

Christine Tauber

„Ceci n'est pas un pendant“

Drei Fallstudien grenzwertiger Bildpaare

Paarbildung kann die unterschiedlichsten Gründe haben: Das Spektrum reicht von einer Defizienzerfahrung des Individuums, das sich als einzelnes nicht vollständig fühlt, bis hin zur sprichwörtlichen Wahlverwandtschaft. Die Verdoppelung kann als Mittel der Reverenz an ein Vorbild eingesetzt werden und avanciert damit zu einem für eine Festschrift lohnenden Thema. Bildpaare gewinnen, wie Felix Thürlemann gezeigt hat, als *hypertext*¹ an Möglichkeiten der Sinnstiftung: So kann ein Bild das andere ergänzen, kommentieren, aber auch kritisieren, persiflieren oder ironisieren. In der Verdoppelung liegt zudem eine eindeutige Platz- und damit Ordnungszuweisung an das Einzelbild; als Pendant ist es in direkter Relation zu seinem Gegenpart definiert. An den Betrachter stellen Bildpaare stets die Aufforderung zum Vergleich, der eine Rangordnung impliziert, die ihn *volens nolens* zum Kunstrichter werden lässt. Selbst wenn das Bildpaar als gleichgeordnetes Doppel konzipiert ist, setzt sich diese Dynamik des Vergleichens unweigerlich in Gang.

Erscheint das Pendant, das ‚Zweite‘, als notwendige Ergänzung des (nur im Hinblick auf die notwendige Chronologie seiner Entstehung) ‚Ersten‘, bereits Vorhandenen, und reichert es dessen Sinngehalt an, entsteht ein Suprazeichen und man kann von einer geglückten Paarbildung sprechen. Doch diese kann auch scheitern – in der Kunst wie im Leben. Die für meinen Beitrag titelgebende Grenzwertigkeit von Pendants kann durch unterschiedliche Faktoren begründet sein: In drei exemplarischen Einzelfallanalysen, die disparater kaum sein könnten, möchte ich im Folgenden die Grenzen des ‚Funktionierens‘ von *hyperimages* ausloten. Das *tertium comparationis* der gewählten Beispiele besteht darin, dass sie in der primären anschaulichen Anmutung dem Betrachter suggerieren, er werde mit Pendants konfrontiert – sei es aufgrund formaler Ähnlichkeiten, die, wie im Falle der Kopie, bis zur Quasi-Identität gesteigert sein können; sei es aus inhaltlichen Gründen, weil beide Bilder verwandte Sujets darstellen; sei es, weil der Künstler durch die Hängung seiner Werke suggeriert, er habe Diptychen gemalt.

Fall I

Verschobene und verrückte Pendants:

Rosso Fiorentinos Galerie in Fontainebleau

Die einzelnen Bildeinheiten in der *Galerie François I^{er}* in Fontainebleau, zwischen 1534 und 1539 von Rosso Fiorentino und seinen Mitarbeitern errichtet und ausgestattet,² scheinen bei oberflächlicher Betrachtung einer klassischen Pendant-Hängung *avant la lettre* zu entsprechen, denn die die Galerie umlaufenden 14 ‚*hyperimages*‘ bieten sich dem ersten Blick sehr ähnlich strukturiert dar (vgl. Abb. 1 und 2): Ein freskiertes Hauptbild, das durch seine Stuckrahmung als auf der Wand hängendes Gemälde indiziert ist, wird von je einem Bild rechts und links flankiert, so dass sich eine Art Pseudotriptychon ergibt.³ Diese beiden das Hauptbild einrahmenden, gemalten bzw. reliefierten Bilder, die in aufwendige Stukkaturen und Rollwerke eingebettet sind, werden durch Materialien und koloristische Übereinstimmung als Bildpaare identifizierbar. Über dem Ganzen befindet sich jeweils ein Feuersalamander, der den Auftraggeber dieser Galerie, François I^{er}, vertritt; unter jedem Hauptbild ist eine Kartusche angebracht. Damit folgen die einzelnen Dekorationseinheiten einem dem Emblem vergleichbaren Aufbau⁴ – sie vereinen jeweils ein Hauptbild (die *imago*), eine Kartusche darunter (die *subscriptio*) und einen Salamander als *superscriptio* darüber. Doch wäre es trügerisch zu meinen, dass die Lektüre der ‚Bildunterschrift‘ direkt zum Verständnis des Bildinhaltes führen könnte. Durch die Gegenüberstellung von je zwei dieser komplexen Bildeinheiten in den einzelnen Traveen rechts und links vom Gang der Galerie wird die vorgebliche Pendantshaftigkeit auch auf der Metaebene der Anordnung unterstrichen.

Erst wenn der Betrachter der der Pendantsanordnung inhärenten Aufforderung zur hermeneutischen Erschließung folgt und der in der Bilderwand enthaltenen ‚Lektüreempfehlung‘⁵ auf die Spur zu kommen sucht, wird er bemerken müssen, dass ihm die von der Galerie auferlegte Performanz der Betrachtung die Synthese und den Ausgleich zwischen Ähnlichkeiten und Differenzen auf semantischer Ebene verweigert. Je tiefer er in diesen nicht stillstellbaren Prozess einer sich im Akt der Betrachtung immer wieder verschiebenden Semiose eintritt, desto mehr erweist sich der Pendantscharakter der Galerie als nur simulierter und wird schrittweise dementiert. Denn die Gesamtkonzeption der Galerie lässt sich nicht eindimensional erschließen: Ihre Ambiguität mit dem von Fresko zu Fresko changierenden Grad der Hermetik ist Programm. Die Galerie François I^{er} verweigert dem Betrachter eine kontinuierlich-narrative Sinnerschließung.⁶ Mit jedem erneuten Blick lässt er sich neu ein auf einen dynamischen Prozess ständiger Bedeutungsverschiebung, Bedeutungsanreicherung und andauernder Neukontextualisierung vermeintlich bereits abschließend gedeuteter Elemente.

Die eingangs beschriebenen formalen Vergleichsparameter, für die das Pendant das Auge besonders schärft, wie Thürlemann herausgearbeitet hat,⁷ haben hier inhaltlich nichts Zwingendes: Das, was in der Verdoppelung formal ähnlich erscheint, muss im Sinngehalt nicht identisch sein. Zudem zeigen sie sich nur einem stark abstrahierenden Blick als vergleichbar: Bei näherem Hinsehen verändert sich das

Verhältnis der einzelnen syntagmatischen Elemente dieser ‚Pendanthängung‘ zueinander von Bild zu Bild. Mal kontrastieren sie, mal erläutert das eine das andere, mal führt das Umfeld das Thema des Hauptfreskos fort, mal dient es rein dekorativen Zwecken. Um das Hauptbild wirklich im Detail zu sehen, muss der Betrachter eine große Konzentrations- und Abstraktionsleistung erbringen. Es gelingt ihm kaum, seinen Blick zu fokussieren, der ständig automatisch von Parameter zu Parameter, von Ebene zu Ebene wechselt.⁸ Er wird damit zum Opfer einer hyperkomplexen Seherfahrung, die an Escher'sche Labyrinth erinnert, und deren Versuch, Wand und Stukkatur zu unterscheiden, Figur und Grund zu trennen, ständig vom Scheitern bedroht ist, denn alles ist hier in einer ständigen phänomenalen und metamorphotischen Übergänglichkeit begriffen, die den Betrachter zu überfordern sucht.

Tückischerweise fordert dennoch jedes dieser arbiträren Zeichen und jedes Emblem, wie hermetisch es auch sein mag, den Betrachter gerade durch seine Rätselhaftigkeit auf, an ihm eine abschließende Deutungsleistung zu erbringen. Dies zumindest ist für jeden Besucher der Galerie ersichtlich, selbst wenn er vom eigentlichen Deutungsakt überfordert ist. Im manieristischen Phantasie-Feuerwerk der Galerie sind die zahllosen inhaltlich und formal einander korrespondierenden Elemente, die auf den ersten Blick den Vergleich ermöglichen, ja ihn geradezu herausfordern, zu einem unentwirrbaren Netz der Überlagerungen, der nur partiellen Identitäten und der immer wieder die Betrachtererwartung brüskierenden Differenzen verwoben. Ein einziger oder auch mehrere Parameter stellen die Verbindung zwischen den einzelnen Elementen her, auch wenn alle anderen Parameter gänzlich heterogen sind. Die syntagmatischen und semantischen Hierarchien werden in manieristischer Volte umgekehrt: Oft ist das Kleinste und Unscheinbarste der eigentliche Schlüssel zur Bedeutung – vielleicht steckt im Chamäleon unter dem Fresko der sogenannten *Jeunesse perdue* ja die eigentliche Botschaft, ein ironischer Fingerzeig darauf, dass das Auge sich vor Täuschungen hüten sollte, weil vermeintlich bekannte Elemente chamäleonhafte Transformationen durchlaufen und damit gänzlich neue Bedeutungen zugeschrieben bekommen.

So werden, um ein Beispiel zu nennen, die hochgesteckten moralischen Erwartungen des Betrachters, die das Fresko mit den *Katanischen Zwillingen* (Abb. 1) in ihm geweckt hatte, in der gegenüberliegenden Bildeinheit drastisch enttäuscht. Nach dem vorbildlichen und erfolgreich praktizierten Akt der *piété filiale* der Zwillingenbrüder, die ihre Eltern wie weiland Aeneas seinen Vater Anchises aus der brennenden Stadt retten, wirkt die Darstellung der Geschichte von Cleobis und Biton⁹ auf der anderen Seite der Galerie wie ein ironischer, wenn nicht zynischer Kommentar zur Nutzlosigkeit von *caritas* und *pietas* (Abb. 2): Die Junopriesterin Kydippe hatte statt ihrer Ochsen ihre beiden Söhne vor ihren Karren gespannt, um im Tempel ein Opfer darzubringen. Sie bittet die Göttin um die größte nur denkbare Gnadengabe für ihre Kinder – diese schickt den beiden daraufhin den Tod. Die Mutter scheint soeben diese schreckliche Nachricht erhalten zu haben, da sie im Entsetzensgestus erstarrt ist – in einer für Rosso typischen Inversion wirkt sie damit in ihrer innerlichen Versteinerung skulpturaler als die Göttinnenstatue selbst, die recht locker und lächelnd in ihrer Nische sitzt. Das Spiel mit Inversionen wird auch in der

Stuckrahmung dieses Freskos fortgeführt: Die Spiralwindung der Trajanssäule im Stucktondo rechts neben dem Hauptbild verläuft gegensinnig zum römischen Vorbild. Und das königliche F ganz oben wird einmal achsensymmetrisch gespiegelt, diese Spiegelung aber direkt daneben wieder verweigert. Dieser Kunstgriff Rossos, Symmetrien bei vorgeblich dichotomischem Aufbau immer wieder aufzuheben, ist in der Galerie omnipräsent.

Durch die virtuellen Bedeutungstransformationen und Inversionen werden die einzelnen Bildelemente immer wieder neu assoziierbar und dadurch polysem. Ihre Am-

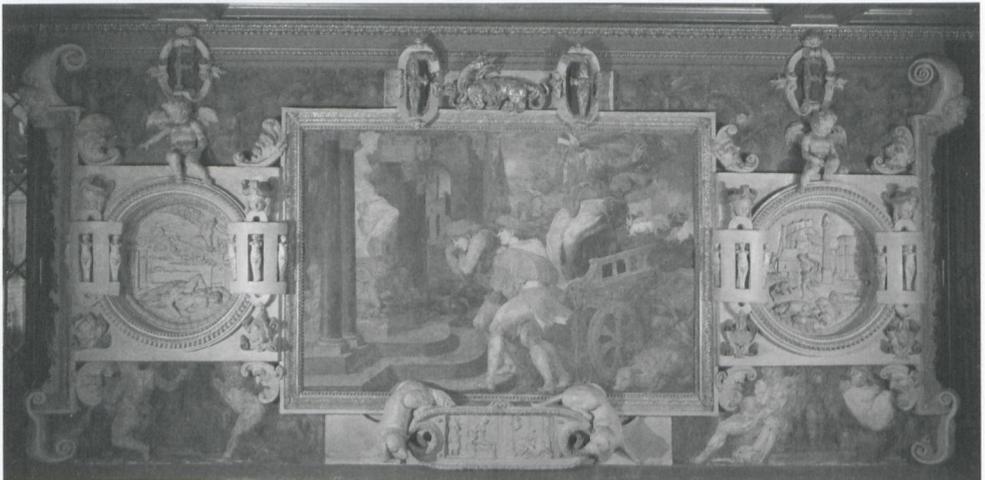
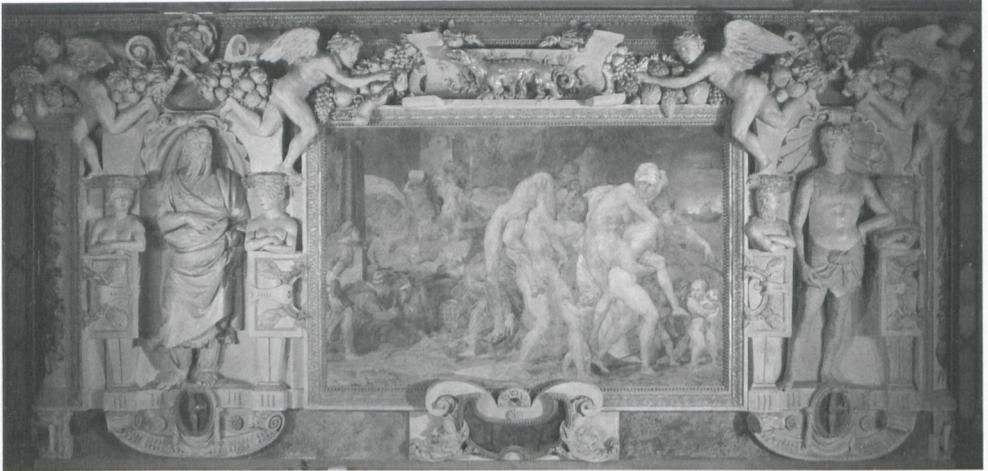


Abb. 1: Rosso Fiorentino und Mitarbeiter, sog. Piété filiale, um 1534/39. Fontainebleau, Galerie François I^{er}

Abb. 2: Rosso Fiorentino und Mitarbeiter, sog. Cléobis et Biton, um 1534/39. Fontainebleau, Galerie François I^{er}

bivalenz und Mehrdeutigkeit verteilt sich über den gesamten Galerieraum und spinnt ein unentwirrbares Netz disseminierter Semantik – ein Paradefall für die Derrida'sche *différance*, die das Pendant und seine reziprok-dialektische Funktionslogik mit ihrem unabschließbaren Prozess der Verschiebung unterminiert. Der Betrachter wird hier mit dem ganz Anderen, Nicht-Identischen als dem Überlegenen konfrontiert, das in der dynamischen Semiose immer schon einen Schritt weiter und damit ihm voraus ist. Er kann diese ständigen Verschiebungen nie einholen; sie konterkarieren die ‚Feststellungen‘ des Pendant-Systems. Die Platz- und Ordnungszuweisung einzelner Elemente erfolgt hier nur scheinbar dauerhaft; im sinnstiftenden Erschließungsversuch durch den Betrachter bleibt nichts (semantisch gesehen) an seinem eindeutig festlegbaren Platz. Strukturell entspricht diese nur simulierte Pendantshaftigkeit der rhetorischen Logik der Ironie, die sich immer wieder im Gestus intellektueller Überlegenheit der Eindeutigkeit durch ein Ausweichen auf die nächste Metaebene entzieht. Erst dieser uneinholbare Ebenenwechsel ermöglicht den Einsatz des Stilmittels der Ironie und die ironische Brechung des scheinbar Positiv-Offensichtlichen, Festverorteten.

Ich habe an anderem Ort zu zeigen versucht,¹⁰ dass die Galerie François I^{er} strukturell einer Strategie gezielt eingesetzter Verschlüsselung und Hermetik folgt, die vom Herrscher im Akt des Zeigens als Herrschaftsinstrument und als politische Überlegenheitsdemonstration genutzt werden konnte und *de facto* genutzt wurde. Das ‚Programm‘ der Galerie setzt dabei auf eine Ästhetik der intellektuellen Überwältigung und Überforderung des Betrachters. Die Verweigerung einer durchgängig erschließbaren, inhaltlichen Programmatik ist hier Programm und war die Hauptfunktion dieses Kunstwerks in der zeremoniellen Nutzung durch den König. Diese Botschaft der Überlegenheit aber, die hier vermittelt werden soll, erkennt der Betrachter erst dann, wenn er sich auf die Strukturlogik der Unabschließbarkeit der Deutungen einlässt, die seine hermeneutischen Bemühungen scheitern und ihn die vorgebliche Pendantshaftigkeit dieser Bilderwand als Täuschung erfahren lässt. Die Suprazeichen der Galerie verweisen ihn auf eine Metaebene der Erschließung, die nur als Strukturkenntnis funktioniert. Diese Ebene einzunehmen, bleibt dem Souverän und Auftraggeber vorbehalten, der durch die Bewahrung des arkanen Geheimnisses der ‚richtigen‘ Lektüre seiner Galerie wenn nicht zum Autor, so doch zum privilegierten und einzig akkreditierten Interpreten dieses hermetischen Sinngefüges wird.

Fall II

Die Kopie als disfunktionales Pendant?

Andrea del Sarto neben/gegen Raffael

Der dialektische Ausgleich der Einzelelemente, auf den das vergleichende Sehen letztlich immer abzielt, wurde dem Betrachter in der Galerie von Fontainebleau aufgrund allzu großer Differenzenerfahrungen verweigert – das *hyperimage* wollte sich immer nur für Momente, gleichsam heuristisch, nicht aber stabil und damit dauerhaft belastbar bilden. Aber auch im Falle des Überwiegens der „als bedeutsam indizierten Gemeinsamkeiten“ der beiden Individuen eines Bildpaares, wenn sie



Abb. 3: Raffaello Sanzio, Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi, 1518. Florenz, Uffizien



Abb. 4: Andrea del Sarto, Leo X. mit den Kardinälen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi (nach Raffael), 1525. Neapel, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte

also als ‚Zwillinge‘ fast identisch sind, läuft die Methode des Vergleichs Gefahr, ihre fruchtbare Dynamik zu verlieren und in die Sackgasse der Disfunktionalität zu geraten. Dies soll am Beispiel von Vasaris Beschreibung einer berühmten Kopie exemplifiziert werden, die unter modernen Kriterien Charakteristika einer Fälschung aufweist: Andrea del Sartos heute in Neapel befindliches Bild *Leo X. mit den Kardinalen Giulio de' Medici und Luigi de' Rossi*¹¹ (Abb. 4) nach Raffael (Abb. 3).¹² Nur ganz am Anfang, im Florentiner Atelier des kopierenden Künstlers, hingen die beiden Bilder kurzzeitig nebeneinander und bildeten damit ein reales Pendant – bald jedoch wurde das Paar auseinandergerissen und konnte nur noch ‚virtuell‘ verglichen bzw. vergleichend beschrieben werden.

Del Sarto strebte in seiner Raffael-Kopie größtmögliche Identität mit dem ‚Original‘ an, um so in einem Akt raffinierter Augentäuschung die Kunstkenner seiner Zeit zu düpiieren und zugleich seine eigene künstlerische Virtuosität unter Beweis zu stellen – und dies mit durchschlagendem Erfolg: Sein Bild wurde zwischen 1644 und 1653 im römischen Inventar der Farnesesammlung als echter Raffael geführt und erst 1702 von Richardson erstmals wieder als Andrea del Sarto identifiziert,¹³ was allerdings die Museumsführer des Real Museo Borbonico und im 19. Jahrhundert des Museo Nazionale di Capodimonte nicht daran hinderte, es weiterhin als authentisches Werk Raffaels auszugeben.¹⁴

Diese Täuschung gelang dem Kopisten vor allem dadurch, dass die beiden Bilder bis heute allein virtuell ein Bildpaar bilden, da sie nur im Atelier des ausführenden Künstlers nebeneinander zu sehen waren, dann jedoch nie mehr. Der direkte Vergleich wäre jedoch die einzige Möglichkeit, eventuelle Differenzen zu erkennen und damit ein dezidiertes Qualitätsurteil im *paragone* zwischen Raffael und del Sarto abzugeben. Die Vergeblichkeit der Suche nach Differenzen im vergleichenden Betrachten hätte die Kunstfertigkeit Andreas bezeugt, ohne die Qualität des Vor-Bildes zu schmälern. Denn den ambitioniert-agonalen Aspekt der Überbietung des höchsten Kunstvorbildes bringt eigentlich erst Vasari in seiner Erzählung über das Täuschungsmanöver ins Spiel. Für Andrea del Sarto wie im Verständnis der Renaissance von Kopien generell war die direkte Bezugnahme auf Raffael durch die Verdoppelung des Vor-Bildes in erster Linie ein Reverenzerweis.

Vasari hat bekanntlich in seinem Vitenwerk die Dynamik der Konkurrenz und des Wettstreits zum Motor seiner Teleologie der Kunstentwicklung gemacht: Und so fungiert die Schilderung von Andrea del Sartos Raffael-Kopie in den *Vite* als Extremfall der gelungenen Überbietung durch eine täuschend echt wirkende ‚Fälschung‘. Bereits in seiner panegyrisch überhöhten Beschreibung von Raffaels *Leo X.*¹⁵ hatte Vasari erzählstrategisch geschickt die naturalistischen Züge des Vor-Bildes hervorgehoben, das er damit gleichsam sprachlich verlebendigte. Zudem führte er schon in seiner Ekphrasis der subtilen und naturalistischen Material- und Stoffeffekte von Raffaels Portrait das Schlüsselwort des „*contrafare*“¹⁶ ein, das die Bedeutungsnuancen von „nachmachen“, aber auch „fälschen“ beinhaltet und einen Extremfall gelungener *imitatio* als perfekter Augentäuschung markiert.¹⁷

Raffaels Bild entstand wahrscheinlich 1517/18 im Umfeld des Florentiner Festbanketts aus Anlass der Hochzeit des Lorenzo de' Medici, Herzog von Urbino, und

der Madeleine de la Tour d'Auvergne.¹⁸ Da Leo X. beim Florentiner Bankett nicht persönlich anwesend sein konnte, vertrat ihn das Raffael-Portrait *in effigie* über dem Ehrenplatz am Kopf der Festtafel. Diese Rolle dynastischer Repräsentanz eines Würdenträgers und der Platzhalterschaft für ein abwesendes Familienmitglied konnte Raffaels Bild gerade aufgrund seines illusionistischen Naturalismus und seiner lebensechten Personendarstellung übernehmen. Das Gemälde ließ den Papst fast körperlich real anwesend erscheinen. Vasari aber legt in seiner Erzählung über das Raffael-Bild die Messlatte der Anforderung an dessen Illusionismus deshalb so hoch,¹⁹ damit in der del-Sarto-Vita dann ein junger florentinischer Künstler der nächsten Generation, der es als Vertreter der *maniera modernissima* wagt, diese Herausforderung anzunehmen, in umso strahlenderem Licht erscheinen kann.

Ende des Jahres 1524 war dem verstorbenen Leo X. der nächste Medici-Papst, Clemens VII., nachgefolgt, und der Markgraf von Mantua, Federigo II. Gonzaga, der diesem in Rom seine Reverenz erweisen will, befindet sich auf der Durchreise in Florenz. Dort sieht er im Palazzo Medici Raffaels Bild, das nach dem Festbankett von 1518 dort verblieben war. Dies gefällt ihm als ausgewiesenem Kunstliebhaber („quello che si diletta di così fatte pitture eccellenti“²⁰) so sehr, dass er es vom Papst als Geschenk erbittet. Offensichtlich ist die Tatsache, dass es sich hier um einen eigenhändigen Raffael handelt, von größerem Ausschlag als das Sujet des Bildes.²¹

Der Papst konzidiert das Geschenk – doch an dieser Stelle greift in Vasaris Andrea-del-Sarto-Vita der Hüter der *memoria* des Hauses Medici ein, der zugleich der Wächter über die Florentiner Kunstschätze ist: Ottaviano de' Medici stellt sich dem ‚Kunstraub‘ des Mantuaners entgegen, mit dem der auch als politisch relevant betrachtete Kunstbesitz der Republik geschmälert worden wäre.²² Ihn verwundert die Traditionsvergessenheit seines Verwandten Giulio, der in Rom offenbar primär seine päpstlichen und weniger die mediceisch-florentinischen Interessen vertritt: Er hingegen „non arebbe voluto privar Fiorenza d'una sì fatta pittura.“²³ Das Bild ist perfekt, „sì fatta“, einerseits, weil es ein Raffael ist, andererseits, da es die *memoria* des verstorbenen Leo X. konserviert: Meisterwerk und Memorialfunktion sind hier komplementäre, sich steigernde Kategorien. Daher beschließt Ottaviano, heimlich eine Kopie des Bildes durch Andrea del Sarto anfertigen zu lassen, die aufgrund ihrer unlauteren Täuschungsabsicht den Schritt von der *imitatio/aeulatio* zur Fälschung vollzieht: „E ciò fatto messer Ottaviano per salvare, come si dice, la capra et i cavoli, mandò segretamente per Andrea e gli disse come il fatto stava, e che a ciò non era altro rimedio che contrafare quello con ogni diligenza, e mandandone un simile al Duca, ritenere, ma nascostamente, quello di mano di Raffaello.“²⁴

Da Federigo den Raffael nicht zum direkten Vergleich mit der ihm 1525 übersandten Kopie vorliegen hatte, musste er dieser Täuschung fast zwangsläufig aufsitzen, auch wenn es *de facto* Unterschiede zwischen den beiden Bildern gibt. Diese wurden allerdings durch die Restaurierung des Raffael-Bildes im Jahr 1994²⁵ noch weiter nivelliert.²⁶ Doch für unseren Argumentationszusammenhang sind weniger die tatsächlich konstatierbaren Unterschiede zwischen den beiden Bildern von Interesse als vielmehr die Tatsache, dass Vasari diese in seiner argumentativ zugespitzten

Schilderung bewusst verschweigt und ganz auf die täuschende Ähnlichkeit der beiden Gemälde im Bildpaar abzielt, die dadurch für den Betrachter identisch werden.

Er liefert in seiner Erzählung zudem einen Beleg für den Befund, dass jeder Kunstbetrachter im vergleichenden Sehen *nolens volens* zum Kunstrichter mutiert.²⁷ Denn der Vergleich impliziert nicht nur ein abstrahierendes Sehen in Mustern und Kategorien,²⁸ sondern auch eine qualitative Rangzuweisung an die beiden Einzelbilder des vergleichend betrachteten Bildpaares. Um die Perfektion der ‚Fälschung‘ hervorzuheben, muss Vasari daher nicht nur betonen, dass Ottaviano keinen Unterschied zwischen den beiden Bildern sah, obgleich er sich in einer privilegierten Situation des vergleichenden Sehens befand, da er als einziger Betrachter außer dem ausführenden Künstler beide Fassungen simultan vor Augen hatte: „intendentissimo delle cose dell’arti, quando fu finito non conosceva l’uno dall’altro, né il proprio e vero dal simile, avendo massimamente Andrea contrafatto insino alle macchie del suicido, come era il vero apunto.“²⁹

Doch nicht nur der *Kunstkennner* sieht hier keine Unterschiede, selbst der *Künstler* ist in diesem gelungenen Coup der Augentäuschung kein verlässlicher Kunstrichter mehr: Ausgerechnet Giulio Romano, der Hofkünstler Federigos, lässt sich, obgleich Raffael-Schüler, von Andrea del Sartos Fälschung hinters Licht führen – und wird damit von Vasari in kollegialem Neid zum kaum satisfaktionsfähigen Ignoranten degradiert:

[...] mandarono quello di mano d’Andrea in un ornamento simile a Mantoa; di che il Duca restò sodisfattissimo, avendoglielo massimamente lodato, senza essersi avveduto della cosa, Giulio Romano pittore e discepolo di Raffaello. Il quale Giulio si sarebbe stato sempre in quella openione e l’arebbe creduto di mano di Raffaello: ma capitando a Mantoa Giorgio Vasari, il quale, essendo fanciullo e creatura di messer Ottaviano, aveva veduto Andrea lavorare quel quadro, scoperse la cosa; perché facendo il detto Giulio molte carezze al Vasaro e mostrandogli, dopo molte anticaglie e pitture, quel quadro di Raffaello come la miglior cosa che vi fusse, disse Giorgio: ‚L’opera è bellissima, ma non è altrimenti di mano di Raffaello.‘ ‚Come no? – disse Giulio – non lo so io, che riconosco i colpi che vi lavorai su?‘³⁰

Giulio glaubt (und mit ihm einige spätere, um die Eigenhändigkeit von Raffael-Bildern bemühte Kunstwissenschaftler), seine eigenen Pinselstriche auf dem vermeintlichen Raffael-Bild wiederzuerkennen.³¹ Vasari, als auktorialer Durchblicker und vorgeblicher Augenzeuge des Fälschungsaktes, hebt damit die Unmöglichkeit hervor, allein bildimmanent zu zeigen, dass sich Giulio irrt. Doch zum Glück gibt es ein unverwechselbares Erkennungszeichen, das Andrea del Sarto in Kenntnis seiner eigenen Virtuosität vorsorglich angebracht hatte und auf das Vasari hinweisen kann: Bevor del Sarto begann, den Raffael zu kopieren, hatte er wohlweislich eine Art Zinken („contrasegno“)³² auf der Rückseite seiner Leinwand angebracht, musste er doch befürchten, nach vollendeter Arbeit selbst ein Opfer der von ihm geschaffenen perfekten Augentäuschung zu werden: „Voi ne gli avete dimenticati, – rispose l’amico – ché questo è di mano d’Andrea del Sarto: e per segno di ciò v’è dietro un contrasegno, che fu fatto perché si scambiavano in Fiorenza quando eglino erano insieme.“³³ Selbst als das Bildpaar noch in Pendanthängung sichtbar war, war somit keine Unterscheidung möglich.

Die Geschichte von Andrea del Sartos Raffael-Kopie wird damit zu einem Paradebeispiel für das Scheitern des vergleichenden Sehens; ein Scheitern, das jedoch in Vasaris Erzählung in charakteristischer Weise ins Positive gewendet wird: Gerade die Tatsache, dass nicht nur der Dilettant, sondern sogar der Profi nicht mehr in der Lage ist, einen Unterschied zwischen den beiden Bildern zu finden, stellt den Sieg der künstlerischen Virtuosität del Sartos und damit die Überlegenheit der *maniera modernissima* unter Beweis, als deren Hauptexponent sich Vasari natürlich selber sieht. Die Kopie wird damit zum „*bel inganno*“³⁴, der die moralische Verurteilung des intendierten Betrugs außer Kraft setzt und die Augentäuschung legitimiert.³⁵ Federigo darf sich – nach Vasaris Logik – glücklich schätzen, dieses Meisterstück der gelungenen Überbietung größter Kunstvorbilder in seiner Sammlung zu haben und muss dem Verlust eines echten Raffael nicht nachtrauern. Im Sinne einer funktionierenden vergleichenden Betrachtung mag dieses Pendant versagt haben – als *pietra di paragone* für die Preisvergabe im künstlerischen Überbietungswettbewerb hingegen haben sich die Bildzwillinge auf das Trefflichste bewährt.

Fall II

Das Pendant als Postulat: Gerhard Richters ‚Diptychen‘

Den Ausgangspunkt für das letzte hier zu behandelnde Beispiel eines ‚nicht-funktionierenden‘ Bildpaares bildet eine subjektive Betrachtererfahrung: Bei der Besichtigung der Ausstellung *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder*, die das Münchner Haus der Kunst im Sommer 2009 zeigte, fand man im hintersten Raum der Ausstellung einen umlaufenden Fries von Lack-hinter-Glas-Tafeln in identischem Format (je 30 x 24 cm), die durch ihre Hängung zu je zweien Paarbildung suggerierten. Richter, der an der Hängung seiner Ausstellung maßgeblich beteiligt war, schien hier in der paarweisen Anordnung der Gemälde eine Bildform zu evozieren, die in der zeitgenössischen Kunst Hochkonjunktur hat: das Diptychon, den Klassiker unter den zweiteiligen Arbeiten.³⁶ Die spezifische syntagmatische Dynamik, die das Diptychon entwickelt, unterscheidet sich kategorial von der des Triptychons oder der Serie. Handelt es sich hierbei doch um zwei gleichgeordnete und formatgleiche oder -ähnliche Einzelbilder, die in einem polaren, dialogischen und damit dialektischen Verhältnis stehen, das unterschiedliche kommunikative Formen und semantische Ausprägungen annehmen kann: von der Komplementarität bis zur Antithese, vom erläuternden Kommentar bis zum Widerspruch.

Gerhard Finckh hat die Geschichte der Gattung knapp und konzise rekapituliert:³⁷ In ihrer Blütezeit, seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, leitete sich die spezifische Doppelform des Diptychons unmittelbar aus dem darzustellenden Bildinhalt ab. Ob im Doppelportrait (so bei Verlobnis- und Hochzeitsbildern), in der Verkündigung oder im Andachtsdiptychon, bei der Anbetung Mariens mit dem Christuskind durch einen Stifter – stets bestand ein spezifischer semantischer Bezug innerhalb der „symmetrischen Zweiteiligkeit“³⁸ der beiden Bildtafeln, der dann in der altniederländischen Malerei zu raffinierten dialogischen Interaktionen zwischen Realraum

und transzendenter Raum ausgestaltet wurde.³⁹ Beim zeitgenössischen Diptychon konstatiert Finckh zu Recht eine „krisenhafte Formveränderung“⁴⁰, da dieses häufig nur noch eine Anmutung von Sinnstiftung durch Polarität liefert, wie man exemplarisch anhand der geradezu inflationär auftauchenden Diptychen auf Saatchi-online („Showcase your art to thousands of visitors every day. Register here to display your work“) studieren kann.⁴¹

Glaut man dem Titel des Ausstellungskataloges von 1992 zum *Diptychon in der neuen Kunst* aus dem Folkwang-Museum, so treten Diptychen in der zeitgenössischen Kunst nur noch in der Schwundstufe des „geteilten Bildes“ auf, das durch die Zweiteiligkeit eine Dialektik insinuiert, die nur allzu häufig leer läuft, indem die eine Hälfte die andere zu erklären vorgibt, ohne eine wirklich sinnhafte Anreicherung des Werkes zu erzeugen. In vielen Fällen bestehe „keine unbedingte Notwendigkeit durch bildinhärente Strukturen [...], die eine solche Lösung erforderlich machen würden“.⁴²

Im Richterschen Œuvre sind Diptychen eine Rarität, obgleich man dort zahlreiche Beispiele für Bildpaare findet. Diese Doppelfigurationen funktionieren jedoch eher nach dem von Richter sehr häufig angewandten Prinzip der Serie oder als Variationen eines Themas – mag dieses nun ein gegenständliches (wie bei den beiden *Landschaften bei Koblenz*, Werknummern 639 und 640, oder bei *Chinon*, 644 und 645) oder ein abstraktes sein (wie zahlreiche Beispiele belegen, so die titel- und formatgleichen Nrr. 603 und 604 *Claudius*, 1986, oder auch die berühmten Nrr. 615 und 616, *AB*, *Courbet* aus dem gleichen Jahr). All diese Bildpaare sind Pendants, aber keine Diptychen. Zwei- und mehrteilige Arbeiten (von den zweiteiligen Nrr. 699, 700 und 701 *Januar*, *Dezember* und *November* bis hin zu 120 Einzelteilen abstrakter Malerei wie in Nr. 784/1–120) sowie Serien, deren einzelne Bilder dann mit durchnummerierten Spiegelstrichen bezeichnet sind, finden sich bei Richter in großer Zahl, sie sind jedoch konzeptuell stets als *ein* Bild zu sehen, zumal die Malerei die trennenden Leinwandgrenzen häufig überschreitet und auf dem zweiten Teil die Fortsetzung des ersten zu finden ist.

Umso mehr erstaunt der Befund der Münchner Hängung, die auch im Katalog in identischer Form wieder aufgenommen wurde, wo man den Terminus „Diptychon“ allerdings vergeblich sucht. Als Richter die Bilder jedoch Ende 2009/Anfang 2010 erneut in der Marian Goodman Gallery in New York zeigte (Abb. 5), hatten sie nicht nur plötzlich einen Titel erhalten (*Sindbad*), sondern wurden jetzt im Katalog auch nicht mehr als 100 Einzelbilder, sondern als „49 Diptychs“ ausgewiesen.⁴³ Bereits in München hatte er Pendants aus Tafeln mit ähnlichem Kolorit gebildet, die dem oberflächlichen Blick suggerierten, sie seien ‚geteilte Bilder‘, da sie – würden sie ohne Zwischenraum gehängt – ein einziges Bild ergäben. Bei genauem Hinsehen auf die einzelnen Formverläufe erwies sich dies jedoch als eine explizite Täuschungsabsicht des Künstlers, da die Farben auf den einzelnen Tafeln differierten.

Das terminologisch wie gattungsmäßig fast völlige Fehlen des Diptychons in Richters Œuvre erscheint im Hinblick auf sein spezifisches Konzept von Bildgenese durchaus konsequent – zumindest hinsichtlich seiner eigenen Stilisierung und Überhöhung des Aktes der Bildentstehung in den Selbstäußerungen,⁴⁴ die im Folgenden



Abb. 5: Gerhard Richter, Detail aus: Sindbad (905/1-49), 2008. Privatsammlung

genauer auf ihre anti-dyptichale Funktionslogik untersucht werden sollen: Immer wieder trifft man dort auf das Postulat der Unumkehrbarkeit jeder Einzelentscheidung, jeder Setzung im Geneseprozess abstrakter Gemälde.⁴⁵ Zudem weist die den Künstler in der Selbststilisierung häufig selbst überraschende Entwicklung und der aleatorische Ablauf im Malprozess eine Eigenlogik auf, deren „Dramaturgie“⁴⁶ – so zumindest Richters Behauptung – nicht vorab festgelegt ist.⁴⁷ Der Maler begibt

sich in eine nicht stillstellbare, hypermobile Dynamik der dialektischen Interaktion von „Zufall und Struktur, von Farbigkeit und Gestik, von Materialität und Mentalität.“⁴⁸ Das abstrakte Bild wird damit zu einem Ausgleichsprodukt zwischen künstlerischer Intention und Zufall, das nach Benjamin Buchloh in ein Paradox von „höchst singuläre[m] Charakter eines jeden Bildes“ und dem „scheinbar endlos seriell-iterative[n] Moment der Strukturen dieser Differenzierung“ mündet. Eines jedoch ist klar: Beide Pole dieses paradoxalen Ergebnisses – die Einmaligkeit einerseits, die tendenziell endlose Verschiebung von Aussagesinn in der potentiell immer weiter fortschreitenden Differenzierung andererseits – sind mit der Strukturlogik des Diptychons unvereinbar.

Richters Bilder dokumentieren ihren Geneseprozess in ihrer Faktur – sie erzählen die Geschichte ihrer Entstehung als Krisengeschichte, die sich in ständigen, schichtweisen Übermalungen abbildet oder auch eskamotiert. Der Topos, das Werk während seiner Entstehung immer auch partiell wieder zu zerstören und gerade aus diesem Akt des *brûler* Kreativität zu schöpfen, ist allen romantischen Künstlern gemein – und als ein solcher ‚klassischer‘ Romantiker⁴⁹ könnte Richter verstanden werden. Die Dialektik von Konstruktion und Destruktion steht in der alleinigen Verfügungsgewalt des künstlerischen Subjekts – so sein Postulat. Dieser autonome Künstler hat alles Recht auf (vorgeblich) willkürliche Entscheidungen, auf eigenwillige Richtungswechsel und Neufokussierungen des malerischen Interesses, auf für den Betrachter unmotivierte Brüche und Zäsuren ohne für ihn „anschaulichen Zusammenhang“⁵⁰. Der Maler muss die Entscheidungen, die er trifft, nicht legitimieren, wenn sie nur zu einem überzeugenden künstlerischen Ergebnis führen. Das Werk gehört ihm allein, es unterliegt seiner alleinigen Zugriffsgewalt, und er darf es ebensogut zerstören wie weiter ins Unbekannte vorantreiben.

Dennoch triumphiert gemeinhin Richters ästhetisches Ideal der harmonischen Ausgeglichenheit im Endzustand des Bildes über solche anarchischen Anwendungen. Die *concininitas* vereinigt hierbei eine Fülle aufregender, sinnlich-anschaulich erfahrbarer (Farb)Ereignisse zu einem geschlossenen Ganzen. Sie sind in „Balance“.⁵¹ Es handelt sich aber gleichzeitig auch um einen Akt des Schließens von potentieller Offenheit, die die oft viel wilderen und gestisch expressiveren, ja aggressiveren früheren Zustände kennzeichnet, welche dann im Endzustand ‚beruhigt‘ wurden.⁵² ‚Vollendung‘ wäre dann der Moment, in der die Dynamik der Bildgenese sich hinlänglich im Werk abbildet, in einer den Künstler befriedigenden Weise Form geworden und damit die Dynamik des Schaffensprozesses stillgestellt ist.⁵³

Mit dem Anspruch der Vollendung unmittelbar verbunden ist aber auch die Leugnung jeder Beliebigkeit und das der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts geschuldete Postulat einer sich gleichsam naturwüchsig-intuitiv einstellenden Notwendigkeit der letztgültigen und vor allem einzigartigen Bildlösung.⁵⁴ Richter stilisiert seinen Malakt zu einer neuen, durch vorgebliche Skepsis nobilitierten Spielart von *peinture automatique*, die doch am Ende allein der Intuition des Künstlerdemiurgen unterliegt.⁵⁵ Das Ergebnis eines solchen Prozesses – das Bild – ist damit notwendig immer ein Individuelles, ein Unikat. Und das Pathos, das diesem jeweiligen Einzelstück inhärent ist, widerspricht in kategorialer Weise der oben skizzierten syntagmatisch-dialek-

tischen Funktionsweise von Diptychen. Richter konzipiert nicht auf Pendantshaftigkeit hin, sondern auf Singularität. Die einzelnen Bilder sind genuin selbstbezüglich. Sie sind allein mit sich selbst identisch, da sie sich als Transformationen einer „selbst entworfenen autonome[n] Struktur“⁵⁶ verstehen. Und der Anspruch auf Autonomie besteht nicht allein in der jeweiligen künstlerischen Setzung, sondern auch das Ergebnis derselben ist notwendig autonom.

Der Anspruch auf Einzigartigkeit und Autonomie eines der beiden Partner ist ein Problem für jede Paarbildung und widerspricht genuin dem Konzept des Diptychons. Richters ‚Diptychen‘ sind keine *hyperimages*, sondern je zwei individuelle Einzelbilder, die mehr oder weniger zufällig ähnliche formale und koloristische Verläufe zeigen und daher nebeneinander gehängt wurden, die sich jedoch nur der je einzelnen Betrachtung erschließen. Diese egomanen Individuen sind sozusagen nicht sozialfähig, sie bedürfen einander nicht, ihre Verbindung hat nichts Zwingendes, oder, um mit Felix Thürlemann zu sprechen: Es fehlt ihnen die „semantisch begründete syntagmatische Logik.“⁵⁷ Die paarweise Hängung erbringt hier keinen semantischen Überschuss, vielmehr lenkt sie den Betrachter von der fokussierten Anschauung ab und dispensiert ihn von einer genauen Analyse des Einzelbildes – hierin der methodisch und didaktisch schlecht angewandten Doppelprojektion in der kunsthistorischen Lehre vergleichbar. Die Suggestion der Vergleichbarkeit ebnet die Differenzen vorzeitig ein. Der vergleichende Blick ist letztlich eben doch ein klassischer Harmonisierer, der die fruchtbaren Komplikationen der Differenz nur allzu gerne über der Freude ob der leicht erkennbaren Ähnlichkeit vergisst.

Anmerkungen

- 1 Felix Thürlemann, Vom Einzelbild zum *hyperimage*. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik [2004], Wiederabdruck in diesem Band, 23–44.
- 2 Vgl. hierzu und zum Folgenden ausführlicher und mit den entsprechenden Einzelnachweisen: Kapitel 6 meiner Habilitationsschrift *Manierismus und Herrschaftspraxis. Die Kunst der Politik und die Kunstpolitik am Hof von François I^{er}*, Berlin 2009, 195f; vgl. auch *La Galerie François I^{er} au Château de Fontainebleau. Numéro spéciale de la Revue de l'art* 16–17 (1972); William McAllister Johnson, On Some Neglected Usages of Renaissance Diplomatic Correspondance, in: *Gazette des Beaux-Arts* 79 (1972), 51–54; John Shearman, The Galerie François Premier: A Case in Point, in: *Miscellanea Musicologica. Studies in Musicology* 11 (1980), 1–16; William McAllister Johnson, Once More the Galerie François I^{er} at Fontainebleau, in: *Gazette des Beaux-Arts* 103 (1984), 127–144; Françoise Joukovsky/Pierre Joukovsky, *A travers la Galerie François I^{er}*, Paris 1992; Henri Zerner, *L'art de la Renaissance en France. L'invention du classicisme*, Paris 1996; Andrew Carl Weislogel, *Rosso Fiorentino, Benvenuto Cellini and Clement Marot. Court Artists and Poets at Francis I's Fontainebleau (1530–45)*, Ithaca (N.Y.) 2000; Rebecca Zorach, *Blood, Milk, Ink, Gold. Abundance and Excess in the French Renaissance*, Chicago/London 2005.
- 3 Vgl. McAllister Johnson, Once More the Galerie François I^{er} (wie Anm. 2), 133, der die Dekorationseinheiten als „profane triptychs“ bezeichnet.
- 4 Vgl. William McAllister Johnson, Le programme monarchique, in: *La Galerie François I^{er} au Château de Fontainebleau* (wie Anm. 2), 153–164, hier: 156f.
- 5 Vgl. Thürlemann, Vom Einzelbild zum *hyperimage* (wie Anm. 1), 31; vgl. auch ebd., 34; „Das

- Suprazeichen des Pendants ruft, wie die Einzelbilder, die es konstituieren, nach einem hermeneutischen Prozess.“
- 6 Die hier vorgestellte strukturelle Analyse der Bedeutungskonstitution in der Galerie stellt frühere, um eindeutige Entschlüsselung bemühte Interpretationen kategorial in Frage, insbesondere die von Erwin und Dora Panofsky vertretene Deutung (The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau, in: *Gazette des Beaux-Arts* 52 (1958), 113–190).
 - 7 Thürlmann, Vom Einzelbild zum *hyperimage* (wie Anm. 1), 34f.
 - 8 Bereits der Abbé Guilbert hatte Probleme, die unterschiedlichen Ebenen der Darstellung auseinanderzuhalten, wie er in seiner Beschreibung der Galerie von 1731 konstatiert: „Toutes les bordures, ornemens & Salamandres qui sont au-dessus de ces Tableaux, sont en relief & stuc sur des fonds d’or ornés de divers oiseaux & autres peintures que l’on peut à peine distinguer“ (Pierre Guilbert, *Description historique du château, bourg et forêt de Fontainebleau*, 2 Bde., Paris 1731 [ND Marseille 1978], Bd. 1, 84).
 - 9 Überliefert von Herodot, Cicero (*Tusculanae Disputationes* 1,113) und dem Kommentar des Servius zu Vergils *Georgica* 3,531–533.
 - 10 Vgl. Christine Tauber, Die politisch-zeremonielle Nutzung der Grande Galerie in Fontainebleau durch François I^{er}, in: Barbara Stollberg-Rilinger/Thomas Weißbrich (Hg.), *Die Bildlichkeit symbolischer Akte*, Münster 2010, 253–265.
 - 11 Hierzu: Carlo D’Arco/Villelmo Braghirolli, Notizie e documenti intorno al ritratto di Leon X dipinto da Raffaello Sanzio ed alla copia fattane da Andrea del Sarto, in: *Archivio storico italiano* 3/VII.2 (1868), 175–193; John Shearman, *Andrea del Sarto*, 2 Bde., Oxford 1965; Sydney J. Freedberg, *Andrea del Sarto. Catalogue Raisonné*, Cambridge (Mass.) 1963; John Shearman, *Only Connect... Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Washington/Princeton 1992; Pierluigi Leone De Castris, Andrea del Sarto. Bildnis des Papstes Leo X. mit zwei Kardinälen, in: *Der Glanz der Farnese. Kunst und Sammelleidenschaft in der Renaissance*, Ausstellungskatalog Parma/München/Neapel, München 1995, 169–171; Arnold Nesselrath, Giorgio Vasari (1511–74), Papst Leo X. mit den Kardinälen Giulio de’ Medici und Luigi de’ Rossi (Kopie nach Raphael) 1537, in: *Hochrenaissance im Vatikan: Kunst und Kultur im Rom der Päpste I 1503–1534*, Ausstellungskatalog Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Ostfildern 1999, 441–443.
 - 12 Zum Raffael-Bild (im Folgenden wird auf Einzelnachweise verzichtet): James H. Beck, Raphael and Medici „State Portraits“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 38 (1975), 127–144; Ettore Allegri, Raffaello. Ritratto di Leone X con i cardinali Giulio de’ Medici e Luigi de’ Rossi, in: Luciano Berti/Marco Chiarini (Hg.), *Raffaello a Firenze. Dipinti e disegni delle collezioni fiorentine*, Ausstellungskatalog Florenz, Palazzo Pitti, Mailand 1984, 189–198; Janet Cox-Rearick, *Dynasty and Destiny in Medici Art*, Princeton 1984, 242f; Valentino Martinelli, I ritratti papali di Raffaello, in: Micaela Sambucco Hamoud/Maria Letizia Strocchi (Hg.), *Studi su Raffaello. Atti del congresso internazionale di studi*, Urbino 1987, 517–531; Antonio Natali, Leone come Giulio? Tracce per un’indagine sull’invenzione del ritratto di Leone X con due cardinali, in: *Raffaello e il ritratto di Papa Leone. Per il restauro del Leone X con due cardinali nella Galleria degli Uffizi*, Mailand 1996, 51–66; ders., Raffaello Sanzio, Ritratto di Leone X coi cardinali Giulio de’ Medici e Luigi de’ Rossi, in: Antonio Natali/Alessandro Cecchi/Carlo Sisi (Hg.), *L’officina della maniera: varietà e fierezza nell’arte fiorentina del Cinquecento fra le due repubbliche 1494–1530*, Venedig 1996, 194f; Pierluigi De Vecchi, Raffaello e il ritratto „di naturale“, in: *Raffaello e il ritratto di Papa Leone* (s.o.), 9–49; Valerio Guazzoni, La tradizione della ritrattistica papale nel Rinascimento e il Leone X di Raffaello, in: ebd., 89–133; Francesco Paolo Di Teodoro, *Ritratto di Leone di Raffaello Sanzio*, Mailand 1998; Michael Rohlmann, Kunst und Politik zwischen Leo X. und Franz I., in: Götz-Rüdiger Tewes/Michael Rohlmann (Hg.), *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich. Politik, Kultur und Familiengeschäfte in der europäischen Renaissance*, Tübingen 2002, 199–239; Harald Wolter-von dem Kneesebeck, Buchkultur im Spannungsfeld zwischen der Kurie unter Leo X. und dem Hof von Franz I., in: *Der Medici-Papst Leo X. und Frankreich* (s.o.), 469–527; Roberto Zapperi, Raffaels Bildnis Papst Leos X. mit zwei Kardinälen, in: Barbara Hüttel/Richard Hüttel/Jeanette Kohl (Hg.), *RE-VISIONEN. Zur Aktualität*

- der *Kunstgeschichte*, Berlin 2002, 97–105; Nelson H. Minnich, Raphael's Portrait ‚Leo X with Cardinals Giulio de' Medici and Luigi de' Rossi': A Religious Interpretation, in: *Renaissance Quarterly* 56 (2003), 1005–1052.
- 13 Seit 1783 wurde es dann fast durchgängig del Sarto zugeschrieben. Im 19. Jahrhundert gab es nochmals mehrere Versuche neapolitanischer Kunstwissenschaftler, das Bild wieder zu ‚raffaellisieren'. Sie stützten sich dabei auf die nicht zeitgenössische Inschrift auf der Rückseite „P. Leon. X / manu di Rafaelo d'Urbino“.
- 14 Das 1525 für den Markgrafen von Mantua gemalte Bild gelangte auf ungeklärten Wegen (eventuell durch direkten Ankauf) nach Parma in die Farnese-Sammlung, wo es 1612 nachweisbar ist. In den 1660er Jahren kam es – immer noch als Raffael – zurück nach Parma, wo es im Palazzo della Pilotta hing. 1734 ist es in Neapel nachgewiesen, wandert zwischen dem Palazzo Reale und Capodimonte hin und her, wird schließlich von 1798 bis 1815/16 nach Palermo ausgelagert, um dann endgültig nach Neapel zurückzukehren; vgl. zu den verschiedenen Aufbewahrungsorten des Bildes und zu seiner *fortuna critica* vor allem De Castris, Andrea del Sarto (wie Anm. 11).
- 15 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. v. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi, Florenz 1966–1997, Bd. 4, 188f.
- 16 Ebd., Bd. 4, 188 [Hervorhebung durch Kursivierung von der Verf.]: „Fece in Roma un quadro di buona grandezza, nel quale ritrasse papa Leone, il cardinale Giulio de' Medici e il cardinale de' Rossi, nel quale si veggono non finte ma di rilievo tonde le figure: quivi è il veluto che ha il pelo, il domasco adosso a quel Papa che suona e lustra, le pelli della fodera morbide e vive, e gli ori e le sete *contrafatti* sì che non colori, ma oro e seta paiono [...]“.
- 17 Vgl. zu allen in der Renaissance geläufigen Bedeutungsnuancen: Salvatore Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Bd. 3, 673–675.
- 18 Zur Datierung und zum Itinerar des Bildes von Rom nach Florenz vgl. Richard Sherr, A New Document Concerning Raphael's Portrait of Leo X, in: *The Burlington Magazine* 125 (1983), 31f.
- 19 Vasari (wie Anm. 15), Bd. 4, 189: „credasi pure e sicuramente che maestro nessuno di questo meglio non faccia né abbia a fare“.
- 20 Ebd., 378.
- 21 Vgl. den Brief des mantuanischen Botschafters in Rom, Francesco Gonzaga, an Federigo vom 13. November 1524: „haveva ditto desiderar molto d'aver un quadro da pictura fatto per mani di Raphaelle da Urbino, dove è retratto da naturale la felice mem[oria] di Papa Leone, insieme cum S. Santità et alcuni altri [...]“; zit. n. Freedberg, *Andrea del Sarto* (wie Anm. 11), 132.
- 22 Vgl. Allegri, *Ritratto di Leone X* (wie Anm. 12), 193, und Zapperi, *Raffaels Bildnis Leos X.* (wie Anm. 12), 104f.
- 23 Vasari (wie Anm. 15), Bd. 4, 378.
- 24 Ebd., 379.
- 25 Hierzu umfassend: *Raffaello e il ritratto di Papa Leone* (wie Anm. 12).
- 26 Nachvollziehbare Differenzen sind eigentlich nur die stärkeren Verschattungen auf Raffaels Bild, die knochigeren, stärker ausmodellierten Hände bei del Sarto und die Unterschiede im Inkarnat, das bei Raffael homogener ist als bei Andrea.
- 27 Dieses Phänomen hat Nanette Salomon anlässlich der Orazio und Artemisia Gentileschi-Ausstellung herausgearbeitet: „The two-artist structure clearly created a binary opposition that inevitably summons the art-history trope of ‚compare and contrast‘, which triggers value judgements through the practice of comparative analysis“ (Judging Artemisia. A Baroque Woman in Modern Art History, in: Mieke Bal (Hg.), *The Artemisia Files. Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*, Chicago/London 2005, 33–61, hier 34). Vgl. auch im gleichen Band: Mieke Bal, *Grounds of Comparison*, 129–167, die auf den der vergleichenden Methode eignenden Hang zur Generalisierung wie auf den ihr inhärenten Reduktionismus und die notwendige Genese eines Kunsturteils aus dem Geist des Vergleichs hinweist.
- 28 Vgl. Felix Thürlemann, *Bild gegen Bild. Für eine Theorie des vergleichenden Sehens* [2005], Wiederabdruck in diesem Band, 391–401, v.a. 399. In der Interpretation von Matt Mullicans Diptychon hebt Thürlemann die „kategoriale Differenz“ letztlich dann doch in der Allegorie des Menschen, an

- sich' auf, indem er die beiden dargestellten Individuen bis zum Kollektivbegriff der Menschheit abstrahiert und damit ein „ausgeglichenes Verhältnis“ erzielt.
- 29 Vasari (wie Anm. 15), Bd. 4, 379.
- 30 Ebd., 380.
- 31 Auch die Forschung ist Vasaris Fiktion aufgefressen, indem sie versuchte, aus Anlass dieser Bemerkung eine tatsächliche Mitarbeit Giulios an Raffaels Bild zu belegen; vgl. Di Teodoro, *Ritratto di Leone X* (wie Anm. 12), 83f; Natali, Leone come Giulio? (wie Anm. 12), 60.
- 32 Hiermit ist wohl die von Bottari 1759 auf dem Außenrand des Bildes entdeckte Signatur „Andrea F. P.“ gemeint, die heute wegen Anstückungen an den beiden Längsseiten nicht mehr sichtbar ist; vgl. De Castris, Andrea del Sarto (wie Anm. 11), 171; Di Teodoro, *Ritratto di Leone X* (wie Anm. 12), 83.
- 33 Vasari, Textfassung von 1550 (wie Anm. 15), Bd. 4, 380.
- 34 Vgl. hierzu: François Chamoux/Tania Velmans/Louis Grodecki, Éditorial: Copies, répliques, faux. La Renaissance, in: *Revue de l'art* 21 (1973), 13–17, hier 16.
- 35 Die Inkriminierung von Fälschungen als justiziable Wertminderungen setzte sich erst im 18. und 19. Jahrhundert durch, die Renaissance schätzte die gelungene *aemulatio* als Leistung *sui generis*, selbst wenn es sich um eine Kopie in unlauterer Absicht handelte; vgl. Gabriele Brandstetter, „Fälschung wie sie ist, unverfälscht“. Über Models, Mimikry und Fake, in: Andreas Kablitz/Gerhard Neumann (Hg.), *Mimesis und Simulation*, Freiburg i.Br. 1998, 419–449, hier 421, und Heinrich Bosse, *Autorschaft als Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit*, München/Wien/Zürich 1981.
- 36 Zur Gattung des Diptychons vgl. Wolfgang Kermer, *Studien zum Diptychon in der sakralen Malerei. Von den Anfängen bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, mit einem Katalog*, Düsseldorf 1967 (Diss. Tübingen 1966); Susanne Bäumlner, *Studien zum Adorationsdiptychon. Entstehung, Frühgeschichte und Entwicklung eines privaten Andachtsbildes mit Adorantendarstellung, mit einem Katalog*, München 1983.
- 37 Gerhard Finckh, Geteilte Bilder – Das Diptychon in der neuen Kunst, in: ders. (Hg.), *Geteilte Bilder. Das Diptychon in der neuen Kunst*, Ausstellungskatalog Essen, Folkwang-Museum, Oberhausen 1992, 7–20.
- 38 Finckh, Geteilte Bilder (wie Anm. 37), 11.
- 39 Vgl. hierzu: Lars Stamm, Zwischen Andacht und Angel. Das Diptychon als raumbezogenes Bildformat bei Hans Memling und Rodney Graham, in: Gundolf Winter/Jens Schröter/Joanna Barck (Hg.), *Das Raumbild: Bilder jenseits ihrer Flächen*, München 2009, 177–196, bes. 179: „Aufgrund ihrer physischen Nähe wird aus den Einzelbildern ein räumliches Kontinuum, das im Wechselspiel zweier Bild-Räume einen neuen Bedeutungsraum erzeugt.“ Stamm spricht hier zutreffend vom Diptychon als einer „chronotopische[n] Bildmaschine“, ebd., 195. – Vgl. auch: John Oliver Hand (Hg.), *Anmut und Andacht. Das Diptychon im Zeitalter von Jan van Eyck, Hans Memling und Rogier van der Weyden*, Ausstellungskatalog Washington, National Gallery of Art und Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Stuttgart 2007; John Oliver Hand/Ron Spronk (Hg.), *Essays in Context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, Cambridge (Mass.) 2006.
- 40 Finckh, Geteilte Bilder (wie Anm. 37), 7.
- 41 Vgl. www.saatchi-gallery.co.uk/yourgallery.
- 42 Stamm, Zwischen Andacht und Angel (wie Anm. 39), 193.
- 43 Vgl. Gerhard Richter, *Abstract Paintings 2009*, Ausstellungskatalog New York, Marian Goodman Gallery, Köln 2009. Waren die Bilder im Münchner Katalog noch mit der Œuvrenummer 905/1–100 versehen, so lautet hier die Zählung in Bildpaaren neuerdings 905/1–49. In Benjamin H. D. Buchlohs Essay „Gerhard Richter: Der Weise und die Leere. Die letzten Gemälde vor den letzten“, der in diesen Katalog einführen soll, werden die Diptychen mit keinem Wort erwähnt.
- 44 Es ist methodisch ausgesprochen schwierig, den Stilisierungsgrad und damit den Stellenwert von Richters Aussagen über seine eigene Kunstproduktion einzuschätzen, da er systematisch einmal gemachten Äußerungen widerspricht und sie so relativiert, wenn nicht gar entwertet. Ob dies raffinierter Schamanismus und Künstlermystizismus ist oder, wie Beate Söntgen meint, eine subtile

- Form von Diskretion, mag dahingestellt bleiben; vgl. Beate Söntgen, Arbeit am Bild. Gerhard Richters Diskretion, in: Ulrich Wilmes (Hg.), *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder*, Ausstellungskatalog Köln, Museum Ludwig und München, Haus der Kunst, Ostfildern 2008, 35–43. Söntgen (ebd., 35) umschreibt die Richter'schen rhetorischen Strategien in seinen Selbstaussagen treffend, indem sie sie als strukturanalog zu seinen malerischen Verfahren interpretiert: „Jede Aussage über Wesen und Leistung des Bildes wird im folgenden Satz, in der nächsten Malschicht, in der folgenden Werkphase zweifelnd zurückgenommen, um im darauffolgenden Satz, in der nächsten Malschicht, in der neuen Werkphase in gewandelter Form wiederzukehren.“
- 45 Vgl. hierzu und zum Folgenden v.a. den aufschlussreichen Text von Ulrich Wilmes: *Gerhard Richter. Zur Entstehung der abstrakten Bilder*, Köln 2009 (Schriften des Gerhard Richter Archivs Dresden, Bd. 5), hier 7; ähnlich auch im Ausstellungskatalog zur Münchner Ausstellung: Ulrich Wilmes, Gerhard Richter – ein Moment in der Zeit, in: *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder* (wie Anm. 44), 135–153.
- 46 Wilmes, *Gerhard Richter. Zur Entstehung der abstrakten Bilder* (wie Anm. 45), 13.
- 47 So z.B. Richter in all seiner schamanistischen respektive diskreten Widersprüchlichkeit im Interview mit Benjamin H. D. Buchloh von 1986 unter der Zwischenüberschrift „Zufall und offene Form“: „nie ein blinder [Zufall], immer ein geplanter, aber immer ein überraschender. Und ich brauche ihn, um meine Fehler auszumerzen, das, was ich falsch gedacht habe, zu zerstören, um etwas Anderes und Störendes einzubringen. Und oft bin ich verblüfft, wieviel besser der Zufall ist als ich“; vgl. Dietmar Elger/Hans Ulrich Obrist (Hg.), *Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln 2008, 164–189, hier 184.
- 48 Benjamin H. D. Buchloh, Geste, Faktur, Index: Abstraktion der Malerei von Gerhard Richter, in: *Gerhard Richter. Abstrakte Bilder* (wie Anm. 44), 8–17, hier 10.
- 49 Vgl. Jürgen Harten, Der Romantische Wille zur Abstraktion, in: *Gerhard Richter, Bilder 1962–1985*, Ausstellungskatalog Düsseldorf, Städtische Kunsthalle; Berlin, Nationalgalerie; Bern, Kunsthalle und Wien, Museum moderner Kunst/Museum des 20. Jahrhunderts, Köln 1986, 9–62; vgl. auch den Katalog zur Ausstellung des Kunstvereins Ruhr Essen von 1994 mit dem sprechenden Titel: *Gerhard Richter und die Romantik*.
- 50 Wilmes, *Gerhard Richter. Zur Entstehung der Abstrakten Bilder* (wie Anm. 45), 36.
- 51 Ebd., 32.
- 52 Anlässlich der „Manier“ der frühen abstrakten Bilder Richters spricht Wilmes (ebd., 37) von einer „wenn nicht harmonische[n], so doch ausgewogene[n] Farb-Form-Konstellation, die auf dem Zusammenwirken von Kontrasten und Anziehungen basiert“; vgl. auch Armin Zweite in seinem Text: Sehen, Reflektieren, Erscheinen – Anmerkungen zum Werk von Gerhard Richter, in: *Gerhard Richter, Ausstellungskatalog Düsseldorf, K20K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und München, Städtische Galerie im Lenbach-Haus, Düsseldorf 2005*, 85: „Soviel ist dabei immerhin evident, dass das dramatische Ausgangspotenzial Schritt für Schritt zurückgenommen wird, sodass am Ende ein beruhigtes, fast monochromes Bild steht [...]“
- 53 Die Selbstaussage des Künstlers über seine *Grauen Bilder* aus einem Interview von 1978: „Es ist fertig, wenn mir nichts mehr dazu einfällt, wenn ich nichts mehr daran zu machen habe und es nicht vollständig misslungen ist“, klingt in ihrer tautologischen Formulierung wie eine Schutzbehauptung, die das *arkanum* der Entstehung von Kunst als Geheimnis bewahren möchte. (Interview mit Bruce Ferguson und Jeffrey Spalding, in: *Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007* [wie Anm. 47], 106–112, hier 111).
- 54 In manchen seiner Selbstäußerungen scheint Richter andeuten zu wollen, dass sich ‚die‘ Kunst durch und sogar gegen ihr Medium, den Künstler, manifestiere, denn am Ende triumphiert trotz dessen subversiven Strategien der verheimlichten Intentionalität und bewussten Aleatorik das Werk in klassizistischer Harmonie und Völlendung. Vgl. u.a. die Notiz vom 12.2.1990: „Akzeptieren, dass ich nichts planen kann. Jede Überlegung, die ich zum ‚Bau‘ eines Bildes anstelle, ist falsch, und wenn die Ausführung gelingt, dann nur deshalb, weil ich sie teilweise zerstöre oder weil sie trotzdem funktioniert; indem sie nicht stört und wie nicht geplant aussieht. Das zu akzeptieren ist oft unerträglich und auch unmöglich, denn als denkender, planender Mensch demütigt es mich zu

erfahren, dass ich da derart machtlos bin, lässt mich an meiner Kompetenz und an jeglicher konstruktiven Fähigkeit zweifeln. Der einzige Trost ist, dass ich mir sagen kann, dass ich die Bilder trotzdem gemacht habe, auch wenn sie wie in Eigengesetzlichkeiten gegen meinen Willen mit mir machen, was sie wollen, und irgendwie entstehen“; *Gerhard Richter. Text 1961 bis 2007* (wie Anm. 47), 252.

- 55 Vgl. Richters vielzitierte Notiz vom 12.10.1986: „Das Was ist das Schwierigste, denn es ist das Eigentliche. Das Wie ist vergleichsweise leicht. Mit dem Wie beginnen ist leichtsinnig, aber legitim. Das Wie anwenden, also die Bedingungen der Technik, des Materials wie die der physischen Möglichkeiten – im Hinblick auf die Absicht nutzen. Die Absicht: nichts erfinden, keine Idee, keine Komposition, keinen Gegenstand, keine Form – und alles erhalten: Komposition, Gegenstand, Form, Idee, Bild“ (*Gerhard Richter, Text 1961 bis 2007* [wie Anm. 47], 163).
- 56 Wilmes, *Gerhard Richter. Zur Entstehung der Abstrakten Bilder* (wie Anm. 45), 11.
- 57 Thürlemann, *Bild gegen Bild* (wie Anm. 28), 397.