

RILIEVO SCHIACCIATO

Donatello und die Kräfte der Skulptur

FRANK FEHRENBACH

Bereits von den Zeitgenossen wurde Donatellos Auseinandersetzung mit der spezifischen Dynamik der Skulptur als Besonderheit seines Werks wahrgenommen. Sie zeigt sich etwa in gesteigerter Bewegung von Körpern im Raum, so unübertroffen im *Puttenfries* der Dom-Cantoria (Abb. S. 55), wo der wilde Reigen der nicht polierten Marmorkörper vor funkelnden Mosaik-Tesserae kontinuierlich vorüberzieht. Durch die räumlichen Überschneidungen mit den vorgelagerten, rhythmisch gegliederten Säulen wird dabei immer wieder der Eindruck wirklicher Bewegung erzeugt.¹ Ganz grundsätzlich sind – zweitens – viele von Donatellos Werken durch ein starkes Spannungsverhältnis zwischen Figur und Rahmung (*quadro*) gekennzeichnet, die sich als Widerständigkeit und Autonomisierung der Skulptur gegenüber ihrer architektonischen Umgebung beschreiben lässt. Die leichte Drehung des *Heiligen Georg* um seine Körperachse scheint anzudeuten, dass die Skulptur ihre Nische verlassen könnte.² Die damit verbundene *dynamis*, im Wortsinn als Potenzialität, hat die frühe Kunstkritik gerade bei dieser Statue als Ausdruck einer besonderen Bereitschaft zur Bewegung (*prontezza*) gedeutet.³ Skulpturale Dynamik zeigt sich aber auch – drittens – als Kraft des gesteigerten Ausdrucks, die den gemeinsamen Raum von Werk und Betrachtenden transformiert, so in der Pose lächelnder Überlegenheit des ursprünglich erhöht angebrachten Florentiner Bronze-*David* (Abb. S. 32), dessen Schönheit Bewunderung, ja Unterwerfung verlangt.⁴ Solche Manipulationen des Raums binden die entsprechenden Werke zugleich an ihren spezifischen Ort. Viertens setzen sich viele von Donatellos Figuren mit ihrer eigenen Schwerkraft und damit mit medialen Grundbedingungen der Skulptur auseinander, was sich gegenständlich etwa manifestiert in den gespannten Kissen unter dem ausgeprägt ponderierten *Heiligen Markus* (Abb. S. 48), unter dem von Judith gepackten willenlosen Körper des trunkenen Holofernes oder in der fiktiven Matte unter dem Nischensockel des *Heiligen Ludwig* (Abb. S. 51). Fünftens wäre an die neuartige, schockierende Darstellung brutaler Gewalt zu denken, so bei der freistehenden Skulpturengruppe mit *Judith und Holofernes* oder beim *Martyrium des Heiligen Laurentius* an der Nordkanzel von San Lorenzo.

Wo die Kräfte so offensichtlich zum Thema werden, überrascht es zunächst kaum, dass auch eine Sonderform der

skulpturalen Gestaltungen Donatellos von der Kunstliteratur im Horizont dynamischer Einwirkungen gedeutet wurde: das extreme Flachrelief. Für Giorgio Vasari entwickelte Donatello hier antike Vorbilder (u.a. römische Vasenreliefs aus Vasaris Heimatstadt Arezzo) mit unübertrefflicher Virtuosität weiter. Dabei prägte Vasari die seither gängige Gattungsbezeichnung: das »gequetschte« bzw. »flachgepresste Relief«, *rilievo stiacciato* (toskan. für *schlammig*), ein Wort mit lautmalerischer Herkunft.⁵ Vasari erinnerte dies an das Verfahren der Münzherstellung, bei welchem der Rohling durch einen Hammerschlag (*colpo del martello*) eine dauerhafte Einprägung des Stempels erhält, wobei sich die aufzuwendende Kraft durch die Flachheit des Rohlings verringert. Vasari deutete Donatellos Flachreliefs somit als Resultat von Prägekräften; er spricht auch vom »ingedellten« (*ammaccato*) Relief. Zugleich verwies er auf die Verringerung der aufzuwendenden Kraft, die sich der Flachheit des Materials verdankt.⁶

An dieser Stelle könnte man die Überlegungen auf die Donatello-Rezeption des späteren 16. Jahrhunderts fokussieren und mit der ersten Monografie der nachantiken Literaturgeschichte fortfahren, die einem einzelnen Kunstwerk gewidmet wurde, Francesco Bocchis kleiner Schrift über Donatellos *Heiligen Georg* von 1584. Auch in ihr spielen Prägekräfte eine überragende Rolle; die Metapher des *stampare* zieht sich wie ein roter Faden durch das dreiteilige Werk. Stark verkürzt lautet Bocchis Hauptargument wie folgt: Donatello ist ein Meister lebendig scheinender Statuen. *Vivacità* manifestiert sich im lebendigen Menschen durch die Einprägungen der Gefühle und Passionen in Gestalt und Gebärden des Körpers. Donatello war wie kein Zweiter in der Lage, diese Zeichen des seelischen Lebens zu erfassen und in die tote Materie seiner Skulpturen einzuprägen. Daher sind diese Skulpturen besonders geeignet, Einprägungen in den Seelen der Betrachtenden zu hinterlassen, die so zu besseren Menschen werden. Der *Heiligen Georg* besitzt folglich die Kraft, unmittelbar ethisch-politisch auf das Florentiner Gemeinwesen einzuwirken.

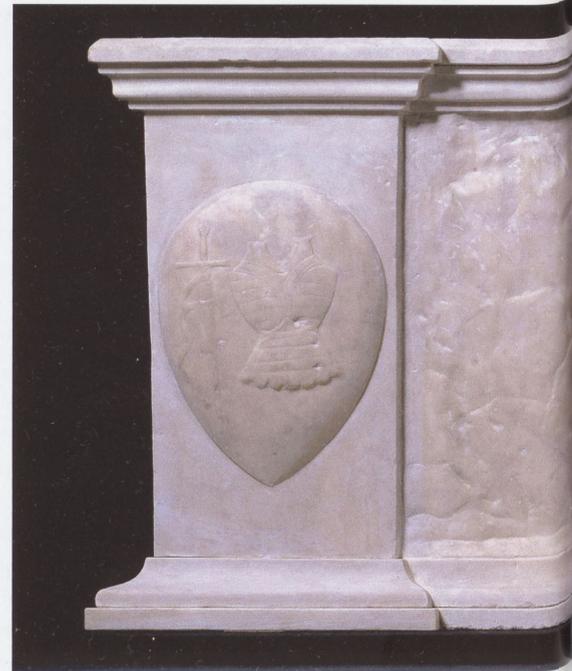
Heute sehen wir gleichsam *ex negativo* denselben Glauben an die politische Wirkkraft figurativer Denkmäler im öffentlichen Raum, wobei ihre spezifische künstlerische Form allerdings irrelevant geworden ist.

Doch wie gelangt man von Vasaris merkwürdiger Assoziation zurück zu Donatellos Flachreliefs? Ist die Vorstellung von prägenden, pressenden, eindellenden Kräften nicht das genaue Gegenteil dessen, was diese ungemein zarten Gebilde vor Augen stellen?

Tatsächlich gibt es nur wenige Reliefs von Donatello, bei denen sämtliche Figuren, auch die den Betrachtenden nächstliegenden, abgeflacht sind, als wären sie »an eine imaginäre optische Ebene angepreßt«. ⁷ Dies widerspricht der traditionellen rund-, zuweilen sogar vollplastischen Herausarbeitung der Figuren in der vordersten Reliefebene, eine Stufung, die Donatello selbst mustergültig z.B. in seinem *Gastmahl des Herodes* (1423–27) am Taufbrunnen von Siena durchführt (vgl. Lorenzo Ghibertis *Madonnen-Tabernakel*, Kat. 13). Kennzeichnend für Donatellos *bassissimo rilievo* (Vasari) ist außerdem, dass der Reliefgrund zumeist nicht mehr als neutrale Folie verstanden wird, vor der gegenständliche Details angebracht sind, sondern als fiktive Ferne, mithin als substanzieller Luft- bzw. Himmelsraum oder als extrem entfernte Landschaft. ⁸ Um den Eindruck einer neutralen Folie – und damit den kategorialen Sprung von der bildhaften Fiktion in die Faktizität des materiellen Reliefgrunds – zu vermeiden, bearbeitete Donatello auch diese fernsten Raumschichten auf subtilste Weise; gerade hier zeigen sich besonders bei schräger Ansicht die von Vasari erwähnten »Eindellungen«, als minimale Modulationen der Marmoroberfläche → Abb. 2. ⁹

Die Forschung hat daher schon lange gesehen, dass Donatellos *rilievi schiacciati* eine zuvor nur der Malerei zugängliche Tiefenerstreckung des Darstellungsraums ermöglichen und diesen zugleich so sehr ausdehnen, dass davon umgekehrt die zeitgenössische Malerei wichtige Anregungen für die Darstellung des Tiefenraums empfangen konnte. Damit unmittelbar verbunden sind auch frühe Experimente mit einer systematischen linearperspektivischen Konstruktion dieser Räume (z.B. beim *Georgs-Relief*). ¹⁰

Zugleich hat die Donatellorezeption schon früh betont, dass die extreme Flachheit des *rilievo schiacciato* eine Annäherung der Skulptur an die Malerei, genauer: die monochrome Zeichnung, impliziert, als wäre auch die Skulptur in der Lage, ihre materiellen Grundlagen weitgehend zu transzendieren und als reine Linienkunst zu erscheinen. ¹¹ Tatsächlich konzidiert Leonardo gegen Ende des Jahrhunderts, dass das Flachrelief unvergleichlich »theoriesättigter« sei als die Skulptur (*è di più speculazione senza comparazione al tutto rilievo*), weil es wie die Malerei Kenntnisse der Perspektive voraussetze. ¹² Entsprechend rahmt Vasari die Lebensbeschreibung Donatellos in der zweiten Fassung seiner *Viten* mit einem doppelten Hinweis auf dessen Meisterschaft im *disegno*. ¹³ Dennoch wäre es falsch, *rilievi schiacciati* als gleichsam entmaterialisierte »Zeichnungen auf Stein« zu verstehen, denn gerade ihre minimalen räumlichen Abstufungen und Schichtungen sowie ihre changierenden Schattenlinien sind es, die den ästhetischen Reiz des Genres ausmachen. ¹⁴ Der Unterschied fällt unmittelbar ins Auge, wenn Donatello selbst

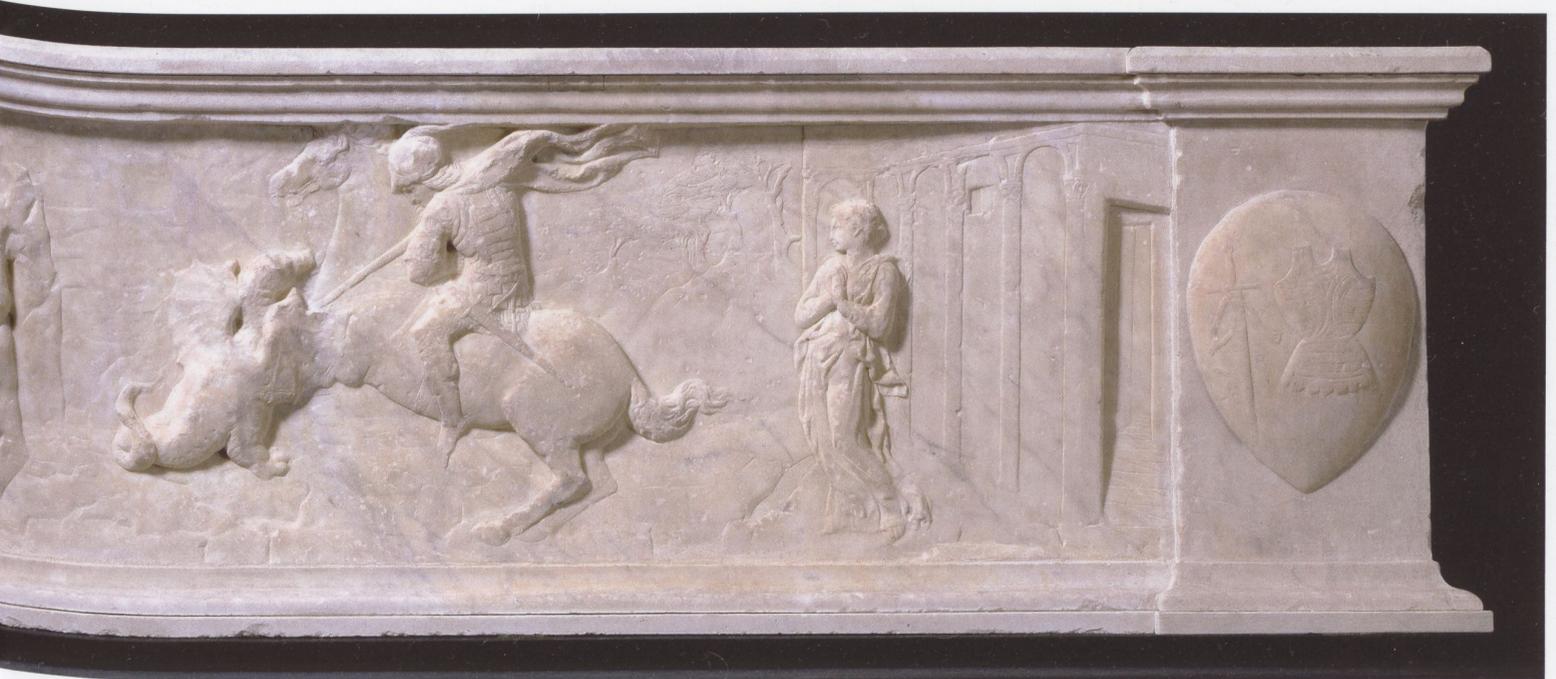


reine Ritzzeichnungen in seine Flachreliefs einfügt, so beim *Gastmahl des Herodes* in Lille, wo im Mittelgrund fragmentierte Putten als »Relief im Relief« erscheinen.

Im Zug der poststrukturalistischen Wende in der Kunstgeschichte seit den frühen 1990er Jahren haben einige Interpreten bei Donatellos *rilievi schiacciati* auch eine »selbst-reflexive« Ästhetik des Entzugs, ja des Verschwindens postuliert. Dies wurde dann im gleichen Atemzug theologisch perspektiviert, als ginge es Donatello hier um die Einübung einer zuletzt ikonoklastischen Rezeptionshaltung, für welche das Werk seinen Zweck genau dann erfüllt hat, wenn die Kontemplierenden es hinter sich lassen können ¹⁵ – eine Sehnsucht nicht weniger textaffiner Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker, die aber angesichts der ungeheuren sinnlichen Attraktivität von Donatellos Flachreliefs buchstäblich ein frommer Wunschtraum bleibt.

Drei zusätzliche Aspekte verdienen Erwähnung, bevor wir uns wieder der Frage nach den Kräften in Donatellos *rilievi schiacciati* zuwenden; sie beziehen sich auf Produktionsästhetik, Ikonografie und Epistemologie.

Wenige Jahre nachdem Donatello seine »reinsten« *rilievi schiacciati* schuf, widmete Leon Battista Alberti seinen kleinen Traktat *De statua* (ca. 1445) ¹⁶ beinahe ausschließlich den Messverfahren und Werkzeugen zum Kopieren von Skulpturen. Später wird Leonardo dann aus der behaupteten Unnachahmlichkeit der Malerei ein paragonales Argument gegen die



1 Donatello, Der Heilige Georg im Kampf mit dem Drachen, Predella der Nische des Heiligen Georg, um 1415–17, Marmor, 39 × 120 cm, Florenz, Museo Nazionale del Bargello

kopierbare Skulptur entwickeln, bei der das Original im Hinblick auf die künstlerische Kraft (*virtù*) genauso viel wert sei wie sein Abdruck.¹⁷ Seit der überaus erfolgreichen *Pazzi-Madonna* (Kat. 14) wurden besonders die Madonnenreliefs Donatellos häufig in unterschiedlichen Materialien (Terrakotta, Stuck, *cartapesta*) kopiert und zumeist auch polychromiert.¹⁸ Reliefs bieten sich im Unterschied zu rundplastischen Werken für Abdruckverfahren geradezu an. Bei Donatellos *rilievi schiacciati* würde man Ähnliches erwarten, aber die extreme Feinheit der Schichtungen, die häufig weniger als einen Millimeter betragen, bringt mechanische Abdruckverfahren schnell an ihre Grenzen. Tatsächlich fällt die Unterscheidung zwischen Original und Kopie bei Donatellos *rilievi schiacciati* besonders ins Auge. Diese sind mithin prinzipiell Unikate, die sich zur Vervielfältigung zwar anbieten, jede Kopie aber qualitativ vom Original absetzen.¹⁹ Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole werden Donatello in dieser Hinsicht mit ihren an den Körperkonturen stark unterschrittenen Flachreliefs, für die einfache Abdruckverfahren nicht in Frage kommen, noch übertreffen.²⁰

Ikongrafisch ergeben sich zwischen Donatellos *rilievi schiacciati* und dem nach der Bibel populärsten Text im Florenz des 14. und 15. Jahrhunderts, Dante Alighieris *Divina Commedia*, erstaunliche Parallelen. Auf der ersten Stufe des Purgatoriums, dem Läuterungsort der Hochmütigen, begegnet Dante drei direkt in den Berg gehauenen, monochromen Reliefs

»aus schneeweißem Marmor«, die die Verkündigung an Maria, einen Zug mit der alttestamentarischen Bundeslade und die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan darstellen.²¹ Die Figuren erscheinen wie in Wachs gedrückt (*impressa [...] / come figura in cera si suggella*); z.T. zeigen sich große Menschenmengen (*gente, e tutta quanta / e pieno di cavalieri*). Vor allem aber erblickt Dante in den Reliefs ephemere Gebilde wie Weihrauchwolken (*fummo de li 'ncensi*) oder im Wind flatternde Banner (*l'aguglie ne l'oro / sovr'essi in vista al vento si movieno*). Der faszinierte Dichter konstatiert, dass es diese völlig neuartigen Reliefs auf Erden nicht gebe (*novello a noi perché qui non si trova*) und erfährt, dass Gott selbst ihr Schöpfer sei. Im anschließenden elften *canto* kommen Stolz und Hybris zeitgenössischer Künstler zur Sprache. Daran hat das Publikum starken Anteil. In einem höchst aktuellen kunstkritischen Einschub weist Dante darauf hin, dass der erst vor kurzem noch in den Himmel gelobte Cimabue inzwischen von Giotto abgelöst worden sei.²² Gleich danach (zwölfter *canto*) erblickt Dante auf Steinplatten unter seinen Füßen Darstellungen vor allem mythologischer Vertreter des Hochmuts, häufig in Szenen der Gewalt und der Verzweiflung.²³ Sie erinnern ihn an figürliche Grabplatten, aber der *ingegno sottile* ihres Schöpfers (implizit erneut Gott) gab die »Schatten und Striche« mit Pinsel oder Zeichenwerkzeug wieder (*qual di pannel fu maestro o di stile, che ritraesse l'ombre e 'tratti*); er schuf Zeichnungen auf Stein. Es liegt nahe, dass sich Donatello, wie

viele Florentiner Künstler seiner Zeit ein genauer Leser Dantes,²⁴ von dieser neuartigen, göttlichen Reliefkunst bzw. Steinmalerei herausgefordert fühlen musste. Die Einprägungen der Form in Marmor, der weich wie Wachs erscheint; die skulpturale Darstellung von Rauch bzw. Wolken und von leichten, im Wind bewegten Textilien sowie die Flachheit der göttlichen Steinmalerei, aber auch die dargestellten heftigen Bewegungen und Leidenschaften antizipieren grundlegende Aspekte von Donatellos *rilievi schiacciati* und mögen einen ambitionierten Bildhauer wie ihn angespornt haben, die ästhetischen Grenzbedingungen des Reliefs auszuloten.²⁵

Auf epistemologischer Ebene ergeben sich komplexe Verbindungen zwischen superlativischer skulpturaler Flachheit und den Kategorien von Raum und Zeit. Als flache Gebilde, die auch dann nicht rundplastisch werden, wenn ihre Figuren näher am Auge liegen sollen, erscheinen *rilievi schiacciati* im Modus der räumlichen Entfernung; es ist, als sei der rund- oder gar vollplastische Reliefvordergrund kategorisch in die Ferne versetzt worden.²⁶ Zeitlich hingegen verweisen sie auf Vergangenheit. In kontinuierenden erzählerischen Reliefs wie Donatellos *Gastmahl des Herodes* in Siena oder Luca della Robbias *Befreiung Petri* (ca. 1439, Bargello, Florenz) erscheint die vergangene Szene im Hintergrund flach gegenüber der zeitlich näher liegenden, rundplastischeren Episode im Vordergrund. Seit Platon (*Theaitetos* 191cd) vergleichen die philosophisch-physiologischen, aber auch die rhetorischen Gedächtnislehren die im Gehirn lokalisierten Erinnerungen an vergangene Eindrücke mit Einprägungen in einen Wachsblock bzw. einer Wachs-tafel; im Lauf der Zeit verlöschen sie allmählich, wenn sie nicht imaginativ vergegenwärtigt werden.²⁷ In dieser Perspektive können *rilievi schiacciati* als Figurationen der Vergangenheit verstanden werden, die sich der völligen Auslöschung jedoch verweigern – anders als abgetretene Grabplatten, vielfach berührte Medaillen, geküsste Paxtafeln etc., aber ähnlich wie die perfekt sichtbaren Gemälde bzw. Zeichnungen, über die Dante im Purgatorium mit den Füßen hinwegschreitet.²⁸

Der letzte Aspekt bringt uns zurück zur Ausgangsfrage nach den dynamischen Implikationen von Donatellos *rilievi schiacciati*. Zur Erinnerung: Vasari vergleicht sie mit Münzen, die wegen ihrer Flachheit ohne allzu große Kraftanstrengung durch Hammerschläge geprägt werden.

Anders als seine Vorläufer verstand Donatello das Relief nicht nur als Medium szenischer bzw. erzählerischer Dynamiken, sondern ganz grundsätzlich als Feld skulpturaler Kräfte, genauer: von Spannungen.²⁹ Dies wird besonders augenfällig in den Darstellungen von Putten, die Pergamentrollen mit Inschriften entrollen und mit sichtbarer Kraftanstrengung über den Reliefgrund hinweg aufgespannt halten (*Coscia-Grabmal* im Florentiner Baptisterium und *Pecci-Grabmal* im Dom von Siena). Es zeigt sich aber auch in Donatellos Einsatz des Reliefrahmens als begrenzender Form, dessen Kraft die Figuren zur Flexion zwingt³⁰ oder die Figurenkomposition komprimiert.³¹ Die

rilievi schiacciati Donatellos gehen darüber aber noch hinaus. Ich erkenne in ihnen fünf komplementäre Facetten skulpturaler Dynamik: (1) das Paradigma der schöpferischen Kraft des Künstlers als metaphorische Prägung des gesamten Reliefs »mit einem Schlag«; (2) den wirkungsästhetischen Appell an die Kraft der *imaginatio* des Publikums; (3) die Hemmung skulpturaler *prominentia*; (4) die Steigerung des skulpturalen Gegensatzes (*contrapposto*) in mehrteiligen Werken; sowie (5) ein experimentelles Feld zur Erfassung optischer Intensitäten.

(1) Vasaris Metapher der schlagartigen Einprägung eines Bildes scheint den zarten Schichtungen der *rilievi schiacciati* kaum gerecht zu werden, deren Entstehung wir uns als vorsichtiges und überaus geduldiges Verfahren vorstellen, bei dem allerdings auch fest auf den Marmor gepresste, schmirgelnde Materialien wie Reibsand zum Einsatz kamen, um die von Vasari angesprochenen »Eindellungen« zu erzeugen. Tatsächlich verweisen die entsprechenden Werke auf einen minutiösen Arbeitsprozess, bei dem Korrekturen kaum möglich sind. Sämtliche Darstellungsdetails müssen in ihrer räumlichen Relation zu anderen Details sorgfältig vorbestimmt sein. Die Komposition berücksichtigt dabei nicht nur die Verteilung der Gegenstände in der Fläche, sondern auch in der Tiefe. Korrekturen würden hier bedeuten, das Flachrelief in die Marmorplatte zu vertiefen und damit die gleichmäßige hauchdünne Schichtung der Körper und Gegenstände zu gefährden. Das Prinzip der kontrollierten Schichtung verlangt also eine Ausführung, die auf einen vorgängigen Entwurf zurückgeht bzw. eine skulpturale Intelligenz, die stets die Totalität des Reliefs als flaches Bild und als minimal dreidimensionalen Körper im Blick behält. Leonardo da Vinci, der erstmals Rudimente einer Skulpturtheorie formuliert, wird später anerkennen, dass das *basso rilievo* weniger körperliche Anstrengung (*men fatica corporale*) und dafür mehr planende Umsicht (*maggiore investigatione*) vom Bildhauer verlangt.³² Vasari wird nicht zögern, den regulativen, der Ausführung des *rilievo schiacciato* vorausgehenden Entwurf als *disegno* zu bezeichnen.³³ Die schöpferische Kraft des Künstlers – sein *ingegno* – scheint das Material der *rilievi schiacciati* auf seiner ganzen Oberfläche »wie auf einmal« zu prägen.

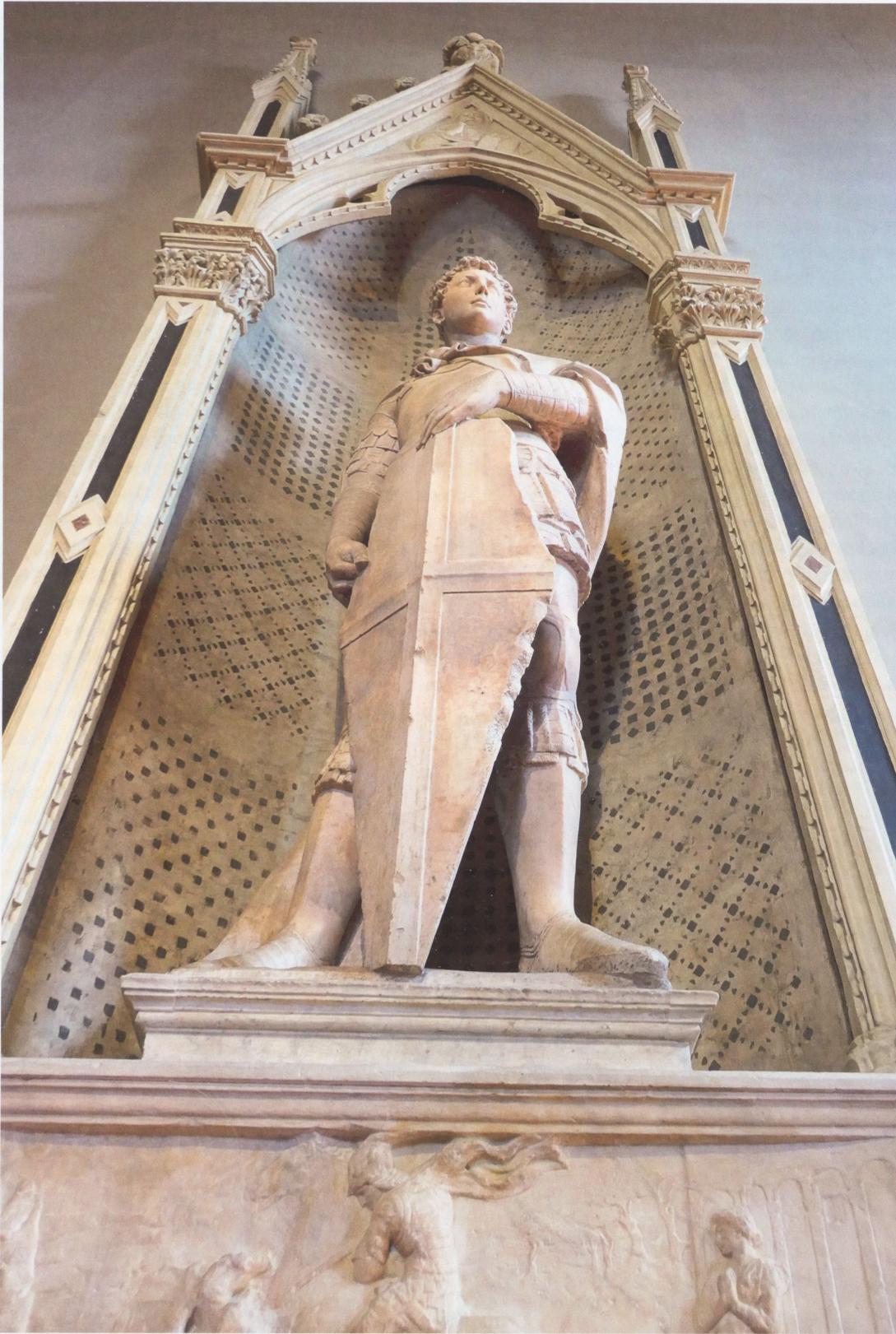
(2) Die Anlage des Reliefs in minimaler Relieftiefe bedeutet so das Gegenteil des skulpturalen *non-finito*, mit dessen Möglichkeiten Donatello erst in seinen spätesten Werken zu experimentieren scheint.³⁴ Dieser positiven Durchbestimmung auch ephemerer Details wie Wolkenschichten, Draperien oder Haaren widerspricht auf paradoxe Weise der Anschauungsprozess, den die *rilievi schiacciati* anstoßen. Insbesondere die immer feiner werdenden Details der landschaftlichen Ferne oder der zarten Wolkenschleier rufen eine Rezeptionshaltung auf, die im minimalen Flächen noch Spuren gegenständlicher und körperlicher Konturen erhaschen möchte. Besonders die wohl von Anfang an als Sammlerstücke gedachten kleinformatigen *rilievi schiacciati* Donatellos und seiner Werkstatt laden dazu ein, im Licht bewegt zu werden.³⁵ Bei den größeren und ortsfesten

Werken entspricht dem die Bewegung der Lichtquelle oder die Veränderung der Betrachterposition; eine Rezeptionshaltung, zu der Dante vor den göttlichen Reliefs durch seinen Führer Vergil explizit aufgefordert wird.³⁶ Die dabei aufgerufene Imaginationstätigkeit ist eine Kraft, die noch im beinahe Formlosen emergente Figuren und Gegenstände zu erkennen sucht. Leonardo da Vinci wird dies später bekanntlich als (produktionsästhetische) Technik »zum Trainieren des schöpferischen Geistes« (modo d'aumentare e destare lo 'ngegno a varie inventioni) empfohlen, die auf der Versenkung in formlose Gebilde (*macchia*) wie Wolken und feuchte Mauern beruht.³⁷ Damit geht bei Donatellos *rilievi schiacciati* die Notwendigkeit einer langsamen, geduldigen, vorwiegend nahsichtigen Betrachtung einher, welche die komplexen räumlichen Überlagerungen der stark komprimierten Konglomerate schrittweise differenziert und räumliche Beziehungen zwischen den Schichten herstellt. In einem Werk wie dem späten Kreuzigungsrelief im Bargello (Kat. 75) erschweren die scheinbar willkürlich verteilten, stark glänzenden, goldenen und silbernen Streifen der Wolken und der Ornamentbordüren zusätzlich und absichtsvoll die Entzifferung der (heute nachgedunkelten) Bronzeoberfläche. Der figurengefüllte Reliefraum, der sich erst sukzessiv erschließt, ist durch und durch von der Imagination der Betrachtenden gesättigt.

(3) Trotz ihrer vergleichsweise »kraftarmen« physischen Herstellung und ihrer anschaulichen Zartheit übertrifft Donatellos *rilievi schiacciati* immer wieder durch ihr Spiel mit den Kräften der skulpturalen Auswölbung und deren Hemmung. Die antike und mittelalterliche Semantik von *eminentia* bzw. *prominentia* bei der Beschreibung von Reliefs verweist auf eine in den Raum drängende, räumlich hervortretende Dynamik.³⁸ Durch sie erscheint das Genre kompatibel mit erotischen und theologischen Diskursfeldern, in denen das körperliche Hervortreten der Form mit Schönheit bzw. Tugend gleichgesetzt wird.³⁹ In biologiegeschichtlicher Perspektive wäre an das Wachstum des Lebewesens zu erinnern und damit an die Gleichung zwischen Lebendigkeit und *prominentia*.⁴⁰ Donatellos *rilievi schiacciati* verweigern den körperlichen Formen zwar die *prominentia* im Raum, aber sie inszenieren dies als subtiles Spiel zwischen antagonistischen Kräften. Ein frühes Beispiel, das Relief des *Georgstabernakels* von Orsanmichele (1415–17, heute im Bargello), das noch gar nicht als reines *rilievo schiacciato* bezeichnet werden kann, verdeutlicht dies → Abb. 1. Der friesartige Aufbau des Geschehens verläuft nicht parallel zur Reliefebene, sondern bezieht die fiktive Raamtiefe und die faktische Auswölbung des Reliefs mit ein. Der Anprall zwischen Drachen und Reiter, der sich *all'antica* ohne Sattel fest mit dem



2 Predella des Heiligen Georg (wie Abb. 1). Schrägsicht. Foto des Autors



3 Donatello, Der Heilige Georg in seiner Nische. Untersicht. Florenz, Museo Nazionale del Bargello. Foto des Autors



4 Abgusskopie nach Donatello, Gottvater als Halbfigur im Wimperg der Georgsnische. Untersicht. Florenz, Museo Nazionale del Bargello. Foto des Autors

sichtbaren linken Bein an den Pferdeleib presst, schiebt das Pferd diagonal in die Raumtiefe, so dass seine Kruppe leicht in den Betrachtterraum ragt, während sich Kopf und Mähne in flachstem Relief aufzulösen scheinen. Die Aktion selbst verläuft aber über den Lanzenstich bildparallel und fixiert den Drachen mit seinem geringelten, gewissermaßen gegen die Reliefebene opponierenden Schwanz in dieser Schicht, wobei der heftige Pesthauch des Ungetüms seinerseits bildparallel weht und die Draperien der menschlichen Protagonisten aufflattern lässt. Die maximale physische Kraft ist in den Körpergliedern konzentriert, die am meisten hervorsteigen: in der Kruppe des Pferdes und der Schulter des Heiligen.⁴¹ Alles andere ist stärker in die Fläche des Reliefs gepresst.

Plinius d.Ä. erzählt in einer allgemein bekannten Ursprungslegende, dass der Töpfer Butades die Gattung der Skulptur dadurch erfand, dass er auf die von seiner Tochter auf die Wand gezeichnete Silhouette ihres Geliebten Ton presste.⁴² In beinahe allen seinen Werken macht Donatello nicht nur Schwer-, sondern auch Schubkräfte bzw. Druck zum Thema, so bei den eng an den Körper gepressten Händen des *Zuccone* und des *Bartlosen Propheten* oder beim Flügel des Goliath-Helms am nackten Schenkel des *Bronze-David*. Auch bei den Reliefs zeigen sich durchgängig Schubkräfte; man beachte die eng aneinander ge-

schmiechten Gesichter der *Pazzi-Madonna* (Kat. 14) und hier auch die ins Gesäß des schweren Kindes drückende Hand der Mutter. Bei der *Bostoner Wolken-Madonna* (Kat. 22) drücken die Hände des Kindes die Brust der Mutter, während ihre Linke die Schulter Jesu so ergreift, dass diese sich zart zwischen den Fingern hervorwölbt.⁴³ Und bei der großen *Engelspietà* aus London (Kat. 72) schieben die im Rahmen verspannten trauernden Putti Haupt und Oberkörper Christi in die Reliefebene und bewahren ihn so vor dem Herabsinken in den Raum der Betrachtenden.⁴⁴ In solchen minimalen Dynamiken manifestiert sich gegenständlich der implizite Druck, den die Organisation des Flachreliefs auf alle dargestellten Körper ausübt. Bei der *Chellini-Madonna* (Kat. 56) hält ein leicht konvex geführtes Geländer die Körper implizit davon ab, sich weiter in den realen Raum hinauszuwölben. Umgekehrt verweist der konkave Reliefgrund im oberen Teil des *Georgs-Reliefs* auf eine von außen einwirkende Kraft, als würde der Marmor wie eine gespannte Haut leicht in die Tiefe zurückweichen → *Abb. 2*. Analog zu den minimalen Tonalitätsgraden und den emergenten Farben scheinbar »monochromer« Skulpturen⁴⁵, intensiviert das *rilievo schiacciato* anschaulich die Kräfte von Druck und Gegen- druck gerade durch deren äußerst subtilen Einsatz.⁴⁶

(4) Seine latente *prominentia* entfaltet das *rilievo schiacciato* besonders im Kontext mehrteiliger skulpturaler

Ensembles. *Mezzo rilievo*, vollplastische Körper und architektonische Glieder erlangen im Gegensatz zu *bassissimi rilievi* kontrapostisch gesteigerte Plastizität. Wer den anschaulichen Bedingungen des *Georgs-Reliefs* folgt und sich dem Werk stark annähert, sieht die seitlich angebrachten Wappen der auftraggebenden Waffenschmiede-Gilde gesteigert in den Raum gewölbt. Vor allem aber ragt plötzlich die hervortretende Statue des Heiligen hoch auf, wobei der entschlossene Blick einen imaginären, furchterregenden Gegner im Rücken der Betrachtenden zu fixieren scheint → **Abb. 3**. Erst aus der Nahsicht fällt auch der stark gesenkte Blick des wiederum extrem flachen *Christus* im abschließenden Giebelfeld tröstlich auf die Betrachtenden → **Abb. 4**. *Georg* erscheint als *homo magnus*, als Koloss; eine Gattung, in der Plinius d.Ä. die größte Herausforderung der Kunst sah.⁴⁷ Leon Battista Alberti, der in der Widmung der italienischen Fassung seines Malereitraktats *nostro amicissimo* Donatello rühmt, widerspricht Plinius: Auf der höchsten Stufe der Kunst steht nicht der Koloss, sondern die gemalte *historia*, das Ereignisbild.⁴⁸ An seinem *Georgstabernakel* kombiniert Donatello beide Herausforderungen unter Bedingungen der Nahsicht zu einem kontrapostischen skulpturalen Ensemble. Auf ähnliche Weise steigert das von vorhanghaltenden Putten gerahmte, monochrome *rilievo schiacciato* der *Grablegung Christi* am Sakramentsaltar von St. Peter (Rom) die Körperlichkeit der vollplastischen Putten.

(5) Zuletzt lassen sich Donatellos *rilievi schiacciati* aber auch als experimentelles Genre zur Modulation optischer Intensitäten und als Feld des tastenden Sehens erfassen. Ihre extreme Lichtabhängigkeit lässt diese Reliefs zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit changieren. Leonardo wird das (unkontrollierte) Licht später als »Todfeind« des Flachreliefs (*nimico capitale [...] nel poco rilievo*) bezeichnen.⁴⁹ Donatello lotet genau hier aber die Möglichkeiten der Skulptur an der Grenze des Sichtbaren aus. Als er seine reinsten *rilievi schiacciati* schafft (um 1430), beginnt sein Bildhauerkollege Lorenzo Ghiberti mit der Kompilation der Texte für den umfangreichen dritten seiner sog. *Commentarii*, in dem es vor allem um Optik geht. Bevor er sich mit der Physiologie des Auges befasst, beschreibt Ghiberti – seinem Gewährsmann, dem arabischen Naturphilosophen Alhazen folgend – die »feinen Skulpturen« (*sculture sottili*) auf einem flachen Bildträger (*pagina tersa*). Sie werden bei zu starkem und zu schwachem Licht unsichtbar (*llo aspiciente [...] non uedrà [...] alcuna scultura*). Erst bei moderatem Licht bzw. bei Bewegung der Betrachtenden (*si chinerà quello corpo da quello luogo*) können diese zarten Reliefs erneut wahrgenommen werden.⁵⁰ Gleich im Anschluss berichtet Ghiberti mit eigenen Worten von neu entdeckten antiken Skulpturen, darunter ein Hermaphrodit, dessen plastische Zartheiten (*dolce*) so subtil gewesen seien, dass man sie nicht mehr sehen, sondern nur ertasten konnte: »solo la mano a toccarla la truova«.⁵¹ Eine Kamee (*calcidonio*) verbarg ihre Wunder, solange man sie nicht ins rechte Licht drehte; »allora si uedeua perfettamente«.⁵² Donatellos *rilievi schiacciati* sind *sculture sottili* an der Grenze

der Wahrnehmbarkeit, in denen das Auge seine Abhängigkeit von der Intensität des Lichts erfahren kann.⁵³ – Wären diese Reliefs nicht als Ausgangspunkt einer experimentellen Ausstellungstechnik geeignet, bei der Skulptur sorgfältig und behutsam wechselnden Lichtquellen und -intensitäten ausgesetzt wird?⁵⁴

Leon Battista Alberti beschreibt zur gleichen Zeit den optischen Wahrnehmungsprozess als Jagd, bei der ausschwärmende »Sehstrahlen« die Konturen der Gegenständen mit ihren »Fangzähnen« ergreifen wollen.⁵⁵ Von hier ausgehend ließe sich sagen, dass Donatellos *rilievi schiacciati* das Sehen der Betrachtenden mit dem Versprechen auf die Beute gegenständlicher Figurationen locken – und dieses suchende Sehen zugleich immer wieder lustvoll verloren gehen lassen, nicht im Dickicht des Waldes, sondern im *whiteout* der hellen Marmorflächen.⁵⁶

¹ Vgl. Gombrich 1964, S. 304–305; Zolli 2015, S. 68–73. Mein Essay wurde unter idealen Bedingungen als Lila Wallace – Reader's Digest Visiting Professor an der Villa I Tatti, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies (Fiesole) im Februar und März 2022 ausgearbeitet. Mein großer Dank geht an die Direktorin, Alina Payne.

² Vgl. Poeschke 1980, S. 8.

³ So bereits Cristoforo Landino 1481 (»prompto e con grande vivacità o nell'ordine o nel situare delle figure, le quali tutte appaiono in moto«); zit. n. Pfisterer 2002, S. 502. Zu *prontezza* vgl. Frosini 2018; Wenderholm 2006, S. 107–109.

⁴ Zur Aufstellung vgl. zuletzt Caglioti in Ausst.-Kat. Florenz 2022, S. 344–347.

⁵ Vgl. Battisti 1968, S. 620. Bereits Ghiberti benennt unterschiedliche Grade der Plastizität bei seinen Reliefs (»hanno pochissimo rilievo«, »di poco rilievo«); vgl. Freedman 1989, S. 233. Am Ende des Jahrhunderts wird zwischen *mezzo* und *basso rilievo* unterschieden; vgl. ebd., S. 235; Wang-Hua 1999, S. 59, 78, 147; beide mit Verweis auf Leonardo da Vinci, *Libro di pittura* § 37 (ca. 1490–92; Leonardo 1995, Bd. 1, S. 161f.). Ein guter Überblick zur frühen Begriffsgeschichte bei Niehaus 1998, S. 17–45; Lakey 2018a.

⁶ »E questo fecero perché, se fossero state troppe di rilievo, non arebbono potuto coniarle, ch'al colpo del martello non sarebbono venute l'impronte, dovendosi imprimere i conii nella materia gittata, la quale, quando è bassa, dura poca fatica a riempire i cavi del conio.« Vasari, *Le Vite*, Introduzione, Kap. X (Vasari 1550 und 1568 [1966–1997], Bd. 1, S. 95).

⁷ Rosenauer 1975, S. 96.

⁸ Vgl. Janson 1957, Bd. 2, S. 31; Rosenauer 1975, S. 80; zu den historischen Vorläufern (Ritzzeichnungen in den Reliefs Antelamis; Lorenzo Maitani) ebd. S. 117–123.

⁹ Vgl. dazu Pope-Hennessy 1949, S. 4.

¹⁰ Vgl. Bennett, Wilkins 1984, S. 138–139.

- ¹¹ »La terza spezie si chiamano bassi e stiacciati rilievi, i quali *non hanno altro in sé che 'l disegno della figura* con amaccato e stiacciato rilievo.« Vasari, *Le Vite*, Introduzione, Kap. X (Vasari 1550 und 1568 [1966–1997], Bd. 1, S. 95; Hervorhebung vom Autor).
- ¹² Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, § 37 (Leonardo 1995, Bd. 1, S. 160).
- ¹³ Die Vita Donatellos in der Auflage von 1568 setzt feierlich ein: »Donato, il quale fu chiamato dai suoi Donatello e così sottoscrisse in alcune delle sue opere, nacque in Firenze l'anno 1403. *E dando opera all'arte del disegno*, fu non pure scultore rarissimo e statuario / maraviglioso, ma pratico negli stucchi, valente nella prospettiva, e nell'architettura molto stimato [...]« Vasari 1550 und 1568 [1966–1997], Bd. 3, S. 201–202. (Hervorhebung vom Autor).
- ¹⁴ Vgl. Kanz 2010.
- ¹⁵ Vgl. Dent 2007, S. 69 (»self-effacing«); Blake McHam 2007, S. 344 (»calculated disjunction«); Wright 2012, S. 20 (»interwoven with a range of contemporary practices, not least that of an »idealk, immaterial, devotional contemplation«); differenzierter: Wenderholm 2018 (»[...] so wäre der noch hinter Donatellos Relief liegende Zielpunkt die (innere, unsichtbare) *beato visio* [...]« (S. 272; Hervorhebung vom Autor); Lange 2020, S. 340 (als Spannung zwischen »here-and-now« und »then-and-there«).
- ¹⁶ Vgl. Pfisterer 2007.
- ¹⁷ »Delle scienze imitabili. [...] Questa [gemeint ist die Malerei] non s'impronta, come si fa la scultura, della quale tal è l'impresa qual è l'origine in quanto alla virtù de l'opera.« Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura* § 8, ca. 1500–1505 (Leonardo 1995, Bd. 1, S. 135).
- ¹⁸ Vgl. Marchand 2007.
- ¹⁹ Zur impliziten Eigenhändigkeit der *rilievi schiacciati*: Wilkins 2007, S. 90–91.
- ²⁰ Zu Desiderios Flachreliefs vgl. Penny 2006. Zu den vergleichbaren Werken Agostino di Duccios siehe Motture 2007.
- ²¹ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio X, 31ff. (Dante 1991, S. 388–391). Dante verwendet den Begriff *intaglio*. Zu Dantes Reliefs vgl. Tarr 1997.
- ²² Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio XI, 94–96 (Dante 1991, S. 399).
- ²³ Ibid. XII, 16ff. (S. 402–405).
- ²⁴ Vgl. Pfisterer 2002, S. 253–254.
- ²⁵ Zur Transgression der medialen Grenzen des göttlichen Künstlers in Dantes Purgatorium vgl. Fajen 2012–2013. Spätestens mit der Ergänzung des Bostoner oder Londoner *Madonnenreliefs* durch Fra Bartolomeos Seitenflügel mit einer monochrom gemalten Verkündigungsdarstellung wird deutlich, dass Donatellos *rilievi schiacciati* im Horizont von Dantes Paradigma gesehen wurden; vgl. Wenderholm 2018.
- ²⁶ Die Proportionalität zwischen Entfernung und optischem Flachwerden der Körper wurde bereits durch Witelo (1275) betont; vgl. Lakey 2018a, S. 131–133.
- ²⁷ Vgl. dazu Carruthers 2008, S. 24–25.
- ²⁸ Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio XII, 16–18 (Dante 1991, S. 403). Zur Betonung des (realen oder fiktiven) Alters religiöser Werke im italienischen Trecento vgl. Krüger 2002.
- ²⁹ Vgl. Rosenauer 1975, S. 88.
- ³⁰ Vgl. etwa das *Georgs-Relief*; die *Himmelfahrt und Schlüsselübergabe* (Victoria & Albert Museum, London, Abb. S. 106), ein Relief, das bereits im 16. Jahrhundert in einem hölzernen Rahmen gefasst war; die *Madonna delle Nuvole*, Kat. 22).
- ³¹ Z.B. die *Beweinung Christi*, San Antonio, Padua. Im Spätwerk der Kanzelreliefs von San Lorenzo geht Donatello völlig neue Wege und sprengt die Kraft des *quadro*; vgl. die brillante Analyse von Poeschke 1980, S. 88–93.
- ³² Leonardo da Vinci, *Libro di pittura* § 37 (Leonardo 1995, Bd. 1, S. 161).
- ³³ »Sono [d.h. *rilievi schiacciati*] difficili assai, atteso che e' ci bisogna disegno grande e invenzione, avvegaché questi sono faticosi a dargli grazia per amor de' contorni.« Vasari, *Le Vite*, Introduzione, Kap. X (Vasari 1550 und 1568 [1966–1997], Bd. 1, S. 95).
- ³⁴ Dies wurde dann aufgegriffen in einigen Bronzereliefs Francesco di Giorgios seit den 1470er Jahren, evtl. auch von Donatellos Schüler Bertoldo (*Orpheus*, um 1471, Bargello, Florenz).
- ³⁵ Vgl. Wilkins 2007, S. 93–95; Lillie 2007. Zur faszinierenden anschaulichen Instabilität der *rilievi schiacciati* Donatellos unter wechselnden Lichtbedingungen vgl. Droth 2004, S. 30–32.
- ³⁶ »[...] mi mossi col viso [...] da quella costa / onde m'era colui che mi movea [...]« Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Purgatorio X, 49–51 (Dante 1991, S. 388). Vgl. dazu Lakey 2018b, S. 143–145. Zu Donatellos Kalkül mit bewegten Betrachtenden vgl. Munman 1985.
- ³⁷ Leonardo da Vinci, *Libro di Pittura* § 66 (Leonardo 1995, Bd. 1, S. 177–178, vgl. § 189).
- ³⁸ Vgl. Freedman 1989, S. 241, Wang-Hua 1999, S. 27.
- ³⁹ Vgl. Quiviger 2007, S. 176, Lakey 2018b, S. 158–159.
- ⁴⁰ Zur aristotelischen Theorie des Embryonalwachstums vgl. Föllinger 2010.
- ⁴¹ Auf der Schulter des Heiligen liegt auch der Fluchtpunkt der Loggia rechts; vgl. Wilkins 2007, S. 83.
- ⁴² »[...] quibus pater eius *inpressa argilla* typum fecit et cum ceteris fictilibus induratum igni proposuit.« Plinius d.Ä., *Naturalis historia* XXXV, 151 (Plinius 1973–1996, Bd. 35, S. 114; Hervorhebung des Autors).
- ⁴³ Vgl. Quiviger 2007, S. 185.
- ⁴⁴ Der rechte Engel scheint zugleich verzweifelt nach dem Herzschlag des Erlösers zu tasten, während die Falte an Christi zusammengesunkener Brust mit der verborgenen Seitenwunde identisch ist; allein dieses Detail spricht bereits für die Zuschreibung zumindest des Entwurfs an Donatello.
- ⁴⁵ Vgl. Fehrenbach 2021, S. 121–155.
- ⁴⁶ Die klassische Gegenüberstellung von Schub- und Zugkräften findet sich bei Aristoteles, *Physik* VII, 243a–244a.
- ⁴⁷ Plinius d.Ä., *Naturalis historia* XXXIV, 41 (»ante omnes autem in admiratione fuit Solis colossus Rhodi [...]«; Plinius 1973–1996, Bd. 34, S. 38).
- ⁴⁸ »Maior enim est ingenii laus in historia quam in colosso.« Leon Battista Alberti, *De pictura* II, 35 (Alberti 2000, S. 256).
- ⁴⁹ Leonardo da Vinci, *Libro di pittura*, § 37 (Leonardo 1995, Bd. 1, S. 161).
- ⁵⁰ Ghiberti 1988, S. 22–24.
- ⁵¹ Ebd. S. 28.
- ⁵² Ebd. S. 34–36.
- ⁵³ Nicole Oresme führt in seinem Kommentar der aristotelischen Seelenschrift (Mitte 14. Jahrhundert) das optische Relief (vorstehende Partien erscheinen heller als weiter hinten liegende) darauf zurück, dass von dort das Licht »intensiv« (intensus) auf das Auge fällt; vgl. Lakey 2018a, S. 133.
- ⁵⁴ Wenn der Arzt Giovanni Chellini darauf verweist, dass man in die Rückseite des Madonnenreliefs, das ihm Donatello geschenkt hatte (heute Victoria & Albert Museum, London, Kat. 56), Glas gießen konnte, um Repliken anzufertigen, dann zitiert er hier wohl Donatello selbst. Das transparente Produkt führt die Körperlichkeit des Reliefs an ein Extrem, bei dem Licht und (beinahe schattenlose) Materie eins werden. Zur *Chellini-Madonna* vgl. Dale 1995.
- ⁵⁵ Einem verwandten Ansatz folgt die »Monza Method« der Lichtdesigner Serena Tellini und Francesco Iannone; dabei geht es vor allem um wechselnde Lichttemperaturen (<https://z.lighting/en/group/news-insights/monza-method>; letzter Zugriff: 8.4.2022).
- ⁵⁶ »Caeterum ii radii extremi dentatim universam fibriam superficiei comprehendentes [...]« Leon Battista Alberti, *De pictura* I, 7 (Alberti 2000, S. 204). Zum Topos des Sehens als Jagd und seiner Differenzierung bei Leonardo da Vinci siehe Borgo 2017.
- ⁵⁷ Vgl. Wenderholm 2018, S. 271 (»eine[] gleibend-helle[], polierte[] Marmoroberfläche«).