschera sopra al viso, in modo che mostri due faccie, sarà vestita di cangiante, & nella destra mano terrà vna Pica. Simulatione, è il nascondere con dopiezza di parola, & di cenni, l'animo, & il core proprio; però tiene la maschera sopra il volto, ricoprendo il vero per far vedere il falso. Ilche si mostra ancora per lo color cangiante della veste.« Cesare Ripa: *Iconologia*, Padura 1611, S. 484; zu Ripa allgemein siehe Gerlind Werner: *Ripas Iconologia. Quellen, Methoden, Ziele*, Utrecht 1977.

<sup>37</sup> Siehe zur Maske als Symbol barocker Kunst grundlegend Eckhard Leuschner: *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u.a. 1997; Kruse: *Ars latet arte sua*.

<sup>38</sup> Zur Rhetorik der (*dis*)*simulatio* im Barock Heinrich F. Plett: »Aesthetic Constituents in the Courtly Culture of Renaissance England«, in: *New Literary History*, Jg. 14, 1982/83, S. 597-621; Paolo d'Angelo: »Celare l'arte. Per una storia del precetto *Ars est celare artem*«, in: *Intersezioni*, Jg. 6, 1986, S. 321-341; Wolfgang G. Müller: »Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini«, in: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft*, hg. v. Christian Wagenknecht, Stuttgart 1987, S. 189-208; August Buck: »Die Kunst der Verstellung im Zeitalter des Barock«, in: ders.: *Studien zu Humanismus und Renaissance. Gesammelte Aufsätze aus den Jahren 1981-1990*, hg. v. Bodo Guthmüller u.a., Wiesbaden 1991, S. 486-509; Ursula Geitner: *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 51-106; Manfred Hinz: *Rhetorische Strategien des Hofmanns. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Stuttgart 1992. Für die venezianische Malertheorie siehe Valeska von Rosen: »Celare artem. Die Ästhetisierung eines rhetorischen Begriffs in der Malerei mit sichtbarer Pinselschrift«, in: Pfisterer, Seidel: *Visuelle Topoi*, S. 323-348.

<sup>39</sup> Aristoteles: *Rhetorik*, hg. v. Franz G. Sieveke, München 1980, S. 170.

verloren, wenn sie nicht zum Vorschein kommt, während sie doch aufhört, eine Kunst zu sein, wenn sie erscheint.«<sup>40</sup>

Anfang des 16. Jahrhunderts macht Baldassare Castiglione im *Libro del cortegiano* aus dieser rhetorischen Regel eine soziale Handlungstheorie, nach der der Hofmann – kurz gesagt – in der Interaktion mit den Mitgliedern des Hofes nicht vollkommen zu *sein*, sondern als vollkommen zu *erscheinen* habe: »Deshalb kann man sagen, dass diejenige Kunst wahre Kunst ist, die nicht Kunst scheint.«<sup>41</sup> Klaus Hempfer deutet diese zentrale Stelle des Traktats dahingehend, dass der schöne Schein als eine Kategorie höfischen Verhaltens darauf beruhe, den Eindruck von Natürlichkeit kunsthaft zu erzeugen, wobei sich Natur und Kunst auf eine paradoxe Weise affirmierten bzw. negierten.<sup>42</sup> Entscheidend ist hier das Verfahren der *(dis)simulazione*, dass nämlich Kunst angewendet wird, die nicht als Kunst durchschaut werden darf, weil sie als Natur erscheinen soll.<sup>43</sup> Das Theorem der *(dis)simulatio*, das seit Anfang des 16. Jahrhunderts in der Kunsttheorie Italiens allgemein rezipiert wurde, ist der adäquate Begriff für die hier beschriebenen Phänomene. Er komplementiert die *imitatio naturae*, die nach wie vor Ziel jeder bildkünstlerischen Handlung ist. *Imitatio naturae* resultiert aus der simulativen Kunst eines Künstlers, der es versteht, das Bild wie Wirklichkeit erscheinen zu lassen. Dies gipfelt bekanntlich im Trompe-l'œil. Die Kunst stellt sich demnach erst als Folge des Verbergens des künstlerischen Verfahrens ein, die eben in der perfekten Simulation von Wirklichkeit liegt, denn das gemalte Bild scheint erst natürlich, wenn es sein Kunstsein verbirgt.

Ripa, Marino und viele andere barocke Kunsttheoretiker mehr zeigen nun ein anderes Verständnis vom alten Topos der *imitatio naturae* als die Renaissance-Traktatisten, etwa Cennino Cennini oder Leon Battista Alberti. Die Kunst soll auf höchstem Niveau so verfahren, dass sie ihr Kunstsein verbirgt, aber der Kunstkenner wird das scheinhafte Sein als ihr eigentliches Wesen entdecken. Die Simulationskunst von Skulptur und Malerei hat ihr Ziel jetzt im *disinganno*. Der Scharfsinn (*argutezza*) des Betrachters erkennt das Bild als Sinnestäuschung und entlarvt die Kunst als Maske.<sup>44</sup> Als Sinnbild der barocken

<sup>40</sup> »At hoc pati non possumus et perire artem putamus, nisi appareat, cum desinat ars esse, si apparet.« Quintilianus, *Institutionis oratoriae*, S. 484f.

<sup>41</sup> »Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte [...]« Baldassar Castiglione: *Il libro del Cortegiano*, hg. v. Giulio Carnazzi, Mailand 1987, S. 81.

<sup>42</sup> Klaus W. Hempfer: »Rhetorik als Gesellschaftstheorie. Castigliones ›Il libro del Cortegiano‹«, in: *Literarische Begegnungen. Festschrift für Bernhard König zum 60. Geburtstag*, hg. v. Andreas Kablitz, Ulrich Schulz-Buschhaus, Tübingen 1993, S. 103-121, hier S. 115.

<sup>43</sup> Siehe die Literatur unter Anmerkung 38.

<sup>44</sup> »Niuna Pittura adunque, niuna Scultura merita il glorioso titolo d'Ingegna, se non è Arguta.« Tesoro: Il Cannocchiale, S. 86. Der Begriff *argutezza*, dem Emmanuele Tesoro ein großes Kapitel in seiner Poetologie widmet, führt m.E. in das Zentrum barocker Bild- und Rezeptionstheorie, wie ich an anderer Stelle ausführen werde.

Kunst verbirgt die Maske das wahre Sein der Bildhauerei, das aus Marmor und einer an Magie grenzenden Kunstfertigkeit des Bildhauers besteht, und zeigt das Falsche, nämlich fingierte und simulierte Natur. In diesem Sinne legt nun Berninis *Apoll und Daphne* Gruppe die Kunst der (*dis*)*simulazione* in einer raffinierten allegorischen Darstellung offen. (Abb. 1, 3-10) Der Bildhauer erscheint in der Maske Apolls, der die Geliebte in einer Statue verewigt. Der Marmor (*dis*)simuliert das ›marmorne Holz‹ des Lorbeers, in das Daphne, wie es der Mythos will, verwandelt wird. Aber statt in Lorbeer verwandelt sich vor den Augen des die Gruppe umschreitenden Betrachters das Holz in ein marmornes, von heftigem Widerstand erregtes Mädchen, aus dessen geöffnetem Mund Wehklagen kommen. Seine Hand dagegen prüft in einer zärtlichen Geste, ob die marmorne Haut weich genug ist, ob sie atmet und pulsiert. Ihr Widerstand mag in dem hier vorgetragenen allegorischen *conchetto* auch auf das bildhauerische Material anspielen: den harten, starren und zugleich fragilen Marmor, der sich dem Bildhauer widersetzt und den er mit seinem Willen und seinem Können in die kunstvolle Form zwingen muss. Jedenfalls ist es die simulierte Lebendigkeit beider Figuren und zugleich ihre dissimulierte Bildhaftigkeit, die uns Betrachter erstaunen lässt und ergötzt.

In der Kunst der (*dis*)*simulazione*, die ich hier skizziert habe, ist eine Rezeptionstheorie der kritischen Wahrnehmung und des geschärften Verstandes verankert, was einmal näher und eingehender ausgeführt werden müsste, als dies an dieser Stelle möglich ist. Der Betrachter soll dazu gebracht werden, über Dinge zu urteilen, die Natur sind, und Dinge, die wie Natur scheinen und deshalb Kunst sind: Die Kunst klärt hier über ihr (*dis*)*simulatives* Verfahren als eines Mediums der bildlichen Repräsentation auf. Innerhalb der frühneuzeitlichen Epistemologie bedeutet dies ein Zugewinn an Welterkenntnis, deren Ziel in der Erkenntnis von Wahrheit liegt. Das Spiel von Wahrheit und Fiktion, das die barocke Bildkultur meisterhaft beherrschte, zielt auf die Schärfung der Sinne und, daraus resultierend, eine Schärfung des Verstandes. Die barocke Bildtheorie ist, was ich hier zeigen wollte, in die Begrifflichkeit von (Dis)Simulation, (Des)Illusion, (Ent)Täuschung und auch des Scharfsinns (*argutezza*) eingebettet. Diese führen in das apperzeptive Zentrum barocker Bildtheorie als einer Erkenntnistheorie *sui generis*, die auf der sinnlichen Wahrnehmung der Welt basiert. Welterkenntnis ist Bild- bzw. Kunsterkenntnis, die aus sinnlich-visueller Kompetenz und einem logischen Verstand gewonnen wird.

## Abb. 11

*Jean-Baptiste Pigalle, Voltaire, 1770-1776, Detail, Paris, Musée du Louvre.*

## Abb. 12

*Antoine Coysevox, Jean-Baptiste Colbert, Replik nach der Büste von 1677, Paris, Musée du Louvre. In: Gaborit, Jean-René: Der Louvre. Die europäische Plastik, München 1995.*

**Christiane Kruse: Parer viva oder die Kunst der (dis)simulazione im Barock**

*Alle Reproduktionen wurden dem Band Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese, hg. v. Kristina Herrmann-Fiore, Mailand 1997, S. 112-116, 119, 137-138 mit den Fotografien von Araldo De Luca entnommen:*

## Abb. 1

*Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, 1622/25, Marmor, 2,43 m, Rom, Galleria Borghese, Ansicht von hinten.*

## Abb. 2

*Grundriss der Stanza di Apollo e Dafne in der Galleria Borghese mit dem ursprünglichen Aufstellungsort an der Westwand.*

## Abb. 3

*Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, 1. Seitenansicht.*

## Abb. 4

*Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, 2. Seitenansicht.*

## Abb. 5

*Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, Detail, Daphnes Füße.*

## Abb. 6

*Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, Detail, Daphnes Haare, Hände und Blätter.*

## Abb. 7

*Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, 3. Seitenansicht.*

## Abb. 8

*Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, Ansicht von vorn.*

## Abb. 9

*Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, Blick auf die Wandseite der Skulptur.*

## Abb. 10

*Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, Sequenz der kunсталlegorischen Statuen-Betrachtung.*

**Albert Kummel: Körperkopiermaschinen. François Willèmes technomagisches Skulpturentheater (1859-1876)**

## Abb. 1

*Atelier Willème, Schemazeichnung.*

## Abb. 2

*Atelier Willème.*

## Abb. 3

*Atelier Willème.*

## Abb. 4

*Sequenzfotografien Willèmes, Don Francisco de Asis de Borbón.*

## Abb. 5

*Verfahren des Votivlebensabdrucks, Schemazeichnung.*