

Iris Wenderholm

## Hell/Dunkel/Grau

*Rilievo schiacciato* und *chiaroscuro*

Chiaroscuro is by no means confined to dark pictures; [...]. It may be defined as that power which creates space; we find it everywhere and at all times in nature; opposition, union, light, shade, reflection, and refraction all contribute to it.<sup>1</sup>

John Constable definiert 1836 in seiner dritten *Lecture* vor der Royal Academy, was *chiaroscuro* für ihn bedeutet: vor allem die Kraft (*power*), Plastizität und Raum zu erschaffen. Dies ist eine Definition, die ähnlich bereits bei Leon Battista Alberti begegnet, wo die Kraft (*vis*) an den Akt der *compositio* und die Naturnachahmung gebunden ist.<sup>2</sup> Diesen Gedanken fortführend, begreift Constable *chiaroscuro* als visuelle Qualität von Natur überhaupt und als Voraussetzung für das Sehen und Erkennen von Differenz. Im Folgenden sei anhand eines singulären Werkes der Frühen Neuzeit die Frage untersucht, wie Hell und Dunkel medial und ästhetisch eingesetzt werden können. Das Besondere an dem vorliegenden Beispiel ist, dass es innerhalb eines einzigen Werkes, aber mit Hilfe von zwei verschiedenen Bildmedien, *chiaroscuro* als

1 Lecture III (9. Juni 1836), zit. nach Charles R. Leslie, *Memoirs of the Life of John Constable* (London: Longman, 1845), 347; vgl. Werner Busch, *Das unklassische Bild. Von Tizian bis Constable und Turner* (München: Beck, 2009), 223.

2 „Was nun meine Person betrifft, so kommt mir überhaupt nicht als Maler vor (oder bestenfalls als ein mittelmäßiger), wer nicht vollkommen einsieht, was Schatten und Lichter insgesamt auf den verschiedenen Flächen je ausrichten. [...] Man möge ganz besonderen Eifer darauf verwenden, diejenigen Flächen kennenzulernen, auf denen sich Licht oder Schatten niedergelassen haben. Trefflich werden uns darin die Natur und die Gegenstände selbst unterrichten.“ (De pictura II, 46, zit. nach Leon Battista Alberti, *Das Standbild – Die Malkunst – Grundlagen der Malerei*, hg. von Oskar Bätschmann und Christoph Schäublin (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 283.



Abb. 1 Fra Bartolomeo und Donatello, *Pugliese-Triptychon*, um 1498/1425–35, Florenz, Uffizien und Boston, Museum of Fine Arts (Rekonstruktion nach Wilkins 2002).

Bildmittel verwendet. Wie zu zeigen sein wird, ist dies nur im Kontext des frühneuzeitlichen Kunstdiskurses zu verstehen. Die bei Constable auf optische Grundlagen gestellte Kraft dürfte bei dem vorliegenden Bildbeispiel zudem eine literarische Komponente besitzen, in der die raumschaffende Kraft zuerst eine verlebendige Kraft ist. Es sei hier der Frage nachgegangen, ob es sich bei dem Einsatz von *chiaroscuro* um ein hierarchisierendes Prinzip handeln kann.

### *cosa rarissima* – Das Pugliese-Triptychon im Urteil der Zeitgenossen

Durch Giorgio Vasari ist bekannt, dass sich einst ein kleines Triptychon im Besitz des Florentiner Kaufmanns Piero del Pugliese befunden hat, das ein zunächst recht sonderbar anmutendes Konstrukt darstellt (Abb. 1).<sup>3</sup> Wie Vasari sowohl in der *Vita Fra Bartolomeos* als auch in derjenigen Donatellos berichtet, handelte es sich dabei um ein Werk, bei dem ein Flachrelief von Donatello mit Flügeln „di chiaro e scuro“ von der Hand des Fra Bartolomeo gerahmt wurde (Taf. XXI), ein älteres Werk also nach-

<sup>3</sup> Dazu ausführlich Iris Wenderholm, *Bild und Berührung. Skulptur und Malerei auf dem Altar der italienischen Frührenaissance* (München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2006), 144–48 und Anhang Kat. 22.



Abb. 2 Jan van Eyck, *Verkündigungsdiptychon*, ca. 1435/38, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.

träglich mit moderner Malerei ergänzt wurde.<sup>4</sup> Als formale und funktionale Referenz für dieses Triptychon aus dem privaten Kontext des Pugliese-Palastes liegt hier die frühe niederländische Malerei mit vielen Beispielen monochromer Flügel nahe, von denen einige durch die engen Handelsbeziehungen zu Flandern nach Florenz und in andere nord- und mittellitalienische Städte gelangten (Abb. 2).<sup>5</sup>

Das Pugliese-Triptychon hat sich in seiner ursprünglichen Zusammenstellung nicht erhalten und kann nur hypothetisch rekonstruiert werden. Über die Zuweisung der Flügel herrscht Klarheit: Die Tafeln zeigen auf den Außenflügeln die Darstellung der Verkündigung an Maria in monochromer Malerei, während die Innentafeln die Anbetung des Kindes sowie die Beschneidung in polychromer Malweise zeigen. Sie befinden sich heute in den Uffizien in Florenz. Die Identifizierung des Reliefs ist weit-

4 Laut Filippo Baldinucci, der *chiaroscuro* in seinem *Vocabolario toscano* aufführt, ist der Begriff dabei gleichbedeutend mit „monochromato“, kann also ohne weiteres auf Fra Bartolomeos Seitenflügel in den Uffizien bezogen werden. Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno* (Florenz: Per Santi Franchi al segno della Passione, 1681), 33, s. v. *chiaroscuro*.

5 Dazu siehe den Überblick in Ingrid Alexander-Skipnes, *Cultural exchange between the Low Countries and Italy (1400–1600)* (Turnhout: Brepols, 2007) sowie von Michael Rohlmann, „Flanders and Italy, Flanders and Florence. Early Netherlandish painting in Italy and its particular influence on Florentine art. An overview“, in *Italy and the Low Countries – artistic relations*, hg. von Victor M. Schmidt und Gert Jan van der Sman (Florenz: Centro Di, 1999), 39–67.



Abb. 3 Desiderio da Settignano, *Madonna Dudley*, London, Victoria & Albert Museum.

aus schwieriger. Von der Forschung werden zwei Werke als möglich erachtet: Donatellos Relief der *Madonna delle nuvole* im Museum of Fine Arts in Boston (Taf. XXII) oder das ursprünglich Donatello zugeschriebene, heute Desiderio da Settignano zuerkannte Relief der *Madonna Dudley* im Victoria and Albert Museum in London (Abb. 3).<sup>6</sup> In beiden Fällen handelt es sich um Darstellungen der Muttergottes, die sich durch ihr extrem flaches Relief und ihre stark geritzte Binnenzeichnung auszeichnen. Die Vermutung liegt nahe, dass Fra Bartolomeos Flügel, die rund 70 Jahre nach dem Relief entstanden sind, mehr beisteuern als eine funktionale Ergänzung des Madonnenreliefs und einen paragonalen Diskurs eröffnen. Dabei wird von der Hypothese ausgegangen,

<sup>6</sup> Zu der Debatte vgl. zusammenfassend Gloria Fossi, *Uffizi: Art, history, collections* (Florenz: Giunti, 2004) mit Verweis auf die neueren Forschungen sowie grundlegend Georg Swarzenski, „Donatello's *Madonna in the Clouds* and Fra Bartolommeo“, *Bulletin of the Museum of Fine Arts* 40 (1942): 64–77; Artur Rosenauer, *Donatello* (Mailand: Electa, 1993), 106, Kat. 22 und David G. Wilkins, „Opening the Doors to Devotion: Trecento Triptychs and Suggestions concerning Images and Domestic Practice in Florence“, in *Italian Panel Painting of the Duecento and the Trecento*, hg. von Victor M. Schmidt (Washington: National Gallery of Art, 2002), 381–83.



Abb. 4 Filippino Lippi, *Die Vision des Heiligen Bernhard*, 1485 (ehem. Florenz, S. Maria alle Campora), Florenz, Badia (S. Maria Assuntanella).

dass das malerische und das plastische *chiaroscuro* in Relation gesetzt werden und das Relief als jegliche Körperlichkeit negierend, die Augen blendend inszeniert wird.

Eine der Voraussetzungen für die Entstehung des intermediären Tabernakels dürfte der humanistisch-gelehrte Umkreis des mutmaßlichen Auftraggebers Piero del Pugliese sein.<sup>7</sup> Sein Engagement für bedeutende Retabelstiftungen ist bekannt, so tritt er als Stifter oder im Rollenporträt in Werken des Piero di Cosimo, Filippino Lippi und anderer bedeutender Maler der Zeit auf (Abb. 4). Piero del Pugliese übernahm die höchsten politischen Ämter der Stadt Florenz und war als Seidenhändler international vernetzt, kann also der frühen niederländischen Malerei als Handelsgut begegnet sein. Sein spezifisch literarisches Interesse manifestiert sich in einer eigenhändig hergestellten Abschrift von Vergils *Aeneis*.

<sup>7</sup> Zu Piero del Pugliese vgl. Dennis Geronimus, *Piero Di Cosimo: Visions Beautiful and Strange* (New Haven: Yale Uni. Press, 2006), 193 ff.; Jill Burke, *Changing patrons. Social identity and the visual arts in Renaissance Florence* (University Park, Pa: Pennsylvania State Univ. Press, 2004).

Giorgio Vasaris Beschreibung des Triptychons verrät seine Wertschätzung des Stückes, die vermutlich auch vor dem Hintergrund seines großen Interesses an den zeitgleichen Debatten um den Paragone zu erklären ist: In der Vita des Donatello heißt es, dieser schuf „[...] eine Madonna mit dem Kind im Arm, die in Marmor als *rilievo schiacciato* ausgeführt und unvergleichlich schön ist, vor allem, weil sie ein rahmendes Tabernakel aus wundervollen Miniaturszenen umgibt, die Fra Bartolomeo gestaltet hat [...]“.<sup>8</sup> Aus seinem sonst oftmals objektivierenden Stil, in dem Vasari die Erzeugnisse seiner Zeitgenossen und ihrer Vorgänger aufreicht, bricht er an dieser Stelle bewusst aus: So ist es in der Vita Fra Bartolomeos eine „cosa rarissima“, die Donatellos Relief darstelle, während er Fra Bartolomeos Werk als ein Ölgemälde erwähnt, „che non è possibile a olio poter far meglio“ und als „mirabili“ bezeichnet. Und auch Donatellos Relief sei von einer Form, „de la quale non è possibile vedere cosa più bella“. Die medialen Eigenheiten fasst Vasari dabei in prägnante Begriffe: Es sei ein Tabernakel mit einem Madonnenrelief „di bassissimo rilievo“ bzw. aus „marmo di schiacciato rilievo“, also gepresstem Relief, das von zwei *sportellini* „dipinse pure a olio di chiaro e scuro“ gerahmt werde, „per maggiormente onorarla“ oder, wie es in der Vita Donatellos heißt, als „fornimento“.

Es kann festgehalten werden, dass es Vasari nicht um eine Betonung der Differenz der Medien geht, sondern um Einzigartigkeit, Kostbarkeit und Kunstfertigkeit des Ensembles. Durch seinen Verweis auf den Rahmen, *fornimento*, und die Hoheitsformel der Flügel in „chiaro e scuro“, die Donatellos Relief rahmen, wird das Tabernakel von Vasari primär als Kunstprodukt vorgestellt und seine besondere Bildform herausgestellt. Bei beiden Teilen des Triptychons handelt es sich um Kunstwerke, in denen sich die Künstler in technischer Hinsicht besonders hervorgetan hatten: Donatello mit der Erfindung des *rilievo schiacciato* und Fra Bartolomeo mit seinem Experimentieren in monochromer Malerei.

Fra Bartolomeos Flügel rahmen Donatellos Relief nicht nur und bezeugen durch die vorgebrachte Wertschätzung eine erste Donatello-Renaissance, sondern reflektieren dessen spezifische Objekthaftigkeit und Materialität. Dabei liefert die Tatsache, dass Fra Bartolomeo laut Vasari mit kleinen plastischen Holzmodellen arbeitete, an denen er für die größere Erzeugung von Lebensnähe und Lebendigkeit Licht und Schattenverteilung studieren konnte, ein Argument für die Annahme, dass von einem medienreflexiven Bewusstsein seines künstlerischen Arbeitens auszugehen ist.<sup>9</sup> Gesteigert

8 Zitiert nach Giorgio Vasari, *Das Leben des Donatello und des Michelozzo*, hg. von Ulrich Pfisterer (Berlin: Wagenbach, 2013), 47–49.

9 „Aveva openione fra' Bartolomeo, quando lavorava, tenere le cose vive innanzi, e per poter ritrar panni et arme et altre simil cose fece fare un modello di legno grande quanto il vivo che si snodava nelle congenture, e quello vestiva con panni naturali; dove egli fece di bellissime cose [...]“. Zit. nach Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori e Architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, hg. von Ro-



Abb. 5 Donatello, *Cavalcanti-Verkündigung*, um 1435, Florenz, S. Croce.

wird diese Beobachtung, wenn man die Tatsache zugrundelegt, dass Fra Bartolomeo ein ganz konkretes plastisches Bild für seine monochrome Verkündigungsdarstellung vor Augen stand, auf das er sich zu beziehen scheint: Donatellos Hochrelief der Cavalcanti-Verkündigung (Abb. 5), zu der Fra Bartolomeos Flügel durch Raumkonzeption, Zweiteilung der Bildebene und Körperhaltung der Protagonisten in erstaunlicher formaler Nähe stehen.<sup>10</sup>

## Konzepte von Raum in *chiaroscuro*

Wenn mit Donatellos Cavalcanti-Verkündigung eine bekannte Bildfindung aufgegriffen wird, so ist dies für die Raumkonzeption des intermediären Pugliese-Triptychons bedeutend. Die Malerei der Schrein-Außenflügel nimmt nicht nur die monochrome Tonalität des Cavalcanti-Reliefs auf, sondern reflektiert auch dessen spezifische Konzeption von Raum und Körper: Berücksichtigt man den Kompositcharakter des Trip-

sanna Bettarini und Paola Barocchi, 6 Bde. (Florenz: Sansoni, 1966–1987), hier Bd. 4 (1568/1976), 101, ausführlicher zu der Stelle auch Wenderholm, *Bild und Berührung*, 59.

<sup>10</sup> Diese Beobachtung verdanke ich Wolf-Dietrich Lühr.

tychons mit den monochromen Außenflügeln und dem *rilievo schiacciato* als Hauptbild, so scheint in der Gesamtwirkung die Negierung von Räumlichkeit entscheidend zu sein. Dies wird in Fra Bartolomeos Flügeln vor allem in der Darstellung des Wandbereichs sichtbar, da dieser nicht weiter gestaltet oder räumlich differenziert ist, sondern als fingierte Steinwand stengelassen wurde. Hier ist die Wandfläche und sogar der Fußboden, der in vergleichbaren Gemälden der Zeit meist mit Marmor- oder Terrakottafliesen bedeckt ist, als monochrome, durchgehende Steinfläche gezeigt. Bis auf einen kaum erkennbaren Türdurchblick in der Bildmitte, der das Medium der Malerei mit seinen Möglichkeiten des perspektivischen Fensterausblicks thematisiert, konzentriert sich Fra Bartolomeo allein auf die vor der Wand dargestellten Protagonisten und modelliert mit Weiß und Schwarz allein die Körper der Figuren aus dem als flach begriffenen, einfarbigen Bildfeld heraus. Das *rilievo*, das er durch die Hinzufügung von Licht und Schatten erzielt, gilt in der Frühen Neuzeit als das zentrale Kriterium für die Erzeugung von Lebensnähe.<sup>11</sup> Als Beleg für die Festschreibung der vorgängigen kunsttheoretischen Debatten sei Filippo Baldinucci angeführt, der *rilievo* als „Termini di Pittura, e dicesi quella pittura aver rilievo, la quale, a forza di bene aggiustati lumi ed ombre, sembra esser rilevato dal piano“<sup>12</sup> definiert. Mit dem „sembra esser“ verweist Baldinucci auf die Potentialität der Malerei, aus der gelungenen Verteilung von Licht und Schatten Körperlichkeit und Raumhaltigkeit auf flachem Grund erzeugen zu können.

Das entscheidende Kriterium in der im frühen Cinquecento einsetzenden Paragone-Debatte lag vor allem in der Plastizität und damit unterstellten Naturnähe der Medien Skulptur und Malerei. Bewertungsmaßstab war hierbei das fingierte oder tatsächliche *rilievo* einer Figur, das durch Licht und Schatten, *ombre e lumi*, erzeugt wurde: War dies in Baldassare Castigliones *Il Cortegiano* ein Argument für den höheren Rang der Malerei, da nur sie Licht und Schatten hervorbringen und formen könne,<sup>13</sup> kann jedoch anhand von Donatellos Werken in *rilievi schiacciati* gezeigt werden, dass auch ein skulpturales Bildmedium über eine dezidierte Hell-Dunkel-Regie verfügen konnte, da diese Form des extremen Reliefs das Licht reflektierte, einfing und wie eine Linie lenkte.

In der Verteilung von *chiaro e scuro*, und damit in der Ausbildung von fingierter Dreidimensionalität und Körperlichkeit, orientiert sich Fra Bartolomeo an den spezifischen Eigenschaften des hinter den Flügeln verborgenen Flachreliefs und tritt mit diesem, so die Annahme, in einen Dialog. Hier ist darauf hinzuweisen, dass sich sowohl

11 Zur Begriffsgeschichte von *rilievo* als Eigenschaft von Skulptur und Malerei sowie als Gattungsterminus für das Relief siehe Andrea Niehaus, *Florentiner Reliefkunst von Brunelleschi bis Michelangelo* (München/Berlin: Deutscher Kunstverlag, 1998), besonders 17–45.

12 Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'Arte del disegno*, 135, s. v. rilievo.

13 Zitat nach Wenderholm, *Bild und Berührung*, 16, Anm. 119 (Castiglione I. Buch Kap. 51).



Donatellos als auch Desiderios Reliefs dadurch auszeichnen, dass auf ihnen in sehr graphischer Weise Schatten erzeugt wird, indem Dunkelheit von den weich gearbeiteten Übergängen eingefangen wird, und der Gesamteindruck eher derjenige einer gleißend-hellen, polierten Marmoroberfläche mit feinen Linien ist. Die Nähe von *rilievo schiacciato* und *disegno* bzw. *circonscrizione* ist frappierend und wurde auch von Giorgio Vasari gesehen, der auf die „amor de' contorni“ dieses feinsten Reliefstils hinwies.<sup>14</sup>

Die Umrisslinien, die in dem Relief viel eher die Körper definieren als plastische Tiefe erzeugen, werden in den Flügeln aufgenommen und malerisch weiterentwickelt. Im Medium des monochromen Bildes wird dabei paradoxerweise mehr Schatten erzeugt als im plastischen Medium des Reliefs. Dies fällt vor allem bei der Darstellung der Muttergottes auf, deren Gesten teilweise diejenigen des Reliefs spiegeln, durch die malerischen Mittel jedoch subtil mit mehr Volumen ausgestattet werden, wohingegen im Flachrelief alle Körperlichkeit entzogen wird und das Volumen vielmehr als fingierte Zweidimensionalität und präzise plastische Zeichnung auftritt. Fra Bartolomeos Behandlung des *chiaroscuro* soll hier als hierarchisierend bezeichnet werden, da er eine mediale Steigerung zwischen Malerei und Relief erschafft.<sup>15</sup>

## Stufen des Verstehens – gleißende Inkarnation

Die Szene der Verkündigung erstreckt sich über zwei Bildhälften. Im Gegensatz zu den bekannten Bildlösungen der frühen niederländischen Malerei handelt es sich jedoch bei Fra Bartolomeos Flügeln nicht um fingierte Skulpturen, sondern, wie ausge-

- 14 So heißt es in dem der Malerei zugeordneten 25. Kapitel der Einführung in die drei Künste des *disegno* (*Introduzione alle tre arti del disegno cioè architettura, pittura e scoltura, e prima dell'architettura* (1568)): „Den Malern zufolge ist der *chiaroscuro* eine Form der Malerei, die mehr zum *disegno* tendiert als zum Kolorit, da er durch die Nachahmung von Statuen aus Marmor, Bronze und anderem Steinmaterial entstanden ist.“ (zitiert nach Giorgio Vasari, *Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Die künstlerischen Techniken der Renaissance als Medien des disegno*, hg. von Matteo Burioni (Berlin: Wagenbach, 2006), 120. Dazu grundlegend Roland Kanz, „Linien rahmen Körper. Albertis *circonscrizione* und Donatellos Konturschatten im *rilievo schiacciato*“, in *Rahmen zwischen Innen und Außen. Beiträge zur Theorie und Geschichte*, hg. von Hans Körner und Karl Möseneder (Berlin: Reimer, 2010), 100. Kanz, 93 f., weist darauf hin, dass Alberti in seinem Malereitratat den Begriff der *circonscrizione* demjenigen des *disegno* in seiner Definition der vorbildlichen *historia* vorzieht. Dies führt Kanz auf den bedeutenden Rang zurück, der *circonscrizione* innerhalb eines perspektivisch konstruierten Raumes für die Erfassung eines Körpers zukommt.
- 15 Voraussetzung für diese Annahme ist, *chiaroscuro* als rhetorisches Bildmittel zu begreifen, wie es zuerst David Summers getan hat, da durch das sorgfältig komponierte *chiaroscuro* Highlights und visuelle Betonungen gesetzt werden; vgl. David Summers, „*Chiaroscuro, or the rhetoric of realism*“, in *Leonardo da Vinci and optics. Theory and pictorial practice*, hg. von Francesca Fiorani und Alessandro Nova (Venedig: Marsilio, 2013), bes. 31 ff.

führt, um ein fingiertes Relief, vielleicht eine Rezeption von Donatellos Cavalcanti-Verkündigung. Damit ist der mimetische Diskurs ein anderer: Es geht nicht um die Entlarvung der Augentäuschung, ob es sich um fingierte oder um tatsächliche Skulpturen handelt, sondern es geht um die Darstellung und Evokation eines aktiv in den Betrachtterraum hineinwirkenden Geschehens, um Bildwerdung und Verlebendigung durch die Kraft des *chiaroscuro*, um die Vorbereitung auf das kostbare Innere, um die Erzeugung von Evidenz.

Bei Fra Bartolomeos Flügeln steht das Spiel mit taktilen Qualitäten und der Suggestion von Lebendigkeit im Vordergrund, da durch die Nähe des gemalten Lichts zu Wirkungsweisen des natürlichen Lichts die Licht- und Schattenverteilung als Verlängerung des Bildraums in den Betrachtterraum gelesen werden kann. Das wirkungsästhetische Kalkül der Außenflügel dürfte auf eine Betonung der Wirklichkeitsnähe und Steigerung der Lebendigkeit gerichtet sein, die den Betrachter von der Tatsächlichkeit und Erreichbarkeit des künstlerisch Produzierten überzeugen. Im Moment der Öffnung des Triptychons erfolgt eine Umkehrung der Rezeptionssituation: War auf den Grisaille-Flügeln zwar durch stärkeres *chiaroscuro* eine größere Plastizität wahrnehmbar, die paradoxerweise nur mit malerischen Mitteln auf einem flachen Bildgrund erzeugt wurde, so erscheint im Innern ein Relief aus tatsächlich tastbarem, bearbeitetem Stein, von blendendem, gleißend-weißem Marmor, das sich dem Sehsinn zu entziehen scheint. Hier bleibt kaum ein Schatten hängen und die feinsten Qualitäten des Reliefs können eher mit dem Tast- als mit dem Sehsinn erfasst werden. Die Betrachterlenkung im Hinblick auf Enthüllung und Präsentation geschieht mithilfe unterschiedlicher Grade an *chiaroscuro*: dem malerischen, stärkeren *chiaroscuro* der Flügel und dem reliefierten, schwächeren *chiaroscuro* des Reliefs. Versteht man den geringeren Licht/Schatten-Kontrast im Sinne einer sukzessiven Entmaterialisierung, so wäre der noch hinter Donatellos Relief liegende Zielpunkt die (innere, unsichtbare) *beato visio*, auf die das Triptychon hinführen soll. Denn ganz im Sinne Didi-Hubermans ist die Verkündigung nicht nur als *historia* zu verstehen, sondern als „Ort und Zeit eines Mysteriums“.<sup>16</sup> Das bedeutet in dem vorliegenden Beispiel, dass trotz unterschiedlicher Raumkonzeptionen durch die Technik des *chiaroscuro* in beiden Bildmedien ein mediales Ereignis geschaffen wird, das der Erzeugung von Evidenz dient. Dabei kommt in den Grisaille-Flügeln der Tatsache besondere Bedeutung zu, dass es sich um eine fingierte Reliefdarstellung der Verkündigung handelt, in der es auf ästhetischer und inhaltlicher Ebene um Inkarnation und Sichtbarmachung geht. Zugleich ist dem Triptychon rein strukturell mit der Möglichkeit des Öffnens der Verweis auf die potentielle Enthüllung des eigentlichen Zentrums eingeschrieben.<sup>17</sup> Diese mediale Steigerung mit der kunstvoll eingesetzten Dramaturgie des *chiaroscuro* dürfte sich auf der einen Seite

16 Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Unähnlichkeit und Figuration* (München: Fink, 1995), 70.

17 Dazu siehe Wilkins, „Opening the Doors to Devotion“.

als rhetorisches Mittel im Medium des Bildes verstehen, auf der anderen jedoch eine inhaltliche Begründung haben. Das Verkündigungsrelief ist ein Topos des italienischen Kunstgesprächs seit Dantes *Divina Commedia*, so dass Fra Bartolomeo und sein Auftraggeber vermutlich sehr bewusst die Form eines (fingierten) Verkündigungsreliefs als kostbaren Rahmen und Ausgangspunkt wählten. Den Flügeln in *chiaroscuro* dürfte eine literarische Referenz unterliegen, die zu ihrer ästhetischen Wirkung beiträgt.

In einer der Schlüsselszenen der *Divina Commedia* besitzt ein marmornes Relief eine dezidierte Schwellenfunktion: Am Eingang des Fegefeuers trifft Dante in Begleitung Vergils auf ein Tor mit drei Reliefs, von denen das erste die *Verkündigung an Maria* zeigt. Das Relief ist höchst kunstvoll gearbeitet, da es, so Dante, Gott selbst gefertigt habe:<sup>18</sup>

„[...] da bemerkte ich, dass ja die Felswand [...] aus reinem Marmor war und mit so schön gemeißelten Figuren geschmückt, dass nicht nur Polyklet, sondern die Natur beschämt gewesen wäre. Der Engel, der den Bescheid zur Erde brachte, es sei der über Jahre herbeigesehnte Friede nun da und der lange verschlossene Himmel wieder offen, erschien mit seiner freundlichen Geste vor uns so lebensecht gemeißelt, dass er gar nicht wie ein stummes Bildnis wirkte. Man hätte schwören mögen, er sage ‚Sei gegrüßt!‘, war doch dort auch jene abgebildet, die den Schlüssel führt, mit dem der Zugang zur Hohen Liebe sich auftut, und deren Gebärde ausdrückte: ‚Sieh her, ich bin die Magd Gottes!‘, gerade so deutlich, wie eine Figur in Wachs geprägt sein kann.“<sup>19</sup>

Das Relief dürfte als „farbloses“ Bild zu denken sein, das seine erzählerische Evidenz und Lebendigkeit allein durch Zeichnung und *chiaroscuro* erlangt. Durch seine Kunstfertigkeit und Materialität von reinstem weißen Marmor stellt es die Kunst des griechischen Bildhauers Polyklet und sogar die Natur selbst in den Schatten. In diesem Sinne hat Robert Fajen konstatiert, dass der göttliche Bildhauer die Grenzen des Mediums selbst überwinde.<sup>20</sup> Die Grenzen von Wahrnehmung und Darstellung ver-

18 Dazu Andreas Kablitz, „Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer. Die Reliefs in Dantes *Purgatorio* (Purg. X–XII)“, in *Mimesis und Simulation*, hg. von Andreas Kablitz und Gerhard Neumann (Freiburg: Rombach, 1998), 309–56.

19 „[...] quand’io conobbi quella ripa [...] /esser di marmo candido e adorno d’intagli sì, che non pur Policlito, ma la natura li avrebbe scorno./L’angel che venne in terra col decreto della molt’anni lacrimata pace, ch’aperse il ciel del suo lungo divieto,/dinanzi a noi pareva sì verace quivi intagliato in un atto soave, che non sembiava imagine che tace./Giurato si saria ch’el dicesse *Ave!*; perchè iv’era imaginata quella ch’ad aprir l’alto amor volse la chiave;/e avea in atto impressa esta favella Ecce ancilla Dei, propriamente come figura in cera si suggella.“ (zitiert nach Dante Alighieri, *La commedia. Purgatorio = Läuterungsberg*, übers. u. komm. von Hartmut Köhler (Stuttgart: Reclam, 2011), Bd. 2, 183–87 (Purg. X, 29–45)).

20 Robert Fajen, „Lectura Dantis: *Purgatorio*, Canto X“, *Deutsches Dante-Jahrbuch* 87/88 (2012/2013): 108.

schwimmen vor Dantes Augen, die Lebendigkeit des Repräsentierten ist eine äußerst starke Suggestion. Am Ende der Ekphrasis wird mit der berühmten Wendung des *esto visibile parlare* (Purg. X, 95) das unerhört Neue und Einzigartige der göttlichen Reliefkunst unterstrichen, und damit die Schlüsselszene der Inkarnation als lebendige Darstellung beschrieben. Robert Fajen hat in seiner sehr dichten Lektüre von Dantes *Purgatorio* herausgestellt, dass im zehnten Gesang auch explizit ästhetische Fragen verhandelt werden, und bezieht den künstlerisch-schöpferischen Akt des Imitierens, Imaginierens und Fingierens in den Horizont von Dantes Kategorisierung des Hochmuts mit ein. Aus diesem Grund dürfte der Eintritt Dantes und Vergils in den untersten Kreis des Fegefeuers der Ort sein, an dem eine Reflexion über den Stellenwert von Kunst stattfindet.<sup>21</sup>

Cristoforo Landino weist in seinem Stellenkommentar des Verkündigungsreliefs im *Comento sopra la Comedia* (1481) explizit auf die durch kunstvolle Behandlung des Marmors erreichte Verlebendigung der Figuren hin: „Et come l'immagine dell'Angelo era intagliata sì artificiosemente, che pareva, che dicesse, Ave; così quella di Maria, pareva, che consentisse al divin precetto, & per summa humilità dicesse. Ecce ancilla Dei.“<sup>22</sup> Die Bekanntheit und große Verbreitung von Landinos Kommentar, der die Florentiner Stadt- und Kulturgeschichte würdigt, kann vorausgesetzt werden und dürfte gerade für den humanistisch interessierten Piero del Pugliese einen besonderen Reiz gehabt haben. Bewusst hat sich Fra Bartolomeo daher, so die Annahme, nicht nur in einen Mitstreit mit seinem berühmten Landsmann Donatello, sondern auch in die poetische Topik von Dantes berühmter Schilderung des Verkündigungsreliefs eingeschrieben. Er nutzt den Topos von der Kunstfertigkeit des Reliefs, der Lebendigkeit ohne Farbe, um seine Arbeit als Maler in *chiaroscuro* zu nobilitieren. In dem Pugliese-Triptychon dürfte das *chiaroscuro* nicht nur – mit Alberti und Constable – als Kraft verstanden werden, die Raum erschafft. Die monochromen Flügel sind hier als Auftakt und Reflektionsrahmen zu deuten, die einen Diskurs vorgeben, in dem nicht nur künstlerisches Vermögen und Schöpfungskraft, sondern in einem ästhetischen Rahmen Verlebendigung und Inkarnation thematisiert werden. Indem Fra Bartolomeo explizit ein fingiertes Relief auf die Außenflügel bringt, schreibt er sein eigenes Werk und auch dasjenige von Donatello in den literarischen Diskurs von göttlicher Kunst und Schöpfung ein, der in der *Divina Commedia* vorgeprägt ist. Das *chiaroscuro* nimmt hierbei einen zentralen Stellenwert ein, da erst durch sein ästhetisches Potential Plastizität, Lebendigkeit und optische Verunsicherung entstehen können. Über das Repräsen-

21 Fajen, „Lectura Dantis“, 99.

22 Cristoforo Landino, *Comento sopra la Comedia*, Florenz: Niccolò della Magna, 1481. Hier zitiert nach Niehaus, *Florentiner Reliefkunst*, 201, Anm. 157 nach der Ausgabe Dante, *con l'espositione di Cristoforo Landino, et di Alessandro Vellutello, sopra la Comedia dell'Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso*, hg. von Francesco Sansovino (Venedig: Giovanni Battista & Melchior Sessa et fratelli, 1564), 199r.

tierte hinaus wird in der Kombination von Malerei und Skulptur die Reflexion über *chiaroscuro* greifbar, und dies als ganz bewusste Inversion der den Medien eigenen Qualitäten: Malerei, die flach ist, wird mit hoher Plastizität fingiert, Reliefskulptur, die plastisch und materiell tastbar ist, wird entmaterialisiert, diaphan und zeichnerisch. Dabei ist das Prinzip der Inszenierung des älteren Kunstwerks Donatellos kein ästhetisches Spiel. Plastische Malerei und malerische, lichthaltige Skulptur erlauben in der intensiven Betrachtung, zu der ein kleines Andachtsbild einlädt, den Ascensus zum Numinosen. In diesem Sinne scheint das Pugliese-Triptychon mehr zu sein als ein Relikt frühester Form von *meraviglia*-Ästhetik.