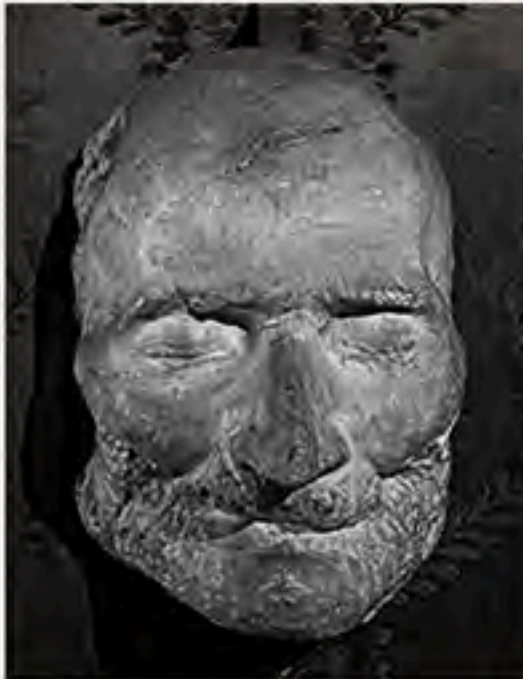


Moritz Siebert

Totenmaske und Porträt

Der Gesichtsabguss in der Kunst
der Florentiner Renaissance



Tectum

Moritz Siebert

Totenmaske und Porträt

Moritz Siebert

Totenmaske und Porträt

Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance

Tectum Verlag

Moritz Siebert

Totenmaske und Porträt.
Der Gesichtsabguss in der Kunst der Florentiner Renaissance

© Tectum – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft,
Baden-Baden, 2017

ISBN: 978-3-8288-6818-2

(Dieser Titel ist zugleich als gedrucktes Werk unter der ISBN
978-3-8288-3303-6 im Tectum Verlag erschienen.)

Umschlagabbildung: *Totenmaske des Heiligen Antoninus von
Florenz (Sant' Antonino)*, 1459, Gips, Museo di San Marco, Florenz

Besuchen Sie uns im Internet
www.tectum-verlag.de

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Angaben sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die vorliegende Arbeit ist die leicht veränderte Fassung meiner Dissertation, die im Juni 2015 von der Philosophischen Fakultät der Eberhard-Karls-Universität Tübingen angenommen wurde. Für Betreuung und wertvolle Ratschläge danke ich PD Dr. Claudia List, Prof. Dr. Sergiusz Michalski und Prof. Dr. Ernst Seidl. Der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) gewährte mir ein Doktorandenstipendium. Dem Kunsthistorischen Institut Florenz – Max-Planck-Institut danke ich für die Nutzung der Bibliothek und der Fotothek, Museen und Einrichtungen für die Bereitstellung von Bildmaterial.

Tübingen, März 2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einführung in das Thema	1
1.1 Inhalt	1
1.2 Methode.....	10
1.3 Forschung	17
 2. Zur Geschichte der Totenmaske	 33
2.1 Abguss und Abdruck	33
2.2 Die Totenmaske im 19. Jahrhundert	40
2.3 Zur Aktualität des Themas.....	67
 3. Gesichtsabguss als Abbild, Spur und Wahrheitsbekundung.....	 77
3.1 Ähnlichkeit durch Berührung.....	77
3.2 Ähnlichkeit als Stellvertreter	85
3.3 Ähnlichkeit für die Ewigkeit	99
 4. Praxis	 115
4.1 Naturabguss im Kontext der Gusstechniken	115
4.2 Die Technik und ihre Spuren.....	125
4.3 Gesichtsabguss zur Vorbildnerie.....	139

5. Theorie	151
5.1 Naturnachahmung	151
5.2 Die soziale Stellung des Künstlers	169
5.3 Zur theoretischen Disqualifikation der Abgusstechnik	174
6. Porträtplastik zwischen Ideal und Ähnlichkeit	181
6.1 Erkennbarkeit und Lebendabguss	181
6.2 Realismus und Ähnlichkeit	195
6.3 Sinnhaftigkeit von Gesichtsabgüssen	202
7. Gesichtsabgüsse trotz allem	207
7.1 Wahre Abbilder als Reliquienersatz	207
7.2 Wahre Abbilder als antike Form	220
7.3 Zur ökonomischen Qualität von Gesichtsabgüssen	247
8. Zusammenfassung und Ausblick	277
A. Quellenanhang	283
B. Literaturverzeichnis	291
Bildnachweise und Copyright	328
C. Abbildungen	331

1. Einführung in das Thema

1.1 Inhalt

Jede Form der Beschäftigung mit Gesichtsabgüssen führt in das Italien der Frührenaissance. Aus dieser Zeit und aus diesem Raum stammen die früheste angebliche Totenmaske, die früheste schriftlich dokumentierte Totenmaske und die früheste tatsächlich erhaltene Totenmaske. Dante Alighieri soll nach seinem Tod im Jahr 1321 das Gesicht in Gips abgegossen worden sein: Der Palazzo Vecchio in Florenz stellt ein dubioses Objekt mit dem Titel *Maschera di Dante Alighieri* aus (Abbildung 1). Zweifel an der Echtheit dieser Maske hatten Historiker aber schon vor über hundert Jahren. Im Jahr 1406 stirbt der Humanist und Politiker Coluccio Salutati. Ein Dokument bezeugt, dass ihm nach dem Tod ein Abguss vom Gesicht genommen wird.¹ Erhalten ist dieser aber nicht. Die älteste Totenmaske, die tatsächlich überliefert ist, ist diejenige des heiliggesprochenen Franziskaners Bernardino da Siena, der im Jahr 1444 stirbt. Der wächserne Abguss zeigt eindeutig ein totes Gesicht mit eingefallenen Wangen und tiefliegenden Augenhöhlen (Abbildung 2). Die Maske seines benediktinischen Pendants, diejenige des heiligen Antoninus von Florenz (Sant'Antonino), liegt im Museo di San Marco in Florenz verwahrt (Abbildung 4): Antonio Pierozzi ist im 15. Jahrhundert Erzbischof von Florenz und Prior von San Marco. Er stirbt im Jahr 1459.

1 Neun Tage nach Coluccio Salutatis Tod erreicht dessen Vertrauten, den Humanisten Niccolò Niccoli, ein Brief von Poggio Bracciolini, in dem dieser den Tod Salutatis betrauert und die Abnahme der Totenmaske Salutatis bezeugt: „illud etiam te scire velim, quid videlicet futurum existimes de libris suis, et cui itidem, ut ex magistro Loysio, aliquam sui effigiem expressisti. Tu vero memoriam talis viri sanctissimi cole, eiusque poera diligentissime conserva et, quoad potes, extollere.“ Zitiert nach Salutati & Novati, 1911, S. 474.

Zur Mitte des 15. Jahrhunderts ist es Brauch, dass Heiligen die Totenmaske abgenommen wird.² Vorbehalten ist ihnen diese Ehre aber nicht. Nur zwei Jahre jünger als die Totenmaske San Bernardinos ist diejenige Filippo Brunelleschis (Abbildung 3), Architekt der Florentiner Domkuppel. Noch früher, im Jahr 1439, soll Ambrogio Traversari, Humanist und Theologe, die Maske abgenommen worden sein, worüber ein Dokument aus dem Jahr 1491 berichtet.³ Die wächserne Totenmaske Fra Angelicos, Maler, aus dem Jahr 1455 liegt in Santa Maria Sopra Minerva in Rom verwahrt. Eine der am meisten beachteten Totenmasken der Geschichte ist diejenige Lorenzo de' Medicis, genannt „Il Magnifico“, aus dem Jahr 1492 (Abbildung 5). Sie ist im Besitz der Accademia Toscana di Scienze e Lettere (La Colombaria) und im *Tesoro dei Granduchi* im Palazzo Pitti in Florenz zu sehen.

Der Bestand an erhaltenen Objekten legt die These nahe, die Einführung beziehungsweise die Wiederbelebung der Technik des Gesichtsabgusses sei in die frühe italienische Neuzeit zu datieren. Die Quellenlage scheint das zu bestätigen. Der Maler und Autor Cennino Cennini beschreibt im ausgehenden 14. Jahrhundert in seinem *Libro dell'arte* den Abguss von Mensch, Tier und Pflanze ausführlich.⁴ Dass die Technik in dieser Zeit gerade in einem Kunstbuch beschrieben

2 Urte Krass behandelt in ihrer Dissertation die Rolle der Heiligentotenmaske im Quattrocento ausführlich. Vgl. Krass, 2012. Zum Bestand erhaltener und dokumentierter Heiligentotenmasken aus dem 15. Jahrhundert siehe auch Schamoni, 1938. Wilhelm Schamoni präsentiert in seinem Buch *Das wahre Gesicht der Heiligen* Porträtbilder Heiliger, die die Existenz von Totenmasken Heiliger vor 1444 bestätigen.

3 Die Totenmaske Ambrogio Traversaris wird in einer Inventarliste des Monasteriums San Benedetto erwähnt: „Il padre don Gh[ul]ido priore degli Angeli, a dì 6 di giugno 1491, imprestò la testa o vero forma di testa del generale Ambruogio di gesso: portò Beninchasa.“ Zitiert nach Pagliai, 1909, S. 244. Auf nicht erhaltene, aber aufschlussreich dokumentierte Bilder von Traversari, die nach seinem Tod mithilfe der Totenmaske entstehen, geht Urte Krass ausführlich ein. Sie verortet Traversaris Totenmaske im Kreis der Heiligentotenmasken. Vgl. Krass, 2012, S. 139–144. Dass frühere Masken in Quellen nicht erwähnt werden, bedeutet nicht, dass es solche nicht gegeben hat. Die Masken der Heiligen sind schließlich auch nicht schriftlich bezeugt. Als frühes Zeugnis für den Gebrauch von Totenmasken zieht die Forschung auch das Testament des im November 1407 verstorbenen Louis von Orléans heran. Er wünscht sich darin folgendes: „que la remembrance de mon visage et mes mains soit faicte sur ma tombe en guis de mort.“ Zitiert nach Brückner, 1966, S. 88.

4 Vgl. Cennini, 1871, S. 130–136. Die Datierung des Traktats auf das ausgehende 14. Jahrhundert zweifelt Ulrich Pfisterer an. Er plädiert für eine Entstehung in der

wird, ist bezeichnend: Jede Form der Beschäftigung mit Gesichtsabgüssen führt in das Italien der Frührenaissance – und in dieser Epoche zuallererst in die Bildhauerwerkstatt.

Ohne ein Detail auszulassen, erklärt Cennini in drei Kapiteln, wie man das Abbild eines männlichen oder weiblichen Antlitzes erhält, indem man dieses in voltarenischem oder bolognesischem Gips abgießt. Dem Bildner empfiehlt er, die „Form“ oder „Maske“, wie er das fertige Objekt nennt, gut aufzubewahren. Die Technik sei auch bei Lebenden anwendbar, führt Cennini weiter aus: Das Atmen könne man mit Messing- oder Silbertröhrchen ermöglichen, die der Bildner der betreffenden Person in die Nasenlöcher einführt.

Rund 150 Jahre später, zur Mitte des 16. Jahrhunderts, berichtet dann Giorgio Vasari in seinen *Vite* retrospektiv über die Anwendung der Technik im ausgehenden 15. Jahrhundert und schreibt Andrea del Verrocchio die Erfindung des Gesichtsabgusses zu.⁵ Dem Künstler seien mithilfe dieser Technik Porträtbilder von so großem Realismus gelungen, dass diese den Betrachtern wie lebendig erschienen. Im Umfeld und insbesondere in der Nachfolge Verrocchios ist tatsächlich ein verstärkter Gebrauch des Gesichtsabgusses in den Bildhauerwerkstätten zu erkennen. Mit der Erfindung der Technik haben aber weder er noch Cennini irgendetwas zu tun. Beiden Autoren, Cennini und Vasari, ist eine Quelle aus dem ersten nachchristlichen Jahrhundert bekannt, die die Aufnahme besagter Technik in ihre Bücher anregte.

Plinius der Ältere berichtet in seiner um 77 n. Chr. entstandenen Enzyklopädie *Naturalis Historia* vom Töpfer Butades, der die Präsenz des Geliebten seiner Tochter trotz dessen physischer Abwesenheit – er ging in die Fremde – ermöglichte, indem er ein „ähnliches“ Abbild schuf. Der Vater zeichnete den Schatten des Antlitzes des Geliebten an einer Wand nach, „den Umriß füllte der Vater mit daraufgedrücktem Ton und machte ein Abbild, das er mit dem übrigen Tonzeug im Feuer

Zeit zwischen 1420 und 1425. Pfisterer argumentiert mit Cenninis Idee des Kunstliebhabers, die geistesgeschichtlich nicht mit der Zeit um 1400 vereinbar sei. Vgl. Pfisterer, 2008. Der Abschnitt über den Abguss bei Cennini, der insgesamt sechs Kapitel umfasst, ist dieser Arbeit in der Übersetzung von Albert Ilg angehängt.

5 Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 373 f. Der Passus, in dem Vasari den Gesichtsabguss im Schaffen Verrocchios beschreibt, ist der Arbeit in der Fassung von Gaetano Milanesi angehängt.

brannte und ausstellte“⁶. Das der Legende nach früheste plastische Porträt gewinnt Ähnlichkeit durch mechanische Nachzeichnung, hier durch den Schattenriss, und nicht durch freie Gestaltung. Anschließend, erklärt Plinius weiter, habe Butades die zweidimensionale Nachzeichnung in ein plastisches Porträt übertragen. Von der zuverlässigeren Variante, das Gesicht direkt in Gips abzugießen, berichtet er im Anschluss: Lysistratos aus Sikyon habe diese Technik erfunden, und dieser sei es auch gewesen, der es sich als Erster zur Aufgabe gemacht habe, tatsächlich „Ähnlichkeit“ zu schaffen und nicht nur eine „möglichst schöne Ausführung“ anzustreben.⁷

Cennini kann die Anwendung des Naturabgusses in der Zeit um 1400 auch in der Praxis beobachten – trotzdem ist es wohl Plinius, der ihn überzeugt, die Technik in seinem Kunstbuch zu besprechen. Die *Naturalis Historia* ist in Cenninis humanistischem Umfeld in Padua zweifellos bekannt. Auch für Vasaris Text spielt Plinius eine wichtige Rolle: Wenn dieser zur Mitte des 16. Jahrhunderts eine Erfindungslegende stilisiert, in der Andrea del Verrocchio als Urheber der Technik auftritt, kupfert er lediglich die Legende von Plinius ab, der eineinhalb Jahrtausende zuvor Lysistratos zum Erfinder des Abgusses gemacht hatte, und überträgt sie auf die italienische Renaissance. Tatsächlich ist aber auch Lysistratos nicht der Erfinder des Gesichtsabgusses.

Mit der *Naturalis Historia* kommt zusätzlich eine spezielle Porträtgattung ins Blickfeld des Kunstschaffens in der frühen Neuzeit: An späterer Stelle beschreibt Plinius den Brauch der *imagines maiorum*, Ahnenporträts aus Wachs, die wohl mithilfe von Gesichtsabgüssen gefertigt wurden. Der Besitz von *imagines maiorum* ist in der römischen Antike der Nobilität, Mitgliedern der senatorischen Aristokratie, vorbehalten. Zwar ist der Brauch der *imagines maiorum* schriftlich gut dokumentiert, Objekte sind aber keine überliefert.⁸ Für den Gegenstand der vorliegenden Arbeit hat das römische Ahnenbild aufgrund seiner

6 Plinius, 1978, S. 109. Der Textabschnitt ist der Arbeit in der Übersetzung von Roderich König angehängt.

7 Plinius, 1978, S. 111.

8 Ursache dafür ist in erster Linie die Vergänglichkeit des Materials: Ein Abguss oder Abdruck von einem Gesicht setzt formbares Material wie Ton, Gips oder, wie im Fall der *imagines maiorum*, Wachs voraus. Vgl. Zadoks, 1932, S. 23. Wegen der Vergänglichkeit des Materials sind keine der *imagines maiorum* überliefert. Auch bei der Wachsmaske, die in einem Grab in Cuma gefunden wurde, handelt es sich, wo-

Rezeption im 15. Jahrhundert in Florenz Bedeutung. Das Interesse des humanistischen Bürgertums an römisch-antiken Bildformen, etwa Porträtbüsten oder Ahnenbildnissen und deren Anfertigungstechnik, ist anhand erhaltener Objekte aus dem Quattrocento nachweisbar. Die Antikenrezeption forciert den Gesichtsabguss nicht bloß als ein praktisches Arbeitsmittel in einem künstlerischen Prozess, sondern auch als ein eigenständiges ästhetisches Objekt.

Wiederentdecken müssen die Bildhauer der Renaissance die Technik aber nicht. Bei der Vorstellung, der Gesichtsabguss trete nach jahrhundertelanger Absenz im Mittelalter in der Frührenaissance durch die Rezeption antiker Quellen und den Drang nach Realismus wieder ans Licht, handelt es sich um eine überkommene Lehrmeinung.⁹ Die Quellenlage, der Bestand an erhaltenen Objekten und der Vergleich mit dem Brauch nördlich der Alpen – dort ist die früheste Abnahme einer Totenmaske für das Jahr 1461 bezeugt¹⁰ – legen das zwar nahe, die Technik muss in der Renaissance aber nicht entdeckt werden. Aus dem Mittelalter, einer Zeit, in der das Interesse am Abbild des Menschen freilich geringer ist als in der darauffolgenden Epoche, haben wir zwar weder für die südlich noch für die nördlich der Alpen gelegenen Länder eindeutige Nachricht vom Gebrauch von Gesichtsabgüssen.¹¹ Gängig ist dieser aber durchaus, so etwa im Kontext des Votivbrauchs und der Funeralplastik.

Im Mittelalter steht die Totenmaske im Zusammenhang mit Methoden der Leichenkonservierung und geht aus dieser wahrscheinlich als Zufallsprodukt hervor.¹² Sie dient Bildhauern dann unter anderem dazu, ein naturnahes Duplikat des Leichnams aus Stein oder Bronze

rauf Harriet Flower verweist, nicht um ein römisches Ahnenporträt. *Imagines maiorum* sind nie als Grabbeigaben gedacht. Vgl. Flower, 1996, S. 2 f.

9 Wolfgang Brückner etwa schreibt, die Totenmaske sei in der Renaissance wiederentdeckt worden. Vgl. Brückner, 1966, S. 89.

10 Karl VII. wird das Gesicht zur Fertigung einer Effigies abgeformt. Vgl. Brückner, 1966, S. 108. Die früheste gesicherte Totenmaske in England ist diejenige König Heinrichs VII., der im Jahr 1509 stirbt. Vgl. Marek, K., 2009, S. 43. Es sei auch das in diesem Zusammenhang selten erwähnte kommerzielle Bildnis Hans Stethaimers in St. Martin in Landshut erwähnt, das die typische Physiognomik einer Totenmaske zeigt.

11 Zur Rolle der Totenmaske nördlich der Alpen vgl. etwa Hertl, 2002, S. 22 f.; Schreyll, 1967, S. 131; Benkard, 1927, S. VII–XXXVII.

12 Vgl. Olariu, 2002, S. 92.

für Grabmale zu schaffen (Abbildungen 23 und 24). Ein weiterer Bereich, in dem der Gebrauch des Gesichtsabgusses im Mittelalter zu vermuten ist, ist die Votivfigur. Dass diese in der Neuzeit mit Gesichtsabgüssen gefertigt wird, ist gesichert. Aber auch im Mittelalter existieren diese Figuren und erfordern in dieser Zeit ebenfalls den Gesichtsabguss. Im Quattrocento werden Grab- und Votivfigur – profanisiert und politisch funktionalisiert – weiterhin hergestellt, und aus deren mittelalterlicher Tradition heraus ist die Technik des Gesichtsabgusses im Quattrocento ebenfalls im Bewusstsein.

In der frühen Neuzeit entstehen schließlich neue Porträtformen, auf die Künstler den Gesichtsabguss anwenden können, allen voran die autonome Porträtbüste. Dadurch erfährt die Geschichte der Technik einen regelrechten Paradigmenwechsel. Die bereits erwähnte Totenmaske Brunelleschis liefert uns hier eines der wenigen gut dokumentierten Beispiele (Abbildung 3). Der Gesichtsabguss des Architekten dient seinem Schüler und Adoptivsohn Andrea Cavalcanto, genannt Buggiano, als zuverlässiges Modell für das commemorative Bildnis seines Lehrers im Florentiner Dom (Abbildung 58).¹³ Vasari berichtet in der Vita Brunelleschis über die Anfertigung des Porträts durch dessen Schüler: „fece di marmo la testa del suo maestro ritratta di naturale, che fu posta dopo la sua morte in Santa Maria del Fiore alla porta a man destra entrando in chiesa.“¹⁴ Die skizzenhaft zu einer Büste ergänzte Totenmaske hat nach Fertigstellung des Marmorporträts im Dom ihren Zweck erfüllt. Es ist zwar bekannt, dass sie im Anschluss in der Dombauhütte aufgestellt wurde, einen Eigenwert als Exponat oder Kultobjekt erlangt diese Maske aber erst Jahrhunderte später.

13 Das Gesamtwerk des Brunelleschi-Schülers Andrea Cavalcanto, genannt „Il Buggiano“, ist überschaubar. Vgl. Buggiano, 1980. Zur Totenmaske Brunelleschis vgl. Poggi, 1930, S. 533–540. Ein von Giovanni Poggi erstmals veröffentlichtes Zahlungsdokument bestätigt, dass Buggiano der Autor der Brunelleschi-Büste ist: „Item pro facendo testam et bustum Filippi ser Brunelleschi et eius ephyttaffium et alia ornamenta prout extitit ordinatum, detur *Andree Lazari*, eius heredi, infra-scripta petia marmi videlicet: una lapis et tabula marmorea *scienpia* brachiorum 4 in circha; br. 11 andanti quod Andreas satisfiat Operi de operibus missis in dictis cornicibus; unum petium lapidis marmoree, que venit de Campiglia, pro facendo testam com busto; br. 4 cornicium pro mictendo circhum circha. Et quod heredes (sic) ponatur debitor de dictis marmoribus.“ Zitiert nach Poggi, 1930, S. 538. Zur Grabanlage Brunelleschis siehe Oy-Marra, 1994, S. 99ff.

14 Vasari, 1878–1885, II, S. 384.

Auch für gemalte Porträts nutzen Künstler in der Renaissance Totenmasken als Vorlagen. Von der nichterhaltenen Totenmaske Coluccio Salutati wissen wir, dass sie als Vorbild für das Porträt des Kanzlers in einem Fresko von Masaccio diente.¹⁵ Und mit Recht vermutet Aby Warburg, Filippino habe für sein Porträt Luigi Pulcis in einem Fresko in der Florentiner Kirche Santa Maria del Carmine dessen Totenmaske verwendet.¹⁶ Für die Künstler, insbesondere für die Bildhauer der Renaissance, ist der Gesichtsabguss ein Arbeitswerkzeug, um Physiognomien zu speichern und diese anschließend in Porträts zu übertragen. Dient die Totenmaske im Mittelalter noch überwiegend dazu, in Gestalt der Grabfigur das naturnahe Abbild eines Leichnams zu erhalten, ist die Totenmaske (und zunehmend auch der Lebendabguss) in der frühen Neuzeit überwiegend ein Mittel, um Gesichtszüge zu fixieren, die dann anschließend wieder ins Leben zurückübersetzt werden können.

Neben der Verwendung von Gesichtsabgüssen als Modelle zur Übertragung in Marmor gewinnt im späten Quattrocento die ökonomischere Variante an Bedeutung, nämlich die direkte Einarbeitung eines Gesichtsabgusses in Terracotta- oder Stuckbüsten (siehe etwa die Abbildungen 31 bis 34 oder 36 bis 46). Ein Gesichtsabguss dient dem Bildhauer der Renaissance nun nicht mehr ausschließlich dazu, ein zuverlässiges Abbild eines Antlitzes zu schaffen, sondern auch dazu, dieses in einem schnellen und äußerst einfachen Prozess zu erhalten, der keine besonderen künstlerischen Fähigkeiten erfordert. Die Wertschätzung des ökonomischen Vorteils des Gesichtsabgusses zur preiswerten und raschen Fertigung von Porträtbüsten kann insbesondere im Schaffen der Verrocchio-Nachfolge zur Jahrhundertwende nachvollzogen werden und resultiert nicht zuletzt aus einer erhöhten Nachfrage nach Bildnisbüsten – nun nicht mehr nur aus dem Adel und der Finanz-Elite, sondern auch aus dem einfachen Bürgertum.

Der Gesichtsabguss hat in der frühen Neuzeit eine facettenreiche Existenz. Er lebt in mittelalterlichen Bildformen – der Votivfigur und der Grabplastik – fort. Er ist praktisches Arbeitsmittel und ermöglicht eine ökonomische sowie preiswerte Fertigung von Porträtkunst. Au-

¹⁵ Vgl. Kohl, 2007, S. 81.

¹⁶ Vgl. dazu Warburg, 1979, S. 18.

ßerdem gewinnt er in Anlehnung an antike Ahnenbildnisse als eigenständiges Objekt eine ganz neue Bedeutung. Der Gesichtsabguss bedeutet für die Zeit der Renaissance immer ein Zusammenspiel aus Innovation, Tradition und Rezeption. Für die Forschung bringt die Existenz der Technik in dieser Zeit aber auch immer ein Gegenspiel aus Kunsttheorie und kunstpraktischer Realität mit sich.¹⁷

In der Renaissance, einer Zeit, in der die naturwissenschaftliche Präzision die Kunst durchdringt, wirkt die Abgusstechnik grundsätzlich nicht ungewöhnlich. Im Kontext Renaissance-typischer Errungenschaften wie der mathematisch ermittelten Zentralperspektive oder der *camera obscura* erscheint der Gesichtsabguss oder der Abguss von Naturgegenständen historisch logisch und als eine Form rationalisierter *mimesis* geradezu konsequent.¹⁸ Man denke auch an die Punktiermethode, von der der Universalgelehrte Leon Battista Alberti in seinem Buch über die Bildhauerei, *De Statua*, berichtet. Sie ermöglicht den Künstlern eine maßstabsgetreue Übertragung von Modellen in wertvolles Material wie Marmor.¹⁹ Den Abguss könnte man im Zusammenhang mit Arbeitsweisen der Renaissance-Künstler als eine Art dreidimensionale Grafik begreifen, die nur zu gut in eine Zeit passt, in der der Buchdruck erfunden wird und der Kupferstich eine Hochzeit erlebt. Das Bild einer historischen Logik rundet schließlich Vasari, Ahnherr der Kunstgeschichte und ‚Erfinder der Renaissance‘, ab, indem er, wie erwähnt, die Kunstforschung auf die Technik in seiner Verrocchio-Biografie aufmerksam macht und ihre Erfindung in diese Zeit datiert.²⁰

17 Vgl. dazu Didi-Huberman, 1999, S. 56 f.; Kohl, 2007.

18 Über die konstruierte Zentralperspektive als „Rationalisierung der Mimesis“ schreibt Frank Büttner. Vgl. Büttner, 1998.

19 Das exakte Entstehungsdatum von *De Statua* ist nicht gesichert. Die Jahre zwischen 1424 und 1469 belegen Albertis literarische Tätigkeit. Bättschmann und Schäublin plädieren dafür, dass Alberti den Text vor 1435 geschrieben hat. Sein Buch über die Malkunst entsteht wohl kurz nach seiner Ankunft in Florenz und wird deswegen auf 1435 datiert. Der lateinischen Fassung (*De Pictura*) lässt Alberti schon ein Jahr später eine Fassung in italienischer Sprache (*Della Pittura*) folgen. *De Statua* entsteht wohl direkt im Anschluss an *De Pictura*. Zu Datierung, Rezeption und historischer Einordnung der Schriften Albertis vgl. Bättschmann & Schäublin, 2000; Davies & Hemsoll, 1996; Balters & Gerlach, 1987, S. 46ff. Zu Albertis kunsttheoretischem Wirken vgl. auch Roeck, 2013, S. 67ff.

20 Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 373 f.

Natürlich wirkt es wie ein einziger Widerspruch, dass es auch Vasari ist, der die Überwindung der mechanischen sowie die Nobilitierung der freien Künste fordert und die *arte del disegno*, die den zeichnerischen Entwurf in den Mittelpunkt künstlerischen Schaffens stellt, als wegweisende Errungenschaft der Renaissance beschreibt. Alberti, der in den 1430er-Jahren den frühesten kunsttheoretischen Traktat der Neuzeit schreibt, macht das *imitare* zum Leitfaden: Kunstwerke entstehen durch Nachahmung der Natur – und nicht durch deren mechanische Kopie. Ähnlichkeit (*similitudine*) als fundamentales Qualitätsmerkmal der Naturnachahmung genügt nicht mehr als „Strukturanalogie“ wie im Mittelalter und auch noch bei Cennini,²¹ sondern wird ästhetischen Prämissen unterstellt und fortan am Grad der suggestiven Lebendigkeit des dargestellten Lebewesens gemessen. Der Topos der Lebendigkeit als Maßstab für Naturnachahmung zieht sich seit Albertis Traktat durch die gesamte Kunstliteratur der Renaissance. Er fordert die Kenntnis der Naturvorgänge zur künstlerischen Umsetzung von Lebendigkeit. Etwa acht Jahrzehnte später wird Leonardo da Vinci dann die Leichensektion empfehlen, um dieses Ziel zu erreichen. In Albertis Traktat zeichnet sich auch schon die Tendenz ab, die Bildhauerei zur *arte libera* zu erheben.²² Der Bildhauer soll als ein frei gestaltender Künstler definiert werden.

Suggestive Lebendigkeit und freie Gestaltung sind ästhetische Topoi der Renaissance-Kunst, mit denen der Gesichtsabguss als künstlerisches Mittel nicht vereinbar ist. Die Technik ist symptomatisch für eine mechanische Gestaltungsweise und widerspricht damit der Kunsttheorie der Renaissance. Gesichtsabgüsse zeigen kein lebendiges Gesicht, sondern ein totes respektive totgestelltes Gesicht. Es handelt sich nicht um mimetische Porträts, sondern um rein mechanische Erzeugnisse. Gesichtsabgüsse entstehen nicht künstlerisch, sondern täuschen ein künstlerisches Entstehen nur vor. Sie sind weder Skulptur noch modellierte, mit geistiger Kraft erschaffene Objekte und damit – im Sinne der Kunsttheorie der Renaissance – auch keine Kunstwerke. Dass im gesamten 15. Jahrhundert kein Theoretiker ausführlich auf die Technik eingeht, könnte ein Hinweis darauf sein, dass keiner der

21 Vgl. Flasch, 1965.

22 Vgl. Bätschmann & Schäublin, 2000, S. 143 f.

Künstler besonders stolz auf die Errungenschaft des Naturabgusses gewesen ist.²³ Die beiden Quellen, an die sich die Forschung klammert, sind im Übrigen auch alles andere als zuverlässig: Cennino Cennini schreibt in den letzten Jahren des 14. Jahrhunderts ausführlich in seinem *Libro dell'arte* über die Technik,²⁴ für das Kunstschaffen des 15. Jahrhunderts ist er somit nicht repräsentativ. Und Vasari berichtet retrospektiv. In den rund 150 Jahren, die zwischen Cenninis und Vasaris Wirken liegen – und das ist eben die Zeit, in der der Gesichtsabguss in der Praxis besonders präsent ist –, haben wir vonseiten der Kunsttheoretiker oder der als Theoretiker tätigen Künstler keine Nachricht von dieser Technik.

Die Quellen schweigen, und mit der zeitgenössischen Kunsttheorie ist die Technik nicht vereinbar. Auf der anderen Seite aber scheint uns der Gesichtsabguss im Kontext Renaissance-typischer Arbeitsweisen nicht fremd, und außerdem sind viele Werke überliefert, bei denen die Anwendung der Technik zweifellos erkennbar ist. Für diese Diskrepanz, die zwischen Theorie und Praxis klafft, hat die Kunstgeschichte immer Erklärungen gefordert. Handelt es sich bei den erhaltenen Werken um Fälschungen? Ist es minderwertige Kunst, die die Kunstforschung eigentlich gar nichts angeht? Oder verwendeten die Renaissance-Künstler den Abguss, versuchten ihn aber zu verschweigen und zu vertuschen, weil sie die Technik ja eigentlich gar nicht verwenden durften? Oder ist die Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis nur ein historisches Konstrukt?

1.2 Methode

Die Schwierigkeiten der Kunstgeschichte im Umgang mit dem Gesichtsabguss sind in erster Linie methodischer Natur. Wie es der Titel dieser Arbeit andeutet: Es geht um Objekte, die nicht künstlerisch entstanden sind, in einem künstlerischen Kontext. Zwei Bereiche treffen

23 Die Texte hinterlassen den „Eindruck eines Verschweigens oder gar einer Zensur“, beschreibt Georges Didi-Huberman das Fehlen schriftlicher Quellen: „Als hätte die Entstehung unserer ‚modernen‘ Kunstauffassung ihren Gegenpart in der Entstehung einer *Berührungshobie*.“ Didi-Huberman, 1999, S. 56.

24 Vgl. Cennini, 1871, S. 130–136.

aufeinander, die zunächst nicht miteinander vereinbar scheinen – einerseits der Gesichtsabguss als unkünstlerische Form, andererseits die Porträtplastik des Florentiner Quattrocento als ein Bestandteil der Kunstgeschichte. Der Gesichtsabguss kann grundsätzlich als ein Objekt in einem technischen Prozess verstanden werden, in dem ein plastisches Porträt gefertigt wird, und ist als ein solches ohne Bedenken ein kunsthistorischer Gegenstand. Ein Gesichtsabguss ist aber zunächst das Resultat aus einem mechanischen Prozess. Als solches ist er das Abbild eines Menschen (meist eines toten Menschen), das unmittelbar und zwangsläufig an die kunsthistorische Kategorie des Porträts gemahnt, das aber nur unter gewissen Prämissen ein kunsthistorischer Gegenstand sein kann.

Untersucht man eine Totenmaske – exemplarisch sei diejenige Filippo Brunelleschis (Abbildung 3) herangezogen – mit klassisch-kunsthistorischer Methode, scheitert man bereits an einer ikonografischen Analyse. Einerseits fehlen dem Abgebildeten attributive Merkmale wie Haartracht, Kleidung oder eine Kopfbedeckung, die auf den Rang oder die Funktion der Person schließen ließen. Andererseits fehlt dem Gesicht der persönliche Ausdruck, der Auskunft über den Charakter des Dargestellten geben könnte. Die Totenmaske zeigt zwar physiognomische Eigenschaften, und wir haben es mit einer individuellen Hülle zu tun, allerdings mit einer Hülle, der kein Geist mehr innewohnt. Gesichtsabgüsse folgen immer *einem* Darstellungstypus, der als eine „Union der Totengesichter“ Gelehrte, Kleriker, Verbrecher oder Künstler vereint.²⁵ Weil ein Abguss nicht von Menschenhand modelliert, sondern mechanisch erzeugt wird, kann der Betrachter in ihm auch keinen Stil, weder einen Zeit- noch einen Personalstil, erkennen. Er gibt keine Auskunft über Entstehungszeit, Entstehungsort oder über diejenige Person, durch deren Hand er angefertigt wurde. Mit stilkritischer Analyse kann ein Gesichtsabguss nicht datiert werden. Und damit bleibt er, sofern die Biografie des Abgebildeten nicht bekannt ist, weitgehend zeitlos.

Während Porträts immer eine historische Distanz verkörpern, ist uns eine Totenmaske aus dem Quattrocento genauso nah (oder fern)

25 Picard, 1959, S. 7. Zum soziologischen Aspekt der Totenmaske, sämtliche Gesellschaftsschichten auf einer Ebene zu vereinen, vgl. Schmölders, 2002, S. 178.

wie eine aus dem 20. Jahrhundert. Wir erkennen historische Personen in Porträts weniger anhand ihrer physiognomischen Beschaffenheit, sondern eher anhand ihrer Attribute oder an ihrem Ausdruck, an Details, die gerade ein rein physiognomisches Abbild einer Person, wie es die Totenmaske ist, überschreiten. Entsprechend sind uns nahestehende Menschen auf ihren biometrischen Passbildern in den Personalausweisen auch fremder als deren Abbilder auf sogenannten Schnappschüssen. Ernst Kris weist darauf hin, dass es in der Kunsttheorie des 17. Jahrhunderts heißt, die Karikatur – ein Porträt, das typische Körper- oder Gesichtsm征kmale hervorhebt – komme der Wahrheit näher als die Wirklichkeit.²⁶ Und auch schon die Bologneser Künstler der Hochrenaissance glauben, dass Menschen in ihren Karikaturen leichter zu erkennen seien als in ihrem wahren Abbild.²⁷ So ist auch der Wiedererkennungswert berühmter Personen in ihren Totenmasken gering, was empirisch belegt ist.²⁸ Wenn in der Forschung also immer wieder auf die spontane „Identifizierung mit dem Dargestellten“²⁹ hingewiesen wird, wenn es um Totenmasken geht, dann bezieht sich dies nicht auf das rein physische Abbild. Wir identifizieren uns spontan mit diesen Bildern, weil sie uns die Art und Weise, wie sie entstanden sind, nämlich als Abguss vom toten Gesicht, so deutlich vor Augen führen. Wir wissen um das wahre Abbild – auch wenn wir darin die Person, die es zeigt, nicht immer wiedererkennen. Eine Hauptaufgabe des Porträts, nämlich die unmittelbare Erkennbarkeit der abgebildeten Person durch Lebhaftigkeit und Ausdruck – und nicht bloß biometrisch korrekte Abbildlichkeit –, erfüllt die Totenmaske nicht.

Die Distanz zwischen Totenmaske und Porträt als kunsthistorische Form ist eklatant. Das macht den methodischen Umgang mit diesen Objekten in der Kunstgeschichte so schwierig, jedenfalls dann, wenn die Objekte nach ihrem Kunstwert hinterfragt werden und nicht nach ihrer eigentlichen Funktion. Nur durch eine wertindifferente ikonologische Analyse ist die Totenmaske der Kunstgeschichte zugänglich. Durch die Berücksichtigung von Quellen und anderen Dokumenten

26 Vgl. Kris, 1977, S. 147.

27 Vgl. Kandel, 2012, S. 334.

28 Mit einer empirischen Studie zeigt Rudolph Schmit-Jentner, dass historische Personen in ihren Totenmasken oft nicht erkannt werden. Vgl. Hertl, 2002, S. 92.

29 Vgl. etwa Sykora, 2009, S. 28.

kann die Funktion der Maske (eben auch im Kontext der Kunstgeschichte) offenbart und die Identität des Dargestellten ermittelt werden. Um auf Brunelleschis Totenmaske zurückzukommen: Aus Quellen lässt sich erschließen, dass sie als Vorbild für das commemorative Bildnis im Florentiner Dom gedient hat (Abbildung 58). Der Vergleich beider Bildnisse miteinander zeigt deren Abhängigkeit voneinander auf und erlaubt die Identifizierung der Totenmaske als Abbild des Antlitzes des genialen Architekten der Florentiner Domkuppel. Die ikonologische Analyse verrät dem Historiker die Funktion der Totenmaske als ein Mittel in der Bildhauerwerkstatt, um die Physiognomie eines Verstorbenen zu speichern, bevor diese zerfällt. Die Totenmaske offenbart sich als ein Mittel im künstlerischen Prozess – aber nicht selbst als ein Kunstwerk. Sie dient dazu, Realismus in einem Porträt zu garantieren.

Die Rolle des Gesichtsabgusses in der Kunstgeschichte ist tatsächlich aber etwas komplexer. An keinem anderen Werk lassen sich die Mühen der Forschung besser ablesen als an der sogenannten Büste des Niccolò da Uzzano, die seit 1881 das Museo Nazionale del Bargello in Florenz besitzt (Abbildung 31). Die Büste gilt – jedenfalls für viele Kunsthistoriker – als ein Meisterwerk. Sie zeigt eine individuelle Gestalt, die durch Physiognomie, Haltung und Blick dem Betrachter Intellekt, Charakter und *virtù* vermittelt. Dem Künstler gelang es, den Verstorbenen so darzustellen, dass seine Zeitgenossen ihn wiedererkennen konnten, und zwar nicht nur anhand seiner physiognomischen Erscheinung, sondern auch aufgrund seines Gesichtsausdrucks. Noch berühmter ist die Terracottabüste aber für ihre kontroverse Forschungsgeschichte, die sich seit über hundert Jahren um Urheberschaft, Identität, Entstehungszeit und Herstellungsart dreht. Niccolò da Uzzano, Führer der Florentiner Optimatenpartei, soll das Werk laut früherer Sockelinschrift zeigen. Ihr Schöpfer soll Donatello sein – ebenfalls laut früherer Sockelinschrift. Beides ist unsicher. Die Urheberschaft Donatellos ist sogar unwahrscheinlich.³⁰ Klarheit herrscht le-

30 Obwohl das Museo Nazionale del Bargello die Büste immer noch als ein Werk Donatellos ausstellt, zeichnet sich in der Renaissance-Forschung der vergangenen Jahre die Tendenz ab, sie Donatello abzuschreiben. Artur Rosenauer regt im Jahr 2011 die Zuschreibung der Büste an Desiderio da Settignano an. Außerdem handle es

diglich über die Zeit ihrer Entstehung und über ihre Herstellungsart.³¹ Eine Restaurierung im Jahr 1986 erbrachte endgültige Indizien dafür, dass die Büste mithilfe eines Gesichtsabgusses gefertigt wurde – über ein halbes Jahrtausend nach ihrer Entstehung.³²

Damit liegt ein handfester Beweis dafür vor, dass die Büste eine Person darstellt, die tatsächlich einmal gelebt hat. Das Porträt – wen auch immer es darstellt – ist nicht fiktiv. Die Fragen, *von wem* dieses Abbild gemacht wurde und *wen* es darstellt, treten in den Hintergrund; interessanter werden die Frage nach der Art, *wie* es gemacht wurde, und die Tatsache, *dass* es jemanden darstellt. Lässt man kunstästhetische Maßstäbe außer Acht, wie sie für die Zeit der Renaissance bekannt sind, gewinnt die Büste durch ihre spezielle Fertigungsweise eine ganz andere Qualität.

Da ein Gesichtsabguss durch physischen Kontakt mit dem Gesicht eines Menschen entstanden ist, ist er ein Abbild von kontrollierbarer Ähnlichkeit. Für seine Büste mag der Künstler ein Hilfsmittel verwendet haben, aber der Nachwelt liefert er damit – ob er das wollte oder nicht – ein wahres Abbild, eine *vera imago*, die beweist, dass diejenige Person, der der Abguss abgenommen wurde, existiert haben muss. Ein geradezu paradoxer Zustand, der für viele überlieferte Porträtbüsten aus der Renaissance gilt und durchaus als ein Charakteristikum des plastischen Porträts in dieser Zeit gewertet werden kann: Wahre Abbilder von vielen historischen Personen sind überliefert – in den meisten Fällen sind ihre Biografien aber verloren gegangen.

In der vorliegenden Arbeit geht es um Totenmasken, um Büsten, die erkennbar aus Totenmasken gestaltet wurden, und um Büsten, die

sich beim Dargestellten nicht um Niccolò da Uzzano, sondern um ein Mitglied der Capponi-Familie. Vgl. Rosenauer, 2011. Im Rahmen der New Yorker und Berliner Ausstellung zum Renaissance-Porträt im Jahr 2011 wird die Büste der Werkstatt Desiderio da Settignano zugeschrieben. Vgl. Christiansen & Weppelmann [Hrsg.], 2011, S. 126. Davor bereits zweifelt Doris Carl an der Autorschaft Donatellos. Vgl. Carl, 2006, S. 146.

31 Schon Ulrich Middeldorf vermutet in den 1930er-Jahren, dass die Büste mithilfe eines Abgusses hergestellt wurde. Er disqualifiziert die Technik als minderwertige Arbeitspraxis, bezeichnet die Büste deswegen als belanglos – „Is this bust really a work of art?“ – und streicht sie konsequenterweise aus Donatellos Œuvre. Middeldorf, 1936, S. 580.

32 Vgl. Andreoni, 1986.

vermutlich mithilfe von Totenmasken gefertigt wurden: Heterogene Objekte erfordern eine methodische Flexibilität. Es gilt zu vermeiden, Totenmasken und ähnliche Objekte zu rein künstlerischen Gegenständen zu stilisieren und eine bedingungslos gleichwertige Behandlung aller Objekte als „Menschenabbilder“ (wie es Hans Belting in seiner *Bild-Anthropologie* vormachte) anzustreben. Deswegen ist die Fragestellung dieser Arbeit auch als konkret kunsthistorisches Anliegen formuliert: die Rolle des Gesichtsabgusses *für* die Kunst, und nicht *als* Kunst. Es kann deswegen auch keine Kunstgeschichte des Gesichtsabgusses geschrieben werden, sondern lediglich die Geschichte des Gesichtsabgusses als ein Mittel der Kunst.

Die Technik des Gesichtsabgusses wird in dieser Arbeit zunächst als ein künstlerisches Mittel vorgestellt. Es wird aufgezeigt, inwiefern der Gesichtsabguss im Quattrocento in mittelalterlichen Traditionen steht, inwiefern ihn die Antikenrezeption belebt, wie der Bildhauer ihn einsetzt – und warum er das macht. Der Abguss soll nicht als Kuriosum behandelt werden, sondern als eine alltägliche und verbreitete Arbeitstechnik des Bildhauers.

Unterschiedliche Anwendungsformen des Abgusses werden genauso wie die Anwendung im Zusammenhang mit unterschiedlichen Materialien (Terracotta, Gips, Marmor und Bronze) vorgestellt. Unter Rücksicht auf das Verhältnis von Ideal und Ähnlichkeit in der Porträtpraxis der Renaissance wird auch die Sinnhaftigkeit von Abgüssen vor allem für Marmorporträts hinterfragt. Nicht die Frage, inwiefern der Gesichtsabguss im Quattrocento disqualifiziert wird, steht dabei im Vordergrund (wie überwiegend in der Forschung geschehen), sondern was die Verwendung des Gesichtsabgusses in der Porträtplastik erfordert. Im Verlauf des Quattrocento gewinnt etwa die ökonomische Produktion von Artefakten an Bedeutung. Werkstätten wie die der Familie der della Robbia oder diejenige Andrea del Verrocchios dokumentieren das deutlich: Ausgeklügelte Reproduktionsverfahren werden für Bildhauer unverzichtbar. Der Gesichtsabguss ist ein Bestandteil der Kunstgeschichte, ohne die Sozialgeschichte der Kunst lässt er sich aber kaum ergründen.³³ Der Blick auf die Objekte unter Rücksicht auf ökonomische Verhältnisse blendet die Epochenzäsuren, mit der die Kunst-

33 Zur Sozialgeschichte der Kunst der Renaissance siehe vor allem Burke, 1984.

geschichte arbeitet, aus. Die Wirtschaftsgeschichte kennt die Zäsur zwischen Mittelalter und Neuzeit nicht.³⁴ Und auch wenn der Titel dieser Arbeit den zu behandelnden zeitlichen Rahmen anhand einer Epochengrenze absteckt, so ist es für eine umfassende Bewertung der Rolle des Gesichtsabgusses in der Florentiner Renaissance unverzichtbar, diese Grenze ab und zu auszublenden.

Die Verwendung von Gesichtsabgüssen in der Florentiner Renaissance wird in der vorliegenden Arbeit auch im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Kunsttheorie und Ästhetik untersucht. In erster Linie betrifft das die Frage nach der Position der Technik im Kontext unterschiedlicher Vorstellungen von Naturnachahmung im Quattrocento und nach der sozialen Stellung des Künstlers. Wie oben bereits angeklungen ist: Der Gebrauch des Gesichtsabgusses in der Renaissance wirkt *theoretisch* widersprüchlich. Wir wissen, dass Bildhauer die Technik nutzen. Wir wissen aber auch, dass sie mit der zeitgenössischen Kunsttheorie nur schwer vereinbar ist. In dieser Arbeit soll die Kunsttheorie nicht als absoluter Maßstab für die kunstpraktische Realität angenommen werden. Es soll auch aus einem rein praktischen Blickwinkel in die Werkstätten geschaut werden, ungeachtet der ästhetischen Forderungen der zeitgenössischen Kunsthistoriker und unabhängig von den Erwartungen der Nachwelt. Was die Theorie betrifft, bedarf es einer Neubewertung der Rolle des Gesichtsabgusses auf der Grundlage einer Revision der Quellen und einer Differenzierung der unterschiedlichen Anwendungsformen und -bereiche in der Praxis.

Es reicht freilich nicht hin, Gesichtsabgüsse anhand ihrer künstlerischen und technischen Funktion zu untersuchen – unabhängig davon, auf welcher Epoche der Schwerpunkt liegt. Ein Gesichtsabguss ist in den meisten Fällen eine Totenmaske, also das Abbild eines Menschen, das kurz nach dem Eintritt des Todes durch physischen Kontakt zwischen Material und sterblichem Überrest gefertigt wird. Und das ist das Schwierige und gleichermaßen Spannende an diesem Thema: Selbst wenn man das wollte und gerade die Epoche der Renaissance sich da anböte, können wir Gesichtsabgüsse nicht ausschließlich als technische Objekte begreifen. Es muss nachvollzogen werden, welche Bedeutung ein mittels Berührung gewonnenes und damit kontrollier-

34 Vgl. Esch, 1983, S. 12.

bar ähnliches Abbild im Gegensatz zu einem frei gestalteten, also letztlich spekulativen Abbild hat. Die Rolle des Gesichtsabgusses in der Porträtpraxis der Renaissance ist nicht nur ein technisches, kunsttheoretisches und wirtschaftshistorisches, sondern auch ein anthropologisches und ein kulturhistorisches Thema.

1.3 Forschung

Den Blick in die Forschungsgeschichte zum Gesichtsabguss begleitet immer die Frage, welche Disziplin forscht und unter welchen Aspekten sie diese Forschungen anstellt. Die frühesten wissenschaftlichen Beiträge zum Gesichtsabguss datieren aus dem 19. Jahrhundert und kommen zunächst und ausschließlich aus dem Bereich der Anthropologie. Das ist kein Zufall – die Anthropologie entdeckt weniger den Gesichtsabguss als ihren Forschungsgegenstand, als dass sie ihn selbst schafft. Insbesondere den selbsternannten „Wissenschaften“ Phrenologie oder Rassenlehre verdanken wir einen großen Teil der aus dem 19. Jahrhundert überlieferten Gesichts- und Schädelabgüsse. Im Laufe dieses Jahrhunderts wird der Gesichtsabguss auch Gegenstand der Archäologie und die Totenmaske, die der Gesichtsabguss in den meisten Fällen ist, Gegenstand der Kulturwissenschaft. Mit der Begründung der modernen Kunstwissenschaft in der zweiten Jahrhunderthälfte gerät der Gesichtsabguss auch in deren Blickfeld, zunächst aber ausschließlich als eine technische Form. Die Frage, die in vielen Publikationen gestellt wird, welcher Disziplin der Gesichtsabguss als Forschungsgegenstand zugehöre, ist hinfällig.³⁵ Er gehört allen genannten Disziplinen an, was umgekehrt auch zur Folge hat, dass eine Wissenschaft sich nicht konstruktiv mit dem Gesichtsabguss auseinandersetzen kann, ohne dessen Rolle in den benachbarten Disziplinen zu berücksichtigen.

In kunsthistorischer Forschung findet der Gesichtsabguss im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zunächst wenig Beachtung. Und wenn er sich schließlich als ihr Forschungsgegenstand etabliert, bleibt er ein kontroverses Thema. Das hält bis in die Gegenwart an. Jacob Burckhardt registriert die Rolle des Gesichtsabgusses für die Porträt-

³⁵ Vgl. etwa Rosiek, 1989.

plastik der Renaissance. In seinem Standardwerk *Geschichte der Renaissance in Italien* aus dem Jahr 1878 beschreibt er den Gesichtsabguss als gängiges Hilfsmittel der Porträtbildner im Quattrocento. Abgüsse, so Burckhardt, werden in der Renaissance vom Gesicht und anderen Körperteilen genommen, nicht um aus diesen selbst ein Porträtbild zu schaffen, sondern um diese als Modelle für die Übertragung des Bildnisses in Marmor oder in anderes hartes Material bereitliegen zu haben.³⁶ Ein Kapitel, in dem er auf die ökonomische Rolle des Abgusses verweist, bleibt aber Fragment.³⁷ Burckhardt versteht den Gesichtsabguss als physiognomische Studie, so wie er auch in den Bildhauerwerkstätten des 19. Jahrhunderts in Gebrauch ist. Zu Burckhardts Zeit ist der Naturabguss als Bildhauertechnik insbesondere bei Auguste Rodin sichtbar. Auch das Schaffen Bertel Thorvaldsens, für dessen Porträtbüsten der Gesichtsabguss bestimmend ist (Abbildungen 8 und 9), liegt noch nicht lange zurück, wenn Burckhardt über die Technik schreibt.³⁸

Burckhardt verweist allerdings nur auf eine Verwendungsform des Gesichtsabgusses in der Kunstgeschichte der Renaissance, der tatsächlich weitere Verwendungsformen gegenüberstehen. Diese existieren in der Vorstellung von Renaissance-Kunst im 19. Jahrhundert aber faktisch nicht. Auch Wilhelm von Bode schreibt im ausgehenden 19. Jahrhundert, dass die Totenmasken dem Bildhauer im Florentiner Quattrocento als Modelle dienen. Allerdings verweist er auch darauf – und das erwähnt Burckhardt eben noch nicht –, dass diese unter leichter Überarbeitung in vorgefertigte Büsten eingesetzt werden:

„Bei der Billigkeit und leichten Herstellung sowie bei den Vorzügen, welche der Thon für die jener Zeit gewissermaßen noch als ein Bedürfnis erscheinende Bemalung darbot, musste die Anwendung des Materials, dessen sich schon das Trecento gelegentlich bedient hatte, bei dem rasch stei-

36 Vgl. Burckhardt, 2006, S. 43: „Abgüsse über dem lebendigen Nackten als Hilfsmittel des Studiums wurden seit Anfang der Renaissance versucht, namentlich für die Extremitäten doch auch für größere Theile des Körpers. Auch Todtenmasken werden früh verfertigt, mit der Absicht, bei Ausführung der Büste davon Gebrauch zu machen.“ Vgl. Burckhardt, 2006, S. 30.

37 Es sollte lauten: „Die Verbreitung der Sculptur in Gestalt von Abgüssen; die Surrogate“.

38 Zur Rolle des Naturabgusses in der Werkstatt Auguste Rodins siehe Didi-Huberman, 1999, S. 97ff.

genden Bedürfnis nach plastischen Bildnissen im fünfzehnten Jahrhundert schnell in Aufnahme kommen. Konnte doch auch ein sehr mittelmäßiger Bildhauer oder Steinmetz noch eine erträgliche und ähnliche Büste liefern dank dem Hilfsmittel, welches die Totenmaske, gelegentlich wohl auch die über den Lebenden gefertigte Maske darbot.“³⁹

Bodes abwertende Haltung gilt der Praxis, Maskenpositive zu überarbeiten und in vorgefertigte Büsten oder, wie im Fall der ceroplastischen Votivfigur, in lebensgroße Puppen einzusetzen. So wie im 16. Jahrhundert solche Methoden samt dem dafür geeigneten Material in der Kunstliteratur disqualifiziert werden, so lehnte auch die klassizistische Ästhetik des 19. Jahrhunderts diese unbequemen Erscheinungen ab.

Der Gesichtsabguss gelangt im ausgehenden 19. Jahrhundert ins Blickfeld der deutschen Kunstforschung aufgrund des gesteigerten Interesses für die italienische Kunst, der unübersehbaren Präsenz der Technik in den zeitgenössischen Werkstätten und aufgrund der gewonnenen Beliebtheit der Totenmaske als Memorialobjekt. Burckhardt und Bode mögen die Rolle des Gesichtsabgusses für die Kunstgeschichte zwar erkennen, sie machen diesen aber noch nicht zu deren konkretem Thema. Und das, obwohl der Ahnherr der Kunstgeschichte selbst zur Mitte des 16. Jahrhunderts den Gesichtsabguss zu ihrem Gegenstand adelt: Wie erwähnt, ist es Giorgio Vasari, der der Kunstgeschichtsschreibung einen attraktiven Gegenstand präsentiert.⁴⁰ Allerdings – und das verantwortet auch die Scheu der Kunstwissenschaft vor dem Gesichtsabguss – anhand einer ‚unkünstlerischen‘ Porträtform: Die Florentiner Votivfigur ist im Renaissance-Bild des 19. Jahrhunderts nicht Bestandteil der Kunstgeschichte. Von einem Kunstwerk erwartet man einen geistigen und handwerklichen Entstehungsprozess. Die Votivfigur und mit ihr der Abguss setzen aber nur ein geringes Maß an Geschicklichkeit voraus.⁴¹ Gesichtsabguss und Kunstgeschichte trennen zunächst methodische Barrieren.

39 Bode, 1887, S. 245. Burckhardt nennt zwar die florentinischen Porträtwachsfiguren, schreibt dem Material Wachs an erster Stelle aber die Funktion zu, Arbeitsstoff zur Fertigung von Modellen zu sein. Vgl. Burckhardt, 2006, S. 29.

40 Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 373 f.

41 Die Diskussion um die Totenmaske als Gegenstand der Kunstgeschichte begleitet immer die Frage nach der Totenmaske als Kunstwerk. Vgl. dazu auch Didi-Huberman, 1999, S. 73.

Die Antwort darauf liefert 1902 Aby Warburg. Aus seiner Abhandlung *Bildniskunst und Florentiner Bürgertum* geht hervor, dass sich die Rolle des Gesichtsabgusses für die Porträtkunst im Florentiner Quattrocento einer angemessenen historischen Einordnung entzieht, sofern benachbarte Disziplinen (Kulturwissenschaft oder Anthropologie) nicht berücksichtigt werden.⁴² Spätestens Georges Didi-Huberman wird Aby Warburg zum Wegbereiter der kunstgeschichtlichen Abguss-Forschung adeln, weil dieser die methodische Grundlage dafür schafft.⁴³ In Grundzügen weicht Warburg zwar nicht von Burckhardt ab, beide wehren sich gegen das „Grenzwächtertum“.⁴⁴ Warburg berücksichtigt aber Artefakte wie die Votivfigur, die nicht zum Kanon der Kunstgeschichte zählen und davor nur kulturwissenschaftlich Aufmerksamkeit erhielten. Anhand von Domenico Ghirlandaios Fresken in der Sassetti-Kapelle in Santa Trinità zu Florenz führt Warburg exemplarisch die genealogische Verbindung der Votivfigur mit dem Porträt der Renaissance vor Augen. Auf der Grundlage eines interdisziplinären Ansatzes macht Warburg somit die Votivfigur und mit ihr den Gesichtsabguss zum Gegenstand der Kunstgeschichte:

„Erst ein Vergleich mit dieser feierlichen, zu Recht bestehenden und noch so lange fortdauernden barbarischen Sitte der in der Kirche selbst zur Schau gestellten Wachsf figur in ihrer herausfordernden, moderigen Schneiderpracht lässt die Porträtähnlichkeit der legendären Personen im kirchlichen Fresko im richtigen, milderen Lichte erscheinen: als im Vergleich zum fetischistischen Wachsbildzauber verhältnismässig diskreter Annäherungsversuch an die Gottheit im nur gemalten Scheinbilde.“⁴⁵

Im Bild der Renaissance, wie es sich im 19. Jahrhundert festigt, erscheint die Votivfigur allerdings als eine höchst unangenehme Bildgattung, die mit der Anerkennung ihrer Bedeutung für die Porträtkunst eine regelrechte Bedrohung für das Vasari'sche Konstrukt eines huma-

42 Vgl. Warburg, 1979. Später formuliert Warburg seine Zielsetzung wie folgt: „Mir liegt nur daran, dass das weitere Publikum der Kunstgeschichte hilft, sich gleichermassen vor einer öden nur am Detail klebenden stilkritischen Richtung zu hüten, [...] damit wir endlich eine künstlerische Kulturgeschichte bekommen.“ Zitiert nach Warburg, 2010, S. 230.

43 Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 60ff.

44 Vgl. etwa Burke, 1984, S. 18.

45 Warburg, 1979, S. 11.

nistischen Realismus darstellt.⁴⁶ Die Porträtähnlichkeit, in der sich das der Renaissance zugeschriebene Bewusstsein für das Individuum zu erkennen gibt und deren Erfindung Vasari so wirkungsvoll dem ersten Renaissance-Maler Giotto zuschreibt („introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive“⁴⁷), muss nun als längst vor der Schwelle zur Neuzeit existent angenommen werden. Weil Warburg Objekte wertfrei betrachtet, die die Kunstgeschichte aufgrund ästhetischer Prämissen und methodischer Barrieren davor noch ignoriert hat, revolutioniert er die kunstwissenschaftliche Methode. Obwohl Warburgs Abhandlung zweifellos einen Fixpunkt in der Forschungsgeschichte zur Rolle des Gesichtsabgusses in der Kunstgeschichte beschreibt und dies von Zeitgenossen auch gewürdigt wird,⁴⁸ bleibt die tatsächliche Bedeutung von Warburgs Aufsatz zunächst verhältnismäßig wenig beachtet.⁴⁹ Warburgs Methode erhält erst in jüngerer Zeit gebührend Aufmerksamkeit. Inhaltlich findet Warburg mit drei weiteren bedeutenden Arbeiten aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber Nachfolger.

Der Wiener Kunsthistoriker Julius von Schlosser stößt in seinem Buch *Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs* mit anderer Motivation und einem anderen methodischen Konzept auf die Rolle des Gesichtsabgusses in der Kunstgeschichte. In seinem Vorwort erwähnt er in erster Linie den Archäologen und Kunsthistoriker Otto von Benndorf als für seine Arbeit wegweisend; auf Aby Warburgs Arbeit geht er nicht ein. Schlosser forscht im frühen 20. Jahrhundert bereits über das Porträt, und über diesen Weg gelangt er auch zur Wachsplastik. Anregung geben ihm dafür sicherlich die Wachsbüsten aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien, weniger die Florentiner Votivfiguren. Schlosser verteidigt eine Kunstgeschichte ohne Kulturgeschichte, und trotzdem stößt er, wie Warburg wenige Jahre zuvor, auf die Rolle der Flo-

46 Vgl. Didi-Huberman, 1998, S. 174. Didi-Huberman geht in seinem Aufsatz *The portrait, the individual and the singular: remarks on the legacy of Aby Warburg* der Relevanz von Warburgs anthropologischem Blick auf die Porträtmalerei der Frührenaissance in Florenz nach. Die Bedeutung, die der Rolle der Votivfigur beim Ursprung des Porträtrealismus der Renaissance zugeschrieben wird, überbewertet Didi-Huberman allerdings.

47 Vasari, 1878–1885, I, S. 372.

48 Bode, 1902.

49 Auch noch die Nachkriegskunstgeschichte wird eine Kunstgeschichte ohne Anthropologie schreiben und Warburg ignorieren. Vgl. dazu Didi-Huberman, 2008.

rentiner Votivplastik für die Kunstgeschichte der Renaissance. Deren Vernichtung sei „kein kleiner Verlust für die Geschichte älterer Kultur und Kunst“⁵⁰.

Als kunsthistorisches Objekt spielt die Wachsfigur an sich vor Schlossers Wirken zwar keine Rolle, sie ist im kulturellen Bewusstsein aber voll verankert. Sie genießt längst große Popularität in Kabinetten, ist literarisches Thema oder als plastisches Beispiel für den Doppelgänger sogar Gegenstand der Psychologie.⁵¹ Auch wenn Schlosser die Kunstgeschichte gegenüber der Kulturgeschichte verteidigt wissen will, ermöglicht er mit seiner Arbeit die Existenz eines bis zu dieser Zeit lediglich als kulturwissenschaftlicher Gegenstand aufgefassten Objekts innerhalb der Kunstgeschichte. Ihm gelingt mit seinem Buch ein Überblick über die Geschichte des Wachsporträts vom antiken Brauch bis ins 18. Jahrhundert – ein Brauch, der dann erst im späten 20. Jahrhundert eine Revision erfahren wird.⁵² Mit Warburg und Schlosser zeigt sich aber auch, dass die Aneignung kulturwissenschaftlicher Themen durch die Kunstwissenschaft Stolpersteine birgt: Schlosser und Warburg wissen nicht den künstlerischen und kunsthistorischen Wert der Votivfiguren konstruktiv mit der Funktion der Votivfigur im Kult zu verbinden. Deswegen kann sich der irreführende Begriff der „fetischistischen Wachsbildzauberei“ etablieren.

Ernst Kris ist heute vor allem für sein Buch *Die Legende vom Künstler* bekannt, das er gemeinsam mit Otto Kurz schreibt und 1934 in Wien publiziert. Acht Jahre zuvor ist ein weniger beachteter Text von ihm erschienen: *Der Stil „Rustique“. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy*.⁵³ Die Rolle von Ge-

50 Schlosser, 1993, S. 59. Dazu auch das Nachwort von Thomas Medicus; vgl. Schlosser, 1993, S. 129ff. Bei der Rolle der Votivfigur für die Kunstgeschichte der Renaissance stößt Schlosser mit seinem Konzept allerdings an Grenzen. Denn aufgrund genau solcher methodischen Prämissen, wie er sie formuliert, existieren in einer Kunstgeschichte ohne Kulturgeschichte Votivfiguren eigentlich nicht. Warburgs Text ist Schlosser selbstverständlich bekannt, er bezieht sich bei den Wachsvoti aber auf frühere Quellen.

51 Etwa im Roman *Romola* (1863) von George Eliot erfolgt eine Beschreibung der Florentiner Votivfigur. Vgl. Eliot & Brown, 1993, S. 147. Vgl. dazu auch Violi, 2004, S. 3 f., hier auch zur Rolle der Wachsfigur in der Psychologie etwa bei Ernst Jentsch, Otto Rank und Sigmund Freud.

52 Vgl. Waldmann, 1990.

53 Vgl. Kris & Uppenkamp, 2012.

sichtsabgüssen in der Kunstgeschichte streift er darin nur. Dass er das Thema des Naturabgusses aufgreift, zeugt aber von einem grundsätzlichen Interesse an der Abgusstechnik in dieser Zeit. Im selben Jahr, 1926, erfolgt auch die Erstveröffentlichung von Ernst Benkards Standardwerk *Das ewige Antlitz*, das in den folgenden Jahren 19 Auflagen erreichen wird.⁵⁴ Benkard, der ebenfalls bereits auf dem Gebiet der Porträtforschung publiziert hat, nimmt sich der Totenmaske als Kunsthistoriker an. Mit seinem Totenmaskenbuch liefert er eine brauchbare Materialsammlung, eine eingehende Deutung des Totenmaskenbrauchs und eine Aufarbeitung des ‚Weimarer Totenkults‘. Trotz des kunsthistorischen Ansatzes ist Benkards Buch nicht in der Tradition Warburgs zu verorten, und wichtige kunsthistorische Fragen an die Totenmaske stellte Benkard auch nicht. Er legt die Grundlage dafür, dass sich zwei Forschungstopoi entwickeln können, die die heutige Sicht auf die Geschichte der Totenmaske immer noch prägen. Einerseits konstatiert Benkard, in der italienischen Renaissance existiere der Gesichtsabguss ausschließlich als technisches Hilfsmittel ohne rituelle Funktion, andererseits verbreitet sich mit seinem Buch die Annahme, die Totenmaske sei erst im 19. Jahrhundert als selbstständiger Gegenstand entdeckt worden.⁵⁵

In Benkards Anthologie steht die ästhetische Inszenierung und Verklärung der Totenmasken im Vordergrund. Damit begründet er ein eigenständiges Genre. Auf Benkard folgen unzählige Totenmaskenbände, die keine wissenschaftliche Aufarbeitung oder historische Einordnung der Totenmasken anstreben, sondern sich auf die ästhetische Fotografie der Totenmasken konzentrieren. Bereits ein Jahr nach Benkards Band erscheint mit *Totenmasken* von Richard Langer eine ähnliche Totenmaskensammlung.⁵⁶ Im Gegensatz zu Benkard lässt Langer die Einleitung von einem Psychiater, Hans W. Gruhle, schreiben, anstatt eine kunsthistorische Einführung voranzustellen.⁵⁷ Den kulturwissenschaftlichen Anspruch Benkards stellt Langers Buch nicht. Nur zwei Jahre später folgt Egon Friedells *Das letzte Gesicht*.⁵⁸ Von Rose-

54 Vgl. Benkard, 1927.

55 Benkard, 1927, S. XXXVI.

56 Langer, 1927.

57 Vgl. Schmölders, 2000, S. 257.

58 Vgl. Friedell, 1929.

marie Clausen erscheint 1941 *Die Vollendeten*.⁵⁹ Ebenfalls aus der Zeit des Nationalsozialismus stammt der Beitrag *Unsterbliche Soldaten* von Max Simoneit in der Reihe *Soldat und Staatsmann*.⁶⁰ Max Picard publiziert 1959 unter dem Titel *Das letzte Antlitz* einen Band mit Fotografien von Totenmasken. 1967 erscheint *Das letzte Porträt* von Fritz Eschen mit einer Einführung des Philosophen Karl Jaspers und einem kulturhistorischen Beitrag von Karl-Heinz Schreyll.⁶¹ Fotografien von Totenmasken sind offenbar bis in jüngere Zeit populär: Im Jahr 2008 erscheint mit Joanne Kanes *The Somnambulists* der vorerst letzte Totenmasken-Band dieser Art.⁶² August Sander stellt dem Totenmaskenhype der 1920er-Jahre mit seinem Band *Antlitz der Zeit* eine Porträt-sammlung lebender und größtenteils anonymer Personen des 20. Jahrhunderts gegenüber, um auf die „massive Retusche“ des Todes hinzuweisen, die den toten Antlitzen widerfahren sei und diese entindividualisiere.⁶³

Benkard konzentriert sich in seinem Begleittext auf die Rolle des Gesichtsabgusses nördlich der Alpen. Auf dessen Bedeutung in der Florentiner Renaissance geht er kaum ein, was 1938 Joseph Pohl nachholen wird. Als technisches Hilfsmittel, wie Benkard die Totenmaske der Florentiner Renaissance beschreibt, gerät diese in der Folgezeit ins Blickfeld kunstwissenschaftlicher Untersuchungen. Pohl liefert mit seiner Bonner Dissertation *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance* eine in diesem Umfang bisher einzigartige Abhandlung zu diesem Thema.⁶⁴ Er behandelt den Gesichtsabguss erstmals als rein kunsthistorisches Thema und verdeutlicht, dass der Gesichtsabguss in der Renaissance in unterschiedlichen

59 Vgl. Clausen, 1941. Wegen des nationalsozialistischen Einflusses gibt der Band keinen objektiven Überblick über die existierenden Totenmasken aus Geschichte und Gegenwart. Der auffällige Unterschied zu den vorausgehenden Bänden ist, dass Rosemarie Clausen ausschließlich Totenmasken von Deutschen abbildet und – im Vergleich zu ihren Vorgängern – ranghohe Persönlichkeiten aus dem Militär mit aufnimmt. Eine überarbeitete Neuauflage unter anderem Titel erscheint im Jahr 1967. Vgl. Clausen, 1967.

60 Vgl. Simoneit, 1940.

61 Vgl. Eschen, 1967.

62 Vgl. Kane, 2008.

63 Vgl. Döblin, 1929, S. 9.

64 Vgl. Pohl, 1938.

Porträtgattungen zum Einsatz kommt. Pohl differenziert verschiedene Materialien und damit auch unterschiedliche Anwendungsweisen des Gesichtsabgusses, etwa die direkte Einarbeitung von Gesichtsabgüssen zur Fertigung von Bildnissen aus Terracotta und Gips oder die Verwendung von Gesichtsabgüssen als Modelle zur Übertragung der mechanisch gewonnenen Physiognomie in Marmorporträts. Entsprechend gliedert Pohl seine Arbeit auch nach Materialien (Marmor, Terracotta und Bronze) in drei Abschnitte. Seiner Dissertation geht ein kurzer Aufsatz von Eric Maclagan aus dem Jahr 1923 voraus, in dem dieser die Möglichkeiten kunsthistorischer Methodik zum Umgang mit Gesichtsabgüssen aufzeigt.⁶⁵ Als kunstwissenschaftliches Ziel formuliert Maclagan die Nachweisbarkeit der Verwendung von Abgüssen in Porträtplastiken. Vor allem Pohls und Maclagans Arbeiten werden in der Folgezeit als Anleitung dafür verwendet, wie man Gesichtsabgüsse erkennen kann. Auf einige Erkenntnisse kann tatsächlich heute noch zurückgegriffen werden, sie sind aber auch mit Vorsicht zu genießen: Was Pohl nämlich zum Teil als wissenschaftlich gegeben betrachtet, ist tatsächlich zu einem großen Teil spekulativ. Für fast jedes naturnahe Porträt versucht er, die Verwendung eines Abgusses nachzuweisen. Im Fall der Porträtbüsten Mino da Fiesoles etwa fehlt es dafür aber schlicht an Beweisen (Abbildungen 59).⁶⁶ Pohl zeigt damit unabsichtlich die Ursache für die problematische Position des Gesichtsabgusses in der Kunstgeschichte auf: Mit rein kunstwissenschaftlicher Methode ist dem Gesichtsabguss nicht beizukommen.

1939 stößt Martin Wackernagel in seinem Buch *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance* auf die Rolle der Totenmaske im Atelier des Bildhauers und im Haus von Privatpersonen. Zwar führt Wackernagel das Thema nicht weiter aus, interessant ist aber, dass er aus vordergründig soziologischer und nicht ästhetischer oder theoretischer Sicht auf die Übung des Gesichtsabgusses in der

⁶⁵ Vgl. Maclagan, 1923.

⁶⁶ Joseph Pohls Ausführungen zur Verwendung des Gesichtsabgusses im Trecento kritisiert schon wenige Jahre später Harald Keller als irreführend. Vgl. Keller, 1939, S. 261, Anm. 146. Auch für die plastischen Porträts des Quattrocento kann die getreue Naturwiedergabe noch nicht als Beleg für die Verwendung eines Gesichtsabgusses angenommen werden.

Bildhauerwerkstatt eingeht.⁶⁷ Das ist auch ein zentraler Gedanke der vorliegenden Arbeit.

Unter den großen Renaissance-Forschern des mittleren 20. Jahrhunderts ist John Pope-Hennessy einer der wenigen, die der Rolle von Gesichtsabgüssen in der Florentiner Porträtplastik Bedeutung beimessen.⁶⁸ Zwar nähert er sich dem Problemfeld der Nachweisbarkeit von Gesichtsabgüssen in Marmorporträts reflektierter an als sein Vorgänger Pohl, allerdings sind auch seine Feststellungen zum Teil spekulativ. Pope-Hennessys Versuch, die Verwendung von Gesichtsabgüssen in Marmorporträts nachzuweisen, ist insbesondere dann problematisch, wenn er annimmt, man könne in Marmorporträts zwischen der Verwendung von Lebendabguss und Totenmaske unterscheiden.

Seit den 1950er-Jahren liefern Restauratoren wichtige Beiträge zur Kunstpraxis der Renaissance-Bildhauer. Bruno Bearzi weist im Zuge der Restaurierung der Judith-und-Holofernes-Gruppe von Donatello die Verwendung von Naturabgüssen nach.⁶⁹ Andere Forschungen zur Kunstpraxis zeigen die Rolle des Naturabgusses im Kontext der Gusstechniken im Wachsauerschmelzverfahren auf.⁷⁰

An Joseph Pohl knüpft mit einer umfassenderen Arbeit zur Rolle des Gesichtsabgusses in der Renaissance erst wieder Jane Schuyler an.⁷¹ In ihrer Dissertation zur Florentiner Bildnisbüste schenkt sie dem Gesichtsabguss besondere Aufmerksamkeit, allerdings, Pohl folgend, mit einer ebenso spekulativen Methode. Ihre Argumentation zur Verwendung von Gesichtsabgüssen – wiederum in den Porträtbüsten Mino da Fiesoles – ist fadenscheinig und zum Teil sogar widersprüchlich. Auch die Rolle des Lebendabgusses für die Porträtplastik der Renaissance überbewertet Schuyler. Trotzdem hat ihre Arbeit großen Wert für die Forschungsgeschichte: Schuyler greift einen Aspekt der Porträtplastik auf, der zu diesem Zeitpunkt 40 Jahre lang nicht mehr ausführlich behandelt worden ist. Von großer Bedeutung ist auch, dass Pohl

67 Vgl. Wackernagel, 1938, S. 100 f.

68 Vgl. Pope-Hennessy, 1958, S. 54ff.

69 Vgl. Bearzi, 1951.

70 Vgl. etwa Büll, 1959.

71 Vgl. Schuyler, 1976, insbesondere S. 114–175. Einige Jahre später publiziert Schuyler einen kurzen Aufsatz, in dem sie sich ausschließlich der Rolle von Gesichtsabgüssen in der italienischen Renaissance widmet. Vgl. Schuyler, 1985.

und Schuyler in ihren Arbeiten viele Terracotta- und Stuckbüsten berücksichtigen, was für die Rolle des Gesichtsabgusses im Quattrocento essenziell ist. Das Material Terracotta als Werkstoff des Bildhauers in der Renaissance wird erst seit den 1980er-Jahren aufgearbeitet.

Die Forschungen zum Gesichtsabguss bleiben in den folgenden Jahren sporadisch. Zwar anerkennt die Kunstgeschichte in dieser Zeit die Existenz des Abgusses als technische Form (Pohl und später Schuyler weisen schließlich mit Nachdruck auf diese hin), methodisch stellt der Gesichtsabguss (und auch darauf weisen Pohl und Schuyler hin) für die Kunstgeschichte jedoch nach wie vor ein einziges Dilemma dar. Ein Gesichtsabguss entsteht nicht künstlerisch: Deswegen ist dafür auch kein Künstler notwendig. Die Kunstgeschichte als wissenschaftliche Disziplin erwartet von Objekten, die sie untersucht, aber einen Stil, der Auskunft über Entstehungszeit, Entstehungsort, gegebenenfalls sogar über den tätigen Künstler gibt. Gesichtsabgüsse, ob in ihrer ursprünglichen Gestalt belassen oder leicht manipuliert, können aufgrund methodischer Prämissen nicht als Kunstwerke definiert werden, gemahnen allerdings drastisch an solche – und zwar aufgrund genau derjenigen Eigenschaft, die sie gleichzeitig wieder als Kunstwerk disqualifiziert, nämlich ihr Realismus. Gemeinsam ist dem Gesichtsabguss (so wie jegliche mittels Abguss oder Abdruck entstandene Form) mit einem Kunstwerk, dass es sich in beiden Fällen um Bilder handelt. Die Totenmaske verkörpert sogar den Ursinn eines Bildes, weil sie im Tod entsteht und Abwesendes in Erscheinung bringt.⁷²

In ihrer Existenz in der weitläufigen Kategorie ‚Bild‘ – und eben nicht in der engen Kategorie ‚Porträt‘ – hat die Totenmaske seit den späten 1990er-Jahren Konjunktur. Die Bildwissenschaft fühlt sich geradezu verpflichtet, Abgüsse – und eben insbesondere Totenmasken – zu berücksichtigen. Zwei Eigenschaften der Totenmaske wecken das bildwissenschaftliche Interesse an diesem Thema: Sie ist einerseits Bild eines Leichnams, andererseits ein indexikalisches, ein wahres Bild.

Georges Didi-Huberman liefert 1997 mit seinem Buch *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte* eine Kulturgeschichte des Abdrucks und räumt Gesichtsab-

⁷² Vgl. Belting, 2000, S. 122, und Belting, 1990, S. 34. Dasselbe gilt für jegliche Form der Maske, ob diese verbirgt, täuscht oder, wie die Totenmaske, zeigt. Vgl. Weihe, 2004, S. 14.

druck und -abguss darin eine zentrale Rolle ein.⁷³ Er nähert sich dem Phänomen Abdruck nicht von kunsthistorischer Seite, sondern vielmehr interdisziplinär und zeigt dabei, Warburg folgend, auf, dass die Kunstgeschichte bei diesem Thema nicht gemieden werden kann. Zwangsläufig führt der Abdruck in die Bildhauerwerkstatt des Florentiner Quattrocento, wo er als „zentrales Problem der Renaissance“ auftritt: *Praktisch* lässt sich die Verwendung von Abguss und Abdruck mit der Suche nach realistischer Darstellung erklären, die für die frühe Neuzeit kaum zu unterschätzende Bedeutung hat. *Theoretisch* sind Abguss und Abdruck aber unangenehme Erscheinungen, die sich nur schwer mit der Kunstgeschichte der Renaissance vereinen lassen. Für den Humanismus im frühen 15. Jahrhundert sei es deswegen „*intellektuell* heikel“, schreibt Didi-Huberman, „den völlig mechanischen Gebrauch des Abdrucks in der Theorie zu begründen“⁷⁴.

Entscheidende Leistung der Arbeit Didi-Hubermans ist die Untersuchung von Abguss und Abdruck nicht ausschließlich als ein technisches Verfahren, sondern auch als ein anthropologisches Phänomen, was für den Philosophen und Kunsthistoriker nach der „Wiederkehr der Materie in Vasaris [...] Aufforderung, die Form als Idee anzusehen“, und der „Wiederkehr der technischen Kenntnisse“ eine dritte Leitlinie des Abdrucks (und Abgusses) darstellt, die vor allem deren Unterscheidung als technische und symbolische Form in historischer Sicht berücksichtige: „*Die Nachahmung lässt sich nicht von der Abbildfunktion trennen*, die historischen und stilistischen Bedingungen, unter denen bestimmte visuelle Objekte hergestellt werden, nicht von ihren anthropologischen Daseinsbedingungen.“⁷⁵ Wie zuvor Warburg betont Didi-Huberman in seinem Buch die Bedeutung des Gesichtsabgusses für die Florentiner Motivfigur, die der Porträtpraxis des Quattrocento vorausgeht und hinsichtlich ihres Realismus generische Verbindung zu dieser aufweist. Der Abguss bedeutet mehr als bloß optischer Realismus: Die Art, wie er entsteht, nämlich durch Berührung, garantiert ein *wahres* Abbild – und damit die Beweisführung historischer Existenz. Die Motivfigur spielt genauso wie die Rezeption der römisch-antiken

73 Für die vorliegende Arbeit wurde mit der im Jahr 1999 erschienenen deutschsprachigen Ausgabe des Buchs gearbeitet. Vgl. Didi-Huberman, 1999.

74 Didi-Huberman, 1999, S. 59.

75 Didi-Huberman, 1999, S. 60 f.

Bildform der *imago*, die Didi-Huberman in diesem Zusammenhang ebenso anspricht, eine Rolle für den Gesichtsabguss im Quattrocento.

Die Gefahr bei Didi-Hubermans anthropologischem Blick auf den Gesichtsabguss besteht darin, dass er diesen in die Nähe von Kultgegenständen wie etwa der Reliquie rückt. Auch in vielen anderen Beiträgen zum Thema Totenmaske wird diese Analogie gezogen, obwohl es sich weder beim Gesichtsabguss an sich noch speziell bei der Totenmaske im engeren Sinn um Reliquien handelt. Als Hinterlassenschaft teilen sie lediglich die Eigenschaft, dass sie die Existenz verstorbener historischer Person beweisen. Die anthropologischen Voraussetzungen des Gesichtsabgusses im Florentiner Quattrocento dürfen auch insofern nicht überbewertet werden, als im späten Quattrocento andere Qualitäten des Abgussverfahrens, etwa die Rolle der Wirtschaftlichkeit, größere Bedeutung haben.

In kunsthistorischer Forschung gewinnt die Votivfigur bereits vor Didi-Hubermans Buch Bedeutung, und zwar in erster Linie wegen ihres ambivalenten Realismus, der zwischen Abbildlichkeit und symbolischer Bedeutung pendelt. Mit der Votivfigur gelangt auch der Gesichtsabguss ins Blickfeld der Forschung, in erster Linie als bildanthropologischer Gegenstand. David Freedberg, der in seinem Buch *The Power of Images* die Florentiner Votivfigur berücksichtigt, untersucht diese nach dem Zusammenhang von Macht und Bild in ihrer Rolle als wahrhaftes und ähnliches Abbild.⁷⁶ Hans Belting untersucht die Votivfigur und ihre Herstellungsart in seiner Studie *Bild-Anthropologie* von 2001 vor allem unter dem Aspekt der Übernahme religiöser Repräsentation durch den künstlichen Körper.⁷⁷ Fredrika Jacobs erwähnt in ihrer bildtheoretischen Studie *The Living Image in Renaissance Art* den Einsatz von Gesichtsabgüssen im Anschluss an den Florentiner Votivbrauch in der italienischen Renaissance unter dem Aspekt der Leblosigkeit und der Rückgewinnung von Lebensnähe in Porträtbildnissen.⁷⁸

Durch viele weitere Studien tritt die Votivfigur in jüngerer Zeit in das kulturwissenschaftliche und damit auch in das kunstwissenschaft-

76 Vgl. Freedberg, 1989, S. 255ff.

77 Vgl. Belting, 2001, S. 103 f.

78 Vgl. Jacobs, 2005, S. 176ff.

liche Bewusstsein.⁷⁹ Aber auch der Gesichtsabguss an sich und insbesondere die Totenmaske gewinnen mit der Bildwissenschaft an Aktualität, weil mit ihr Artefakte, die in der klassischen Kunstgeschichte als ‚unkünstlerisch‘ gelten, ins Blickfeld der Forschung geraten. Vor allem erweist sich der Gesichtsabguss in seiner Funktion in Reproduktionsverfahren und in seiner Fähigkeit, als eine Art Urform der Fotografie ein wahres Abbild generieren zu können, als interessant.⁸⁰ Die Präsenz des Gesichtsabgusses in kultur- und bildwissenschaftlicher Forschung rehabilitiert ihn auch als Gegenstand klassischer kunsthistorischer Untersuchungen. Die Technik ist in den vergangenen Jahren unter unterschiedlichen Aspekten ins Blickfeld der Kunstforschung gelangt, und zwar nicht ausschließlich über die Porträtforschung. Seit den 1980er-Jahren hat das Interesse an Forschungen zum Arbeitsstoff Terracotta zugenommen, was sich in vielen Beiträgen und im Ausstellungswesen niederschlägt.⁸¹ Forscher berücksichtigen die Rolle des Abgusses und des Abdrucks und zeigen auf, dass die Technik immer im Zusammenhang mit bestimmten Materialien steht.

Die Aktualität des Porträts hingegen, die sich in der Vielzahl an Publikationen zu diesem Thema seit den 1990er-Jahren zeigt, zieht zunächst keine Aktualität des Gesichtsabgusses in der Porträtforschung nach sich.⁸² Findet die Rolle des Gesichtsabgusses in Publikationen

79 Vgl. etwa bei Velden, 1998; Olariu, 2002; Gerchow, 2002 a; Violi, 2004; Panzanelli, 2008.

80 Vgl. etwa bei Grespi, 2009.

81 Die grundlegende Forschungsarbeit zu Terracottawerken ist in erster Linie Louis A. Waldman, Alan Phipps Darr und Bruce Boucher zu verdanken. Zur Ausstellungstätigkeit vgl. im Besonderen die Kataloge Paolucci [Hrsg.], 1980; Avery [Hrsg.], 1981; Boucher [Hrsg.], 2001; Bonsanti & Piccinini [Hrsg.], 2009.

82 Luca Giuliani regte mit seinem wegweisenden Buch *Bildnis und Botschaft* die Neubetrachtung des Porträts an. Vgl. Giuliani, 1986. Zur Porträtforschung seit den 1990er-Jahren vgl. etwa Woods-Marsden, 1987; Brilliant, 1991; Woodall, 1997; Köstler & Seidl [Hrsg.], 1998; Pommier, 1998; Preimesberger [Hrsg.], 1999; Zöllner, 2005. Der Gesichtsabguss scheint in der Porträtdiskussion in dieser Zeit immer noch ein eher unwillkommenes Phänomen zu sein: Die Fragestellungen an das Porträt sind andere. Insbesondere stehen in den 1990er-Jahren die Funktion und Wirkung des Porträts sowie das Anfechten der Burckhardt'schen These, für das Porträt der Renaissance sei die Repräsentation des Individuums einziges konstitutives Merkmal, im Fokus. Erst in jüngerer Zeit rückt der Gesichtsabguss ins Blickfeld der Porträtforschung. Vgl. etwa Kohl, 2007; Christiansen & Weppelmann [Hrsg.], 2011; Krass, 2012; Belting, 2013; Kohl, 2013; Kohl, 2013 a.

zum Porträt allenfalls marginal und meist nur im Anschluss an ältere Forschung, etwa an Pohl, Pope-Hennessy oder Schuyler, Erwähnung,⁸³ geben kleinere Publikationen in den vergangenen Jahren weiter gehende Anstöße. Einen wertvollen Beitrag liefert Dominic Olariu schon im Jahr 2002. Er weist den Brauch der Totenmaske für das Mittelalter nach.⁸⁴ Jeanette Kohl zeigt in ihrem Aufsatz von 2007 *Gesichter machen. Varianten der Ähnlichkeit im Florentiner Quattrocento* nicht nur die kontroverse Position des Gesichtsabgusses in der Kunst der italienischen Renaissance auf, sondern macht auch auf konkret kunsttheoretische Aspekte aufmerksam, anhand derer die Kontroverse überhaupt erst entsteht.⁸⁵ In einem Aufsatz im 2012 erschienenen Band *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit* geht Kohl der Rolle des Gesichtsabgusses als Index nach, als ein Prinzip realer Verbindung. In ihrem Aufsatz *Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatziierung* aus dem Jahr 2013 begründet sie die Existenz der eindeutig nach Gesichtsabgüssen gefertigten Florentiner Porträtbüsten aus der Zeit um 1500.⁸⁶

Die Dissertation von Urte Krass zum Heiligenbild im Quattrocento, *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento*, ist im Jahr 2012 erschienen. Krass arbeitet darin die Rolle der Heiligentotenmaske, die auch in der vorliegenden Arbeit berücksichtigt wird, erstmals umfassend auf und publiziert bisher unbekannte Dokumente, die einen neuen Blick auf die Rolle der Heiligentotenmaske im 15. Jahrhundert ermöglichen.⁸⁷ Lars Stamm widmet sich in seiner 2013 veröffentlichten Dissertation der indexikalischen Körperplastik im 20. Jahrhundert.⁸⁸ Er liefert einen weitreichenden historischen Überblick über die Rolle des Abgusses in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts und geht unter anderem den Fragen nach, wann und wie sich der Abguss zu einer eigenständigen ästhetischen Form in der Kunst entwickelt. Stamm versteht sein Thema als „genuin kunsthistorisches“, ihm geht es darum, die Bedeutung des Abgusses als Kunstwerk nach-

83 Vgl. etwa Pommier, 1998, S. 94; Radcliffe, 2001, S. 24ff.

84 Vgl. Olariu, 2002.

85 Vgl. Kohl, 2007.

86 Vgl. Kohl, 2013; siehe auch Kohl, 2013 a.

87 Vgl. Krass, 2012.

88 Vgl. Stamm, 2013.

zuvollziehen. Er deckt mit seiner Arbeit eine Epoche ab, in der Abguss und Abdruck eine ganz andere Bedeutung in der Kunst haben als in der Renaissance. Berührungspunkte mit der Renaissance gibt es dennoch, und dies vor allem dann, wenn es um die Frage nach der Indexikalität geht. Die genannten jüngeren Publikationen bilden die Grundlage für die vorliegende Arbeit.

2. Zur Geschichte der Totenmaske

2.1 Abguss und Abdruck

Glaubt man Plinius dem Älteren, liegt der kulturhistorische Ausgangspunkt des Menschenabbaus in der mechanischen Abformung, nicht in der freien Nachahmung: Die Perfektionierung des Menschenabbaus sei Lysistratos mit direktem Abguss vom Gesicht gelungen, schreibt er in seiner *Naturalis Historia*.⁸⁹ Eine Legende, die allerdings auch eine Wahrheit enthält. Das früheste Abbild eines Menschen ist mit großer Wahrscheinlichkeit nicht in freier Gestaltung entstanden, sondern in mechanischer Nach- beziehungsweise Abformung. Und zwar nicht, weil ein genialer Geist auf diese fixe Idee gekommen wäre, wie Plinius' Text suggeriert, sondern weil der Abdruck eines Gesichts ohne künstlerische Fähigkeiten oder handwerkliches Zutun und durch Zufall erfolgen kann. Die berühmtesten (wenn auch legendärsten) Gesichtsabdrücke der abendländischen Kulturgeschichte sind zufällig entstanden.

Zwei Legenden beschreiben, dass Christus sein Antlitz in einem Toten- und einem Lebendabdruck der Nachwelt hinterlassen hat, als *Acheiropoietia*, als nicht von Menschenhand gemachte Bilder. Seit dem 11. Jahrhundert kursiert die von der Abgar-Legende beeinflusste Überlieferung, die später heiliggesprochene Veronika habe sich nicht, so wie es Quellen seit dem 6. Jahrhundert überliefern, ein Bild Christi malen lassen, sondern dieser habe auf seinem Weg nach Golgatha einen Abdruck seines von Blut und Schweiß gezeichneten Gesichts in ihrem Tuch hinterlassen.⁹⁰ Diese Reliquie ist allerdings nur in Kopien eines angeblichen Originals erhalten und in nur wenigen Schriftquellen (die nicht aus der Zeit vor dem 11. Jahrhundert stammen) überlie-

⁸⁹ Plinius, 1978, S. 109 f.

⁹⁰ Zum Bild Christi auf dem Schweißstuch der Veronika siehe unter anderem Doberschütz, 1899, S. 197ff.; Wolf, 2002; Belting, 2001; Kruse, 2002, S. 106 f.; Belting, 2013 a.

fert. Ebenso ohne Intention soll Christus nach seiner Grablegung eine „graphische Aufzeichnung der Passion“⁹¹ hinterlassen haben, nämlich einen Gesichts- und einen Körperabdruck auf dem Grabtuch, in das man ihn nach der Kreuzigung hüllte. Die Debatte um die Echtheit des Turiner Grabtuchs ist endlos und wird immer wieder aufgewärmt. Wie der Biologe Paul Vignon in seiner Publikation *Le Linceul du Christ* zu Beginn des 20. Jahrhunderts schon klarstellt, geht es dabei weniger um die Echtheit eines Stücks Stoff, sondern um deren Konsequenz: die Echtheit der Person, die darauf abgebildet ist. Vignon geht davon aus, dass das Bild durch den Kontakt des Leichnams mit dem Tuch entstanden ist. Möglich sei das durch Körperausdünstungen und Begräbnisspezereien.⁹² Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Grabtuch beginnt im Jahr 1898, in dem es in der Turiner Kathedrale öffentlich ausgestellt wird. Secondo Pia, Bürgermeister von Asti und Fotograf, erhält damals die Erlaubnis, die Reliquie abzulichten, was zu einem Fixpunkt in der Geschichte des Grabtuchs wird: Seine Fotografie zeigt den angeblichen Abdruck als Negativ und damit erstmals ein Positivbild des Gesichts. 1969 macht sich eine Expertengruppe an die Untersuchung der Reliquie. Die Forschungen bleiben zunächst ohne nennenswerte Ergebnisse. Endgültige Klarheit bringen auch Ansätze aus dem Jahr 1973 nicht: Eine Gewebeprobe legt damals nahe, dass der Abdruck nicht durch Ausdünstungen und Grabspezereien entstanden ist. Eine Pollenanalyse widerspricht der These einer europäischen Fälschung.⁹³ 1988 enttarnen Wissenschaftler das Turiner Grabtuch per Radiokarbonuntersuchung schließlich doch als eine Fälschung aus dem Mittelalter, aus der Zeit zwischen 1260 und 1390. Zweifel an der Datierung bleiben trotzdem bestehen, und andere Wissenschaftler attestieren sogar die „Unfälschbarkeit“ des Grabtuchs.⁹⁴ An sich ist die Diskussion darüber, durch welche chemischen Prozesse das Bild entstanden sein soll, unerheblich, denn das Gesicht auf dem Tuch kann

91 Geimer, 2001, S. 158.

92 Vgl. Vignon, 1902. Vgl. dazu auch Ermel, 2008, S. 146. Ermel gelingt in ihrem Buch *Das Turiner Grabtuch. Das Rätsel des Todes und der Auferstehung Christi in neuer Sicht* eine ausführliche Darstellung der Forschungsgeschichte zum Turiner Grabtuch.

93 Vgl. Ermel, 2008, S. 67 f.

94 Zur Unfälschbarkeit des Grabtuchs siehe Wally, 2010, S. 57ff.

eigentlich gar nicht das grafische Ergebnis eines Abdrucks zeigen, weil es künstlerische Verkürzungen aufweist.⁹⁵

Unabhängig davon, ob es sich bei den beschriebenen Bildern um Legenden handelt oder diese technisch unlogische Aspekte dokumentieren: Grundsätzlich sind solche Abdrücke möglich. Im Prinzip wäre es möglich gewesen, dass Christus auf diese Weise ein Abbild seines Gesichts der Nachwelt hinterlassen hat.

Die Beispiele verdeutlichen zwei grundlegende Probleme, mit denen man beim Umgang mit einem Gesichtsabguss (und eben auch einem Gesichtsabdruck) zu tun hat. Die Berücksichtigung der Zufälligkeit und Simplizität des technischen Vorgangs macht einerseits die Suche nach dem frühesten Zeugnis hinfällig, andererseits legt sie die Differenzierung der verwendeten Termini und der auftretenden technischen Prozesse (Abguss und Abdruck) dringend nahe. Objekte, die Gegenstand dieser Arbeit sind, werden in der Literatur in der Regel uneinheitlich als Totenmasken, Gesichtsabformungen, Gesichtsabdrücke oder Gesichtsabgüsse bezeichnet. Insbesondere die Unterscheidung zwischen den letzten beiden Begriffen, die aus der Konvention heraus als Alternativtermini zu ‚Totenmaske‘ eingesetzt werden, ist entscheidend. Die Bezeichnungen ‚Gesichtsabdruck‘ und ‚Gesichtsabguss‘ meinen zwar denselben Gegenstand, beschreiben aber sich grundlegend unterscheidende Vorgänge.

Das betrifft zunächst den Fertigungsprozess, nicht das Ergebnis selbst. Auf die Art der Entstehung einer Form, per Abdruck oder Abguss, verweist lediglich das verwendete Material. Ein *Abguss* setzt flüssiges Material voraus, das innerhalb eines bestimmten Zeitraums und bei geringem Temperaturunterschied zu festem Stoff wird. Prädestinierte Materialien für den Abguss sind deshalb Wachs oder Gips. Ein *Abdruck* verlangt hingegen träges Material, das durch die Berührung

95 Wenn ein Gesicht auf einer Fläche, etwa einem Tuch, abgedrückt wird, also eine dreidimensionale Form in die Zweidimensionalität übertragen wird, treten Verzerrungen auf. Deutlich macht das etwa das Werk *Study for Skin I* von Jasper Johns, für das er seine Gesichtszüge per Abdruck in die Fläche überträgt. Lars Stamm, der diese Studie in seiner Dissertation berücksichtigt, schreibt darüber: „Die Wangen laufen in die Breite aus und bilden die Ohren mit ab, die aufgrund der Tatsache, dass Johns sein Gesicht abgerollt hat und es zu einer Streckung der Physiognomie auf dem Blatt kommt, unnatürlich weit vom Zentrum des Gesichts abstehen.“ Stamm, 2013, S. 252.

mit einer Oberfläche deren Relief in negativer Form in sich aufnimmt. Beispiele aus dem Alltag bieten etwa Fußabdrücke im Sand oder im Schnee. Im konkreten Fall der Anfertigung eines plastischen Porträts mittels Abdruck ist meist Ton (Terracotta) das verwendete Material.

Der Abdruck zeigt immer eine Negativform, er ist eine Spur. Auch ein Abguss erzeugt zunächst eine Negativform. Die mittels Abguss entstandene Negativform wird in einem zweiten Schritt als Positiv entweder mit flüssigem Material ausgegossen oder mit trägem Material ausgeformt. Bei Toten- und Lebendmasken verschränken sich deswegen oft beide Techniken, wobei der Abguss die prominentere Rolle einnimmt.⁹⁶ Ob das Maskennegativ ausgegossen oder ausgeformt wurde, darüber gibt am Ende nur das verwendete Material Auskunft.

Wenn ein Künstler einen Gesichtsabguss in eine Büstenform einsetzt, was in der Renaissance eine gängige Technik ist, überarbeitet er diesen in der Regel, sodass das fertige Objekt den eigentlichen Arbeitsprozess nicht mehr dokumentiert. Im Gegensatz zu einem einfachen Abdruck sind Toten- oder Lebendmasken deswegen nie Originalformen, sondern nur die mittels Abdruck oder Abguss rückgewonnene Positivformen von Spuren, die selbst immer Negative sind. Es sei in diesem Zusammenhang auch schon im Voraus darauf verwiesen, dass bei der Herstellung einer Totenmaske eine Berührung zwischen Gesicht und fertigem Objekt faktisch nicht stattfindet.⁹⁷

Der Abguss schließt einen größeren Arbeitsprozess mit ein und erscheint immer als ein bewusster Arbeitsschritt. So wie der Abdruck als eine Geste beschrieben werden kann,⁹⁸ ist der Abguss ein Prozess, der die Assistenz eines Zweiten erfordert. Ein Abguss geschieht normaler-

96 In dieser Arbeit wird dann mit dem Begriff ‚Abguss‘ operiert, sofern die jeweils verwendete Technik nicht eindeutig von dem, was einen Abguss technisch beschreibt, abweicht. ‚Gesichtsabguss‘ wird als allgemeiner Begriff verstanden, der gleichermaßen die Totenmaske und den Lebendabguss beschreiben kann.

97 Für den Kontext der vorliegenden Arbeit hat die Unterscheidung zwischen Abdruck und Abguss deswegen auch weniger kunstpraktische, sondern anthropologische Bedeutung. Die Unterscheidung zwischen Zufall und Intension, zwischen Geste und Prozess muss berücksichtigt werden, um die Kontextualisierung mit Kultobjekten, etwa Berührungsreliquien, zu vermeiden, die zwar auf ähnliche Weise entstehen, allerdings eine unterschiedliche Bedeutung haben. In Kapitel 3 der vorliegenden Arbeit wird ausführlich darauf eingegangen.

98 Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 14 f.

weise nicht ohne Intention. Das Entstehen eines Gesichtsabgusses ohne Einwirken eines Zweiten erforderte ungewöhnliche Umstände. Ein Abdruck – auch der Abdruck von einem Gesicht – kann hingegen zufällig passieren. Beim Schweißstuch der Veronika oder beim Turiner Grabtuch handelt es sich um Gesichtsabdrücke, die im Unbewusstsein des Abgebildeten entstanden sind: Legenden – diese zeigen aber auf, dass ein Gesichtsabdruck technisch ohne die Hilfe einer zweiten Person möglich ist. Er ist selbstbildfähig.

Im Alltag kann ein Abdruck eine vorgefundene Form sein, etwa Fossilien; sie geht damit der erfundenen Form voraus.⁹⁹ Komplexe Strukturen werden ohne einwirkende Menschenhand aus einem natürlichen Prozess heraus geschaffen. Deswegen ist es auch unmöglich zu bestimmen, wann der früheste Abdruck von einem Gesicht entstanden ist. Bei Bildern, die zufällig entstehen, sind die Wahrscheinlichkeit der Vergänglichkeit und die Abhängigkeit vom Überlieferungszufall größer. Bei einem Abguss besteht in der Regel von vornherein das Interesse, die entstandene Form aufzubewahren.¹⁰⁰

Während in der Zeit der Renaissance Gesichtsabgüsse noch überwiegend mit technischen Begriffen bezeichnet werden,¹⁰¹ tauchen seit dem 19. Jahrhundert weitere Termini wie Sepulkralmaske oder Toten-

99 Vgl. dazu Didi-Huberman, 1999, S. 22 f. Didi-Huberman verweist auf Vialou, 1992, S. 21 ff. Siehe dazu auch Lefèvre, 2010, S. 95.

100 Georges Didi-Huberman marginalisiert die Unterscheidung zwischen Abdruck und Abguss, wenn er schreibt, in der Renaissance-Kunst, in der vor allem der Abguss und nicht der Abdruck ein technisches Hilfsmittel ist, begegne „der Abdruck in Gestalt des Abgusses“. Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 7.

101 Schon in der Renaissance-Literatur sind die technischen Termini ‚Abdruck‘ und ‚Abguss‘ zur Bezeichnung des Gesichtsabgusses in Gebrauch, etwa bei Giorgio Vasari, der „formare di gesso da far presa“ schreibt. Für Gesichts- und Naturabguss wird, wenn diese Praktiken mit technischen Begriffen beschrieben werden, in der Regel der Begriff ‚Abdruck‘ (*impronta*) verwendet. Grund dafür könnte sein, dass der Begriff ‚Abguss‘ für die gusstechnischen Verfahren (*fonderia*) bereits besetzt ist. Werden Gesichtsabguss und -abdruck in der Kunstliteratur mit einem technischen Begriff beschrieben, sind Missverständnisse in Hinsicht auf das beschriebene Objekt ausgeschlossen. Begriffe wie *maschera* oder *imago* geben keine Auskunft darüber, wie ein Objekt, das mit diesen Begriffen beschrieben wird, technisch gefertigt wurde. Als technisches Verfahren ist der Abguss in der Kunstgeschichte grundsätzlich geläufiger als der Abdruck: In Lexika finden sich meistens auch nur Artikel zu ‚Abguss‘ und nicht zu ‚Abdruck‘. Objekte, die in dieser Arbeit untersucht werden, vereinen allerdings meistens Abguss und Abdruck

maske auf, um Gesichtsabgüsse zu beschreiben. Dies geschieht, ohne dass dabei eine einheitliche respektive differenzierte Verwendung der Begriffe erfolgt, was bis heute anhält. Allein der Begriff ‚Totenmaske‘ beschreibt Objekte von unterschiedlichster Funktion und Entstehungsform.

Die Masken aus getriebenem Goldblech, auf die Heinrich Schliemann 1876 bei seinen Ausgrabungen in Mykene stößt, bezeichnet er in seiner Schrift *Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen in Mykenae und Tiryns* als „Todtenmasken“. Bei diesen Masken, die später in das 16. Jahrhundert v. Chr. datiert werden, handelt es sich aber – auch wenn das in der Forschung immer wieder so dargestellt wird – weder um realistische Porträtbilder, in denen Abbilder historischer Personen erkannt werden können, noch um direkte Abformungen von Gesichtern. Dass eine der Masken das wahre Antlitz des Agamemnon zeigt (Abbildung 17), wie Schliemann annimmt, widerlegt schon wenig später Ernst Curtius. Dass es sich bei den Goldmasken um direkte Abformungen von Gesichtern handelt, ist schon aus rein technischer Sicht nicht denkbar. Goldblech ist ein formbares Material, das über einem harten widerstandsfähigen Gegenstand getrieben werden kann. Das menschliche Gesicht bietet aber keine entsprechenden widerstandsfähigen Konturen. Gesichtszüge könnten mittels Abformung allenfalls rudimentär in das Goldblech übertragen werden. Individuelle Züge mögen in den Goldmasken zwar erkennbar sein, der Schematismus der Darstellung überwiegt aber. Ebenso wenig handelt es sich bei der sogenannten Totenmaske des Tutanchamun um einen Gesichtsabdruck oder -abguss – und trotzdem haben wir es auch hier mit einer Totenmaske zu tun.¹⁰²

als technische Vorgänge: Wenn von einem Gesichtsabguss die Rede ist, ist damit nicht ausgeschlossen, dass bei der Entstehung des beschriebenen Objekts nicht auch ein Abdruck wirksam wurde.

- 102 Heinrich Schliemann schreibt über die mykenischen Goldmasken: „Die in diesen drei Masken dargestellten Gesichtszüge sind so sehr von einander verschieden und so ganz und gar verschieden von den idealen Typen von Göttern und Helden, dass ohne allen Zweifel eine jede derselben das Bild des Verstorbenen darstellen muss, dessen Gesicht sie bedeckte, andernfalls würden alle Masken einen und denselben idealen Typus haben.“ Schliemann, 1964, S. 255. Zu den Masken als frühe Porträts vgl. auch Zadoks, 1932, S. 14ff. Mosche Barasch vergleicht zwei der Masken und macht ihre jeweilige Individualität an dem zu einem Lächeln ge-

Bei einer Totenmaske erwartet man heute etwas anderes als ein in Goldblech getriebenes Abbild eines Antlitzes oder ein stilisiertes Porträtbild. Man erwartet einen anderen Brauch, eine andere Art der Anfertigung und anderes Material. Die mykenischen Totenmasken werden Königen und Fürsten bei deren Beisetzung auf die Gesichter gelegt.¹⁰³ Die Masken dienen dazu, Leben vorzutauschen, und sollen den Weg des Verstorbenen ins Jenseits erleichtern beziehungsweise ermöglichen. Sie dienen nicht dazu, das Gesicht im Übergang zwischen Le-

formten Mund der einen aus. Vgl. Barasch, 1981, S. 257. Es handelt sich dabei aber, wie Barasch richtig folgert, um eine physiognomische Formel. Und genau deswegen kann der lächelnde Mund auch nicht als Individualitätsmerkmal angeführt, geschweige denn können die Gesichter deswegen als wahre Porträts bezeichnet werden. Georges Didi-Huberman behauptet, die Masken verfügten über Ähnlichkeit durch Berührung. Er glaubt, in der Technik der Abformung den Grund für die angeblich überaus individuelle Erscheinung des Gold-Gesichts gefunden zu haben. Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 34. Er will die sehr alte Geschichte der Gesichtsabformung mittels Abdruck belegen. Tatsächlich ist es kaum vorstellbar, dass diese Masken mit dem Abdruckverfahren hergestellt wurden. Otto von Benndorf stellt 1878 die Goldmaske einer Frau vor, die 1837 in einem Tumulus bei Kertsch gefunden wird und der der Schematismus der mykenischen Masken fehlt. Auch bei dieser Maske ist es undenkbar, dass sie direkt über einem Gesicht geformt wurde. Sie scheint aber, wie Benndorf richtig bemerkt, „einem Naturabdruck nachgebildet“ zu sein. Benndorf, 1878, S. 306. Das Antlitz der Frau, offenbar eine Königin, könnte in Gips oder Ton abgegossen worden sein, um anschließend in Repoussé-Arbeit mit der Negativform das Goldblech zu gestalten. Es handelt sich bei der Kertscher Maske vermutlich um die Abformung eines Abgusses von einem Gesicht. Leichte Überarbeitungen am Antlitz waren anschließend notwendig: Die Augen muss der Künstler nachträglich öffnen, und deswegen wirken sie etwas stilisiert. Da die Negativform, die dieser Abformung vorausgeht, nicht erhalten ist, haben wir es aber auch hier wahrscheinlich nicht mit dem frühesten Zeugnis für einen Gesichtsabguss zu tun. Auch der Blick nach Ägypten wird bei der Suche nach dem frühesten Zeugnis für den Gebrauch von Gesichtsabgüssen immer angestrengt. Häufig verweist die Forschung auf die Büste des Ankhaf aus der vierten Dynastie (2520 v. Chr.) im Bostoner Museum of Fine Arts. Vgl. etwa Schuyler, 1985, S. 6. Das Gesicht der Büste zeugt allerdings eher von Schematismus, sodass kaum die Verwendung eines Gesichtsabgusses erkannt werden kann. Das Ägyptische Museum in Berlin zeigt eine *Porträtstudie eines Mannes* aus der 18. Dynastie (um 1340 v. Chr.), die in der Werkstatt des Bildhauers Tuthmosis in Amarna gefunden wurde. Es könnte sich hierbei tatsächlich um einen überarbeiteten Lebendabguss handeln und damit um einen Beweis dafür, dass Bildhauer bereits in frühen Hochkulturen Gesichtsabgüsse als Hilfsmittel verwendet haben, um Porträts zu schaffen.

103 Vgl. Schliemann, 1964, S. 253 f.; Benndorf, 1878, S. 303ff.

ben und Tod der Nachwelt zu erhalten, wie das bei der Totenmaske der Neuzeit der Fall ist. Die mykenische Totenmaske gehört dem Verstorbenen, die Totenmaske in unserem Sinn gehört den Hinterbliebenen. Bei den Goldmasken handelt es sich um Idealporträts, die weitgehend in freier künstlerischer Gestaltung entstehen. Totenmasken in unserem Sinn hingegen sind rein mechanische Erzeugnisse. Außerdem erwarten wir nicht einen Bezug des Objekts zum Grabmal und ein Vortäuschen von Leben, sondern gerade Unabhängigkeit vom Grabmal und das Abbild eines Leichnams. Und trotzdem ist der Terminus ‚Totenmaske‘ für all diese Objekte geläufig.

Otto von Benndorf bezeichnet die mykenischen Goldmasken als „Sepulcralmasken“. Er lanciert damit eine Differenzierung zwischen Masken, die den Verstorbenen ins Grab gelegt werden und damit eindeutig in einem Begräbniskontext stehen und nicht das tote Gesicht zeigen, und Masken, die vom Ritus des Begräbnisses unabhängig entstehen und als Definitionsmerkmal das tote Gesicht zeigen. Tatsächlich bewirkt das aber keine einheitliche Verwendung, jedenfalls nicht im deutschsprachigen Raum. Für eine eindeutige Definition des Begriffs (und des Objekts) Totenmaske ist der Blick ins 19. Jahrhundert unverzichtbar. In dieses Jahrhundert fallen die Begriffsbildung und ein Paradigmenwechsel im Verständnis für den Gesichtsabguss. Der Terminus ‚Totenmaske‘ tritt an die Stelle eines technischen Begriffs, weil von dem Objekt, das er beschreiben soll, gerade mehr erwartet wird, als nur das Ergebnis eines technischen Vorgangs zu sein. Das Wort ‚Totenmaske‘ beschreibt im Gegensatz zu ‚Gesichtsabguss‘ oder ‚Gesichtsabdruck‘ keinen technischen Prozess, sondern neben einem plastischen Objekt auch einen Zustand.

2.2 Die Totenmaske im 19. Jahrhundert

Mit dem Ende der Renaissance verliert die Totenmaske in Italien an Relevanz. Als Arbeitsmittel in der Bildhauerwerkstatt ist sie zwar durchgehend in Gebrauch, Bedeutung gewinnt sie aber eher nördlich der Alpen, wo der Gesichtsabguss weniger als technisches Hilfsmittel in der Bildhauerwerkstatt verwendet wird, sondern hauptsächlich zur Fertigung von Funeraleffigies dient. Dabei handelt es sich um lebens-

große und lebensecht gestaltete Schaupuppen von Königen in authentischer Ausstattung und Kleidung.¹⁰⁴ Diese Puppen sind in dieser Zeit Gegenstand des Trauerzeremoniells. Sie fungieren – so die These in Ernst Kantorowicz' Standardwerk *The King's two bodies* – als Double des verstorbenen Königs, um im Interregnum die Ewigkeit des Amtes zu behaupten.¹⁰⁵

Die älteste erhaltene Effigies ist diejenige von Eduard III., die heute in der Londoner Abteikirche von Westminster zu sehen ist. Der erste Hinweis auf den Gebrauch einer Funeraleffigies in England datiert aus dem Jahr 1327: Eduard II. von England erhält nach seinem Tod eine solche Puppe. Kristin Marek verweist auf Rechnungsbücher, aus denen hervorgeht, dass die Hinterbliebenen ihren verstorbenen Monarchen mit einer prächtigen Begräbniszeremonie ehren, zu der auch ein Leichenwagen mit Effigies gehört.¹⁰⁶ Aus Frankreich haben wir erst rund hundert Jahre später Nachricht von einem Effigies-Brauch. Dass zur Fertigung dieser nicht mehr erhaltenen, sondern nur schriftlich dokumentierten Schaupuppen Totenmasken verwendet werden, nimmt man zwar an, für England lässt sich der tatsächliche Gebrauch einer Totenmaske aber erst für die Effigies Heinrichs VII. bestätigen, der 1509 stirbt.¹⁰⁷ Zugeschrieben wird die Figur Pietro Torrigiano, der vermutlich kurz danach auch noch eine Porträtbüste in Terracotta von Heinrich VII. nach der Totenmaske fertigt (Abbildung 47).

Die Scheinleiber der Könige werden in England bis ins Jahr 1625 angefertigt: Jakob I. ist der Letzte, der in England nach seinem Tod eine Effigies erhält. Friedrich Wilhelm I. von Preußen ist der Letzte überhaupt, der nach seinem Tod im Jahr 1740 mit einer königlichen

104 Zunächst ist die Effigies wohl royales Privileg, später, seit dem frühen 15. Jahrhundert, wird in England auch Klerikern diese Ehre zuteil: erstmals Erzbischof Henry Chichele von Canterbury im Jahr 1443. Vgl. Marek, K., 2009, S. 56.

105 Die grundlegende Studie zu diesem Thema liefert Ernst Kantorowicz 1957 mit *The king's two bodies: a study in mediaeval political theology*. Vgl. Kantorowicz, 1990. Eine Neubetrachtung von Funktion und Brauch der königlichen Funeraleffigies gelingt Kristin Marek im Jahr 2009 mit ihrem Buch *Die Körper des Königs*. Sie geht, im Gegensatz zu Kantorowicz, von drei öffentlich wirksamen Körpern des Königs aus – einem natürlichen, einem politischen und einem heiligen Körper. Vgl. Marek, K., 2009, S. 17 f. Vgl. dazu auch Marek, K., 2015.

106 Vgl. Marek, K., 2015, S. 354 f.

107 Vgl. Marek, K., 2009, S. 43.

Effigies geehrt wird.¹⁰⁸ Die Schaupuppe und mit ihr die Totenmaske lösen sich anschließend aus ihrem religiösen Kontext, was für die Geschichte der Totenmaske große Bedeutung hat: Die Kulturwissenschaftlerin Claudia Schmölders macht den Bedeutungswandel der Totenmaske im 19. Jahrhundert zeichenhaft an zwei Personen aus: Marie Tussaud und Gotthold Ephraim Lessing.¹⁰⁹

Mit dem Auftreten von Marie Grosholtz, die den Namen ihres verstorbenen Mannes, Tussaud, behält, erfolgt die Umdeutung der Effigies im Sinne einer „Säkularisierung“ und „Travestie“ zur Panoptikumsfigur. Schon im Jahr 1780 beginnt Tussaud, Totenmasken verstorbener beziehungsweise getöteter Revolutionäre zu sammeln, um diese zur Fertigung von Panoptikumsfiguren zu verwenden. So behauptet Tussaud auch, die Totenmaske des 1793 von der Anarchistin Charlotte Corday ermordeten Jean Paul Marat abgenommen zu haben,¹¹⁰ die – noch bevor sie zur Fertigung der Panoptikumsfigur Verwendung findet – Jacques Louis David als Vorbild für sein berühmtes Gemälde des getöteten Revolutionärs in der Badewanne dient. Um 1800 übersiedelt Tussaud nach London. 1835 gründet sie dort unter dem Namen *Mada-me Tussaud's* schließlich das erste Panoptikum – damals wie auch heute noch ein Besuchermagnet. Weil die Figuren aber zu nah an die Natur heranrücken, werden sie als ästhetisch fragwürdig eingestuft: Sowohl das künstlerische Konzept als auch der „Nachweis eines künstlerisch-manuellen Könnens“ fehle.¹¹¹

Zu der Zeit, als Marie Tussaud in Frankreich die Gipsabgüsse toter Gesichter sammelt, wird in Braunschweig Lessing die Totenmaske abgenommen, die seit der im frühen 20. Jahrhundert beginnenden Forschung zu Gesichtsabgüssen als Symptom für eine veränderte gesellschaftliche Rolle der Totenmaske im ausgehenden 18. Jahrhundert gilt (Abbildung 10).¹¹² Mit Lessing wird am 15. Februar 1781 nämlich zum ersten Mal in Deutschland einer bürgerlichen Geistesgröße die Toten-

108 Vgl. Schmölders, 2000, S. 252.

109 Schmölders, 2002, S. 176 f.

110 Vgl. Hertl, 2002, S. 130; Wittkop-Menardeau, 1973, S. 86.

111 Türr, 1994, S. 139. Vgl. dazu auch Stamm, 2013, S. 67 f.

112 Vgl. Benkard, 1927, S. XXXV; Schreyll, 1967, S. 131. Auch im großen Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur heißt es, mit Lessing erreiche die Totenmaske „ihren höchsten Stellenwert und wird zu einem bedeutenden Träger des Erinnerungs- und Geniekultes des 19. Jahrhunderts“. Vgl. Sörries [Hrsg.], 2002, S. 334.

maske abgenommen – vorher war diese Ehre Staatsmännern oder Geistlichen vorbehalten.¹¹³ Entsprechend erweist auch der Herzog Lessing als erstem Dichter und Gelehrten die Ehre mit einem von ihm selbst ausgerichteten Begräbnis.¹¹⁴ Lessings Totenmaske handelt die Forschung daher als ein Symbol für „gesellschaftliche Emanzipation [des Bürgertums] und den Niedergang des Adels“¹¹⁵ und als Ankündigung einer „neuen Gesinnung der aufgeklärten Humanität“¹¹⁶. Lessings Totenmaske gilt als Vorläufer einer Totenmaskenflut, in der sich der Erinnerungs- und Geniekult des 19. Jahrhunderts manifestiert.¹¹⁷ In den folgenden Jahren finden wir dann Unmengen an Totenmasken von Gelehrten, Schriftstellern, Künstlern und Komponisten.

In diesen Masken bekundet sich nicht nur das Interesse, das Antlitz eines Verstorbenen zu bewahren, sondern auch das Interesse, das Antlitz des Verstorbenen im Zustand des Todes zu bewahren. Dem geht eine „Ästhetisierung des Todes“ voraus, wie sie Philipp Ariès in seinem Standardwerk *Geschichte des Todes* nennt, was insbesondere in der Literatur der folgenden Jahrzehnte deutlich wird.¹¹⁸ Man sei im 19. Jahrhundert nicht mehr um seinen eigenen Tod bekümmert gewesen, sondern um den der Mitmenschen. Ausgangspunkt für diese veränderte Wahrnehmung des Todes sei Lessings im Jahr 1769 veröffentlichte Streitschrift *Wie die Alten den Tod gebildet*. Hierin legt Lessing dar, dass der Tod in der Antike nicht als Gerippe dargestellt worden sei, sondern als Zwillingbruder des Schlafes, nämlich als ein Jüngling mit Flügeln, der an Amor erinnert.

Ariès' These, die Angst vor dem Toten sei durch eine ästhetische Anschauung des Todes ersetzt worden, gilt es differenziert zu betrach-

113 Die Abnahme der Totenmasken von Bürgerlichen ist in anderen europäischen Ländern allerdings schon früher üblich. So wird etwa Oliver Cromwell im Jahr 1658 die Totenmaske abgenommen, Blaise Pascal 1662 und Eduard Newton 1772. Vgl. Sykora, 2009, S. 41. Selbstverständlich ist dies auch schon in der italienischen Renaissance der Fall.

114 Vgl. etwa Hertl, 2002, S. 48.

115 Kathan, 2000, S. 17.

116 Benkard, 1927, S. XXXIV.

117 Vgl. dazu etwa Papet, 2002, S. 14; Hertl, 2002, S. 91.

118 Philippe Ariès beschreibt die veränderte Wahrnehmung des Todes im 19. Jahrhundert als eine „Ästhetisierung des Todes“ und als eine „romantische Haltung angesichts des Todes“. Vgl. Ariès, 1982, S. 521 und 524. Zur Rolle der Ästhetisierung des Todes in der zeitgenössischen Literatur vgl. auch Anz, 1983, S. 409–432.

ten. Im 19. Jahrhundert distanzieren sich die Menschen im öffentlichen und privaten Leben vom Kranken, vom Sterbenden und vom Toten. Durch die Auslagerung des Sterbens aus dem Haus und die Bestattung durch spezialisierte Unternehmen haben Angehörige die Möglichkeit, „sich dem Anblick von Sterbenden zu entziehen“¹¹⁹. Die Bestattung ist nicht mehr den Familien selbst überlassen. Bereits im späten 18. Jahrhundert gründen Großstädte aus hygienischen Gründen Zentralfriedhöfe außerhalb der Stadtmauern, und zur Mitte des 19. Jahrhunderts ist schon die Feuerbestattung im Gespräch.¹²⁰ Kristin Marek und Thomas Macho attestieren, die Veränderungen im Umgang mit dem Sterben im 19. Jahrhundert haben einen „signifikanten Bedeutungsverlust des öffentlichen Todes“ und einen „Übergang von Intimität zu Entfremdung und Rationalisierung“ bewirkt.¹²¹

Durch die Verbesserung der Hygienebedingungen und die Auslagerung des unappetitlichen Teils des Todes mit Krankheit, Sterben und Verwesung aus dem privaten Raum in professionelle Hände (Medizin und Bestattungsinstitut) kann es auch zu einer Ästhetisierung des Todes kommen, die sich in erster Linie in einem privatisierten Totenkult äußert. Einerseits ist man bestrebt, Relikte wie Haarsträhnen oder Ähnliches vom Verstorbenen aufzubewahren. Andererseits kehren im 19. Jahrhundert auch Totenbilder in den öffentlichen und privaten Bereich zurück. Bald nach der Erfindung der Fotografie kommt im 19. Jahrhundert die *Post-mortem*-Fotografie auf, mit der in den meisten Fällen die „letzte Möglichkeit besteht, ein erstes Bild zu machen“¹²².

Eine noblere Variante der Leichenfotografie ist die Totenmaske, die ebenfalls im 19. Jahrhundert ihre Hochzeit erlebt und ebenfalls das letzte Bild eines Verstorbenen ist, bevor dessen Körper zu verwesen beginnt. Totenmaske und Leichenfotografie haben zwar einen ähnlichen Zweck, es handelt sich aber um unterschiedliche Bildmedien, die in unterschiedlichen Personenkreisen gängig sind. Deswegen kann die

119 Benjamin, 1977, S. 449. Auf die zitierte Stelle verweisen Macho & Marek, 2007, S. 12 f. Vgl. dazu auch Richard, 1995, S. 64ff. Zur Bestattung und zum Umgang mit dem Tod im 19. Jahrhundert siehe auch Fischer, 2001, S. 27–50.

120 Offiziell zugelassen wird die Feuerbestattung allerdings erst nach dem Vatikanischen Konzil von 1969. Vgl. Mischke, 1996, S. 107 f.

121 Vgl. Macho & Marek, 2007.

122 Schulz, 2007, S. 419. Zur Totenfotografie im 19. Jahrhundert vgl. auch Gebhardt, H., 1984.

Leichenfotografie, die zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf den Markt drängt, die Totenmaske auch nicht ablösen.¹²³ Vielmehr verschränken sich beide Medien im frühen 20. Jahrhundert in der Totenmaskenfotografie. Seltener werden nun Abgüsse von Originalmasken genommen, stattdessen erfolgt die Reproduktion der Totenmasken durch Fotografie. Bei den meisten Totenmasken aus dem 20. Jahrhundert handelt es sich deswegen auch um Unikate.¹²⁴

Totenmasken gemahnen meistens deutlicher an den Tod als die überlieferten *Post-mortem*-Fotografien aus dem 19. Jahrhundert, die noch die Funktion haben, das entwichene Leben vorzutäuschen, und nicht, den Tod zu verklären. Ein Unterschied besteht auch darin, dass die Totenmaske für prominente Geistesgrößen oder Staatsmänner reserviert ist, sie überwiegend im öffentlichen Raum präsentiert wird, sie also nicht Ausdruck der individuellen und privaten, sondern der öffentlichen Erinnerungskultur ist. Totenmasken gewinnen im 19. Jahrhundert als Erinnerungsstücke enorme Beliebtheit und werden Bestandteil des öffentlichen Memorialkults, was sich aber vor allem in einer privaten Sammelleidenschaft äußert.¹²⁵ Allein in Goethes Privatbesitz befanden sich zehn Totenmasken, unter anderem von Dante und Cromwell,¹²⁶ Persönlichkeiten, die Goethe verehrt, zu denen er aber natürlich kein persönliches Verhältnis pflegen kann. Die Totenmaske ist im 19. Jahrhundert daher weniger ein Ausdruck von Intimität als vielmehr von Verehrung: Sie ist ein Medium, in dem Prominente abgebildet werden. Wirtschaftlicher und makabrer Höhepunkt des Totenmasken-Hypes beschreibt allerdings der Abguss einer anonymen Person, nämlich die sogenannte Totenmaske der ‚Inconnue de la Seine‘ (Abbildung 15), ein nicht identifiziertes Mädchen, deren Leichnam angeblich um 1890 aus der Seine geborgen wird. Ihr Gesicht soll ein Bildhauer abgegossen haben, weil es ihn so sehr ergriffen hatte. Es handelt sich dabei um eine Legende, und trotzdem zielt das Gesicht des toten

123 Vgl. Gebhardt, H., 1984, S. 128.

124 Vgl. Davidis, 2000, S. 47.

125 Im 19. Jahrhundert entstehen sehr viele kleine private Totenmaskensammlungen. Vgl. Davidis, 2000, S. 38 f.

126 Vgl. Sykora, 2009, S. 31.

Mädchens in der Zeit um die Jahrhundertwende unzählige Wohnzimmer, auch diejenigen bedeutender Künstler und Schriftsteller.¹²⁷

In der Forschung herrscht Konsens darüber, dass mit dem Tod Lessings die Totenmaske allgemein ihre ästhetische Eigenständigkeit gewinnt und aus ihrer dienenden Stellung heraustritt.¹²⁸ Die Totenmaske verliere in dieser Zeit ihren praktischen Zweck, der sie seit dem ausgehenden Mittelalter begleitet, und werde von nun an den Verstorbenen um ihrer selbst willen, „aus Pietät“, abgenommen.¹²⁹ Es handelt sich dabei um Forschungstopoi, die seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts tradiert werden. Pathetisch schreibt Ernst Benkard 1926 über die Umstände, unter denen Lessing die Totenmaske abgenommen wurde, und macht anhand dieses Ereignisses den Paradigmenwechsel in der Geschichte der Totenmaske aus:

„So wird die Totenmaske ein Symbol dafür, daß der Tod zwar die Menschen trennt, aber ihre innere Verbundenheit niemals lösen kann. Befreit von Aberglauben, Bildzauber und Magie – denn dies alles verbirgt sich in der Erscheinung und Erhaltung der Effigies – erblicken wir in dem Toten den Bruder, befreundet sich unsere Klarheit mit dem Rätsel seiner Züge und begrüßt in ihm das eherne Gesetz von Stirb und Werde. [...] Aus ihrer dienenden Stellung wird die Totenmaske erst gegen das Ende des 18. Jahrhundert befreit und behauptet sich seitdem als selbständiger Gegenstand.“¹³⁰

Des Weiteren heißt es bei Benkard, die Abnahme der Totenmaske Lessings haben Freunde veranlasst, „einzig aus dem Wunsch heraus, teilzuhaben an dem Letzten, was der Liebe möglich war, von dem Verewigten festzuhalten“¹³¹. Eine Nachricht auf einem Zettel, der auf der Rückseite eines Exemplars der Maske geklebt haben soll, könne dies bestätigen. Es scheint zunächst allerdings von geringer Bedeutung, ob ein Freund (angeblich veranlasst die Abnahme der Totenmaske der

127 Vgl. Davidis, 2000, S. 46. In dieser Arbeit ist die Totenmaske der ‚Inconnue de la Seine‘ nach Benkard, 1927, abgebildet. Die angebliche Original-Maske soll in der Morgue in Paris abgenommen worden sein.

128 Diese Auffassung festigt sich im frühen 20. Jahrhundert in der Forschung und wird bis in die Gegenwart tradiert. Vgl. etwa Kathan, 2000, S. 17; Sörries, 2000, S. 25; Regener, 2001, S. 53 f.; Schmölders, 2002, S. 177; Welsh, 2010, S. 69.

129 Aurenhammer, 1978, o. S.

130 Benkard, 1927, S. XXXVf.

131 Benkard, 1927, S. XXXV. Vgl. dazu auch Schreyll, 1967, S. 131; Hertl, 2002, S. 48.

Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim, ein Vertrauter Lessings), ein Bildhauer oder eine Institution die Abnahme der Totenmaske in Auftrag gibt. Entscheidend ist nur, mit welcher Intention dies geschieht. Nach Lessings Tod im Jahr 1781 ist es schließlich Christian Friedrich Krull, ein junger Bildhauer, herzoglicher Medailleur und Münzkommissar, der Lessings Totenmaske abnimmt, und zwar mit der Absicht, diese als Vorlage für eine Büste zu verwenden, wie aus seiner anschließenden Bekanntmachung hervorgeht:

„Ich habe dem seel. Herrn Hofrath Lessing durch Hülfe eines Abgusses, den ich über sein todes Gesicht gemacht, durch Zuziehung guter Bilder von ihm, und vermöge einer getreuen Erinnerung seiner Züge, eine Büste in Lebensgröße verfertigt welche sowohl in Ansehung der Ähnlichkeit, als auch der übrigen Bearbeitung den einstimmigen Beyfall all derer erhalten hat, welche sie gesehen haben.“¹³²

Krull nimmt Lessing die Totenmaske ab, um dessen Physiognomie zu speichern und anschließend in eine Porträtbüste zu übertragen. Im Moment der Abnahme steht der technische Nutzen der Totenmaske im Vordergrund, und dieser Vorgang geschieht, was Dokumente bezeugen, mit entschiedener Routine und Selbstverständlichkeit. Die Totenmaske wird Lessing nicht mit der Intention abgenommen, diese aus ihrer Funktionalität zu einem selbständigen Objekt zu befreien.

Die Porträtbüste, die Krull auf der Basis der Totenmaske bald fertigt, wird vervielfältigt; Freunde Lessings fordern Exemplare, um sich den Gelehrten in Erinnerung zu behalten. Außerdem habe die Büste, so der Bildhauer selbst, „in Ansehung der Ähnlichkeit, als auch der übrigen Bearbeitung den einstimmigen Beyfall all derer erhalten [...], welche sie gesehen haben“. Dies sei nicht zuletzt durch die „Hülfe eines Abgusses“ gelungen.¹³³ Zwar wird auch die Totenmaske anschließend vervielfältigt, werden die Duplikate als private Erinnerungsstücke verwendet, jedoch geht dem die Funktion der Totenmaske, technisches Hilfsmittel des Bildhauers zu sein, voraus – und das ist auch eine der Hauptfunktionen der Totenmaske im 19. Jahrhundert.

132 Aus einer Bekanntmachung des Bildhauers Christian Friedrich Krull, zitiert nach Rave, 1951, S. 44 f. Vgl. dazu auch Giray, 2001, S. 150 f. Zur Totenmaske Lessings zudem Benkard, 1927, S. 16.

133 Zitiert nach Rave, 1951, S. 44 f.

Die Verwendung von Totenmasken als Arbeitshilfe zur Fertigung von Porträtbildnissen geht in den Jahren zwischen der Hochrenaissance und dem späten 18. Jahrhundert aufgrund der zweifellos hohen Qualität der Technik bei verhältnismäßig geringen handwerklichen Voraussetzungen sicherlich nicht in Vergessenheit. Trotzdem besitzen wir aus dieser Zeit nur wenige schriftliche oder bildliche Dokumente, die einen regen Gebrauch bezeugen könnten. Im späten 18. Jahrhundert und dann vor allem im 19. Jahrhundert erlebt die Technik in den Bildhauerwerkstätten eine regelrechte Renaissance, in allen Zentren des Kontinents ist der Gebrauch von Gesichtsabgüssen nun greifbar. Die Technik ist seit der Wende zum 19. Jahrhundert keine regionale Erscheinung mehr. Das früheste prominente Beispiel für einen konsequenten Gebrauch liefert der Bildhauer Jean-Antoine Houdon in Paris, der die berühmten Büsten der Aufklärer Voltaire und Jean-Jacques Rousseau mithilfe von Totenmasken fertigt. Kurz bevor Voltaire im Jahr 1778 stirbt, sitzt er Houdon noch Modell. Nach seinem Tod nimmt ihm der Künstler aber die Totenmaske ab, die ihm fortan als Vorlage dient (Abbildungen 6 und 7). Seine Büste zeuge von „scho-nungslosem, ja schockierendem Verismus“, schreibt Willibald Sauerländer.¹³⁴ Rousseau, der im selben Jahr wie Voltaire stirbt, hat Houdon wahrscheinlich nie gesehen. Er ist deswegen auf die Totenmaske als Hilfsmittel angewiesen, die er Rousseau selbst abnimmt.¹³⁵ Kein anderes vorhandenes Abbild Rousseaus hätte dem Bildhauer eine präzisere Vorlage von dessen Physiognomie geboten. Genauso haben wir Nachricht aus Berlin, wo Johann Gottfried Schadow im Jahr 1822 etwa die Statuette Friedrichs II. mit seinen Windspielen nach der „Totenmaske und [unter] Zuhilfenahme anderer Vorbilder“¹³⁶ fertigt. Eines der eindrücklichsten Beispiele dafür, dass die Verwendung von Gesichtsabgüssen im 19. Jahrhundert zum unentbehrlichen Bestandteil eines pro-

134 Sauerländer, 2000, S. 42.

135 Vgl. Sauerländer, 2000, S. 37ff. Der Briefwechsel zwischen dem Marquis de Gerardon und dessen Tochter, der Auskunft über die Abnahme der Totenmaske Rousseaus gibt, ist ebenda publiziert.

136 Aus einer zeitgenössischen Quelle zitiert nach Völkel, 2008, S. 308.

duktiven Bildhauers avanciert, bietet die römische Werkstatt Bertel Thorvaldsens (Abbildungen 8 und 9).¹³⁷

Die Beispiele für die Verwendung des Gesichtsabgusses als Modell für plastische Porträts sind für das 19. Jahrhundert unzählig. Neben schriftlichen Zeugnissen und in großer Zahl erhaltenen Masken samt der ihnen entsprechenden Büsten veranschaulichen auch Atelierbilder aus dem 19. Jahrhundert die beschriebene Arbeitsmethode. Adolph von Menzels Gemälde *Atelierwand* von 1872 in der Hamburger Kunsthalle ist ein prominentes Zeugnis für die Bedeutung von Körper- und Gesichtsabgüssen für Künstler im 19. Jahrhundert (Abbildung 18). Der Maler Menzel hat grundsätzlich ein Faible für Abgüsse, er verwendet sie aber auch als Studienobjekte.¹³⁸ In der Zeit nach 1840 porträtiert Felix Schadow seinen Vater Johann Gottfried bei der Arbeit im Atelier. An der Atelierwand ist der Abguss eines weiblichen Gesichts zu sehen. Das Objekt zeigt die typischen Merkmale der Totenmaske mit geschlossenen Augen und dünnem Mund. Daneben ist die Miniatur einer Totenmaske in einem Clipeus zu erkennen, und auf einem Regalbrett steht ein auf einen Sockel montierter Gesichtsabguss (Abbildung 19). Die Zeichnung ist im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin zu sehen. Auch Carl Engel von der Rabenhaus Bild der Werkstatt Johann Baptist Scholls aus dem Jahr 1838 im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt zeigt einige an der Wand hängende Totenmasken (Abbildungen 20 und 21). Noch im frühen 20. Jahrhundert beschreibt Ernst Penzoldt in seinem Roman *Idolino*, wie der Protagonist, ein Bildhauer, einem jung verstorbenen Mann – wenn auch mit Widerwillen – die Totenmaske nimmt, um ein Bildnis von ihm zu fertigen.¹³⁹

Die Bildhauer des 19. Jahrhunderts knüpfen an eine frühneuzeitliche Arbeitstechnik an. Sie verwenden Gesichtsabgüsse (ob Toten- oder

137 Eine Ausstellung im Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen im Jahr 1985 hat die Toten- und Lebendmasken aus der Sammlung Thorvaldsens den daraus hervorgegangenen Porträtbüsten gegenübergestellt. Vgl. Helsted, 1985.

138 Der Kunsthistoriker Friedrich Eggers, ein Freund Menzels, schreibt über das Atelier des Malers: „Den meisten Platz nehmen die über die Natur gegossenen Formen und namentlich die verschiedenartigen Todtenmaske ein, denn von den beiden Lehrmeistern der Künste, der Antike und der Natur, hat es Menzel durchaus vorwiegend mit der letzteren zu tun.“ Zitiert nach Riemann-Reyher, 1996, S. 262.

139 Vgl. Penzoldt, 1992, S. 323ff.

Lebendmasken) als eine Art Speichermedium, das ihnen Porträtähnlichkeit in Bildnissen garantiert. Im Fall des vorausgegangenen Todes des zu Porträtierenden scheint der Gesichtsabguss ein unverzichtbares Mittel, um die Physiognomie festzuhalten, bevor diese verfällt. Wenn die zu porträtierende Person noch am Leben ist, dient der Gesichtsabguss aber genauso als wertvolle arbeitsökonomische Erleichterung. Wenn der Bildhauer mithilfe des Gesichtsabgusses ein annehmbares Modell fertigt, muss der oder die Porträtierte keine langen Sitzungsstunden mehr über sich ergehen lassen. Anschließend archiviert der Bildhauer die Masken im Atelier, sodass er diese bei Bedarf wieder konsultieren kann.

Die Totenmaske existiert im 19. Jahrhundert als selbstständiges Objekt. Das ist aber nicht ihr Hauptzweck. In den meisten Fällen geht die technische Funktion der Totenmaske (Speichermedium für plastische Porträts) ihrer ästhetischen Funktion (Memorialbild im Haus des aufgeklärten Bürgertums und in öffentlichen Räumen) voraus. Bei den meisten Totenmasken aus dem 19. Jahrhundert existieren Dokumente, die den Zusammenhang der Abnahme mit einer bildhauerischen Funktion beweisen. Bezeichnend ist das insbesondere für die Totenmasken von Voltaire oder Lessing, die als Symptome für die Emanzipation der Totenmaske aus einer dienenden Stellung beschrieben werden. Aus dem frühen 19. Jahrhundert ist kaum eine Totenmaske bekannt, die ausschließlich aufgrund ihres Eigenwerts, nämlich ästhetisches Objekt zu sein, abgenommen wird. Jeder Maske geht außer ihrem ästhetischen Wert noch mindestens ein weiterer Grund für ihre Abnahme voraus. Die Bildhauerwerkstatt ist allerdings nicht die einzige Quelle der Totenmaskenflut im 19. Jahrhundert.

Eine Totenmaske Friedrich Schillers, die als Urform der zahlreich erhaltenen Schiller-Masken bezeichnet wird, ist seit 2005, nach dem Brand in der Anna-Amalia-Bibliothek, wieder restauriert in Weimar zu sehen. Es handelt sich dabei nicht nur um einen Abguss vom Gesicht, sondern um einen Abguss vom ganzen Kopf des Dichters. Von der sogenannten Urform der Totenmaske Schillers werden wahrscheinlich bald nach der Abnahme zwei direkte Abgüsse genommen, die ihrerseits dann wieder häufig vervielfältigt werden, sodass bald an

die 20 Masken existieren (Abbildung 11).¹⁴⁰ Diese gelangen in den Besitz von Freunden, Verehrern, Bildhauern – und Anthropologen.

Unmengen an Dokumenten aus Schillers Umfeld sind überliefert, die über das Ableben und über die Grablegung des Schriftstellers berichten – die Abnahme der Totenmaske wird in diesen aber nur selten erwähnt. Dieser Akt scheint für Bekannte und Angehörige Schillers keine besondere Rolle zu spielen. Dass der Auftrag zur Abnahme der Totenmaske von den nächsten Angehörigen ausgeht, was ja anzunehmen wäre, wenn die Maske mit der Absicht, ein Memorialstück zu erhalten, abgenommen wird, bezeugen keine Dokumente. Dass Caroline von Wolzogen und die Witwe Schillers, ihre Schwägerin Charlotte, der Abnahme einer Totenmaske zustimmen, geschweige denn diese veranlassen, ist unwahrscheinlich, denn Charlotte wird angeblich sowohl die Anfertigung des Totenbildes durch den Maler Ferdinand Jagemann verschwiegen als auch die im Anschluss vorgenommene Obduktion des Leichnams.¹⁴¹ Wenn innerhalb von Schillers Freundes- und Bekanntenkreis ein besonderes Interesse an der Abnahme der Totenmaske als Erinnerungsstück bestanden hätte, wäre der Akt der Abnahme wohl häufiger erwähnt worden. Der Einzige aus Schillers engerem Kreis, der die Abnahme veranlasst oder dieser zumindest zugestimmt haben könnte, ist Charlottes Schwager Wilhelm von Wolzogen. Er erwähnt schon kurz nach Schillers Tod dessen Totenmaske in einem Schreiben.¹⁴² Wolzogen weiß von der Totenmaske – über den Auftrag der Abnahme gibt das aber keine Auskunft.¹⁴³

140 Einen Überblick über den Bestand an Schiller-Masken, deren Provenienz, Datierung und Verwahrungsort liefern Badde & Müller-Harang, 2010.

141 Vgl. Fikentscher, 2000, S. 143.

142 In einem Brief von Wilhelm von Wolzogen an den Verleger Johann Friedrich Cotta vom 12. Mai 1805 heißt es: „Sein Kopf ist noch vor der gänzlichen Zerstörung abgeformt worden.“ Vgl. Hecker, 1935, S. 58.

143 Erst etwa 20 Jahre später wird Schillers Totenmaske in Dokumenten regelmäßig erwähnt. Eine prominente Rolle nimmt die Maske im Zusammenhang mit der Suche nach dem echten Schädel Schillers ein, bei der sie als physiognomisches Vergleichsobjekt dient. Wilhelm von Wolzogen schreibt in einem Brief vom 31. Juli 1826 an seinen Bruder Karl: „... allein es wird doch möglich sein, darüber eine Überzeugung zu erhalten, da der Originalgipsabguß, den der Bildhauer Klauer vom Kopfe des Leichnams gemacht hat, bei dem Kaufmann Martini (Klauers Schwager) entdeckt und auf den Schädel durchaus passend erfunden

Bekannt ist, dass der Sohn des kurz davor verstorbenen Hofbildhauers Martin Klauer, Johann Christian Ludwig Klauer, ebenfalls Bildhauer, am 10. Mai 1805 Schiller die Totenmaske abnimmt¹⁴⁴ – vermutlich zwischen der Anfertigung des Totenbildes durch Jagemann und der besagten Obduktion. Obwohl Klauer als Töpfer und angehender Bildhauer Interesse an der Totenmaske Schillers hat, um diese als Vorbild für eine Büste zu verwenden (was er später auch tut – allerdings ohne besonderen Erfolg), ist anzunehmen, dass er im Auftrag handelt. Da im Kreis der Familie das Interesse an einer Totenmaske offenbar gering ist, muss der Anstoß von außerhalb gekommen sein. Der Tübinger Anthropologe August von Froriep schließt 1913 auf Franz Joseph Gall, Arzt aus Wien und Begründer der Schädellehre (Phrenologie), als Auftraggeber der Schiller-Maske.¹⁴⁵ In jüngeren Beiträgen wird das bestritten.¹⁴⁶

Im März des Jahres 1805 bricht Gall zu einer Vortragsreise nach Deutschland auf – nachdem man ihm in seiner Heimat diese Tätigkeit untersagt hatte. Als Schiller stirbt, hält Gall sich gerade in Berlin auf. Zwei Monate später, am 28. Juli 1805, trifft der Arzt in Weimar ein und verweilt dort mit Unterbrechung bis zum 18. August desselben Jahres.¹⁴⁷ Kontakt zwischen dem Weimarer Hof und dem berühmten Anthropologen gibt es allerdings schon früher.¹⁴⁸ Gall sammelt akribisch Masken und Schädelabgüsse prominenter Denker, die er als Forschungsobjekte verwendet. Anhand von Schädel- und Stirnform glaubt der Mediziner, unterschiedliche Qualitäten des Gehirns erkennen zu können. Spezielle Bereiche auf der Schädeloberfläche teilt er

wurde und kein anderer der siebenzehn Köpfe irgendeine Ähnlichkeit mit dem Abguß haben wird.“ Zitiert nach Hecker, 1935, S. 132.

144 Vgl. Oellers, 2000, S. 27.

145 Vgl. Froriep, 1913, S. 92: „Die Anfertigung einer Totenmaske wurde nach dem Ableben des Dichters nicht, wie es sonst üblich ist, von den Verwandten veranlaßt, sondern sie geschah infolge eines von dem bekannten Phrenologen Franz Joseph Gall gegebenen Auftrags.“ Als Beleg dafür führt Froriep einen Brief an, ohne dessen Autor oder Empfänger zu nennen. Hierin heißt es: „Für Gall hat man einen genauen Abdruck seines Schädels genommen.“ Zitiert nach Froriep, 1913, S. 92.

146 Vgl. Fikentscher, 2000, S. 41ff.

147 Vgl. Heintel, 1986, S. 13ff.

148 Auch Goethe, begeistert von der Schädellehre Galls, steht bereits mit ihm in Verbindung; in Halle besucht er seine Kurse. Vgl. Froriep, 1911, S. 7.

bestimmten geistigen Stärken zu. Sogar Goethe, der die Abnahme seiner Totenmaske untersagt, willigt gegenüber dem Phrenologen in die Abnahme eines Lebendabgusses seines Antlitzes ein. Ob es tatsächlich Gall ist, der die Abnahme der Schiller-Maske beauftragt hat, ist nicht sicher. Er erwähnt sie jedenfalls in seiner Schrift *Physiognomische Abhandlung*. Insbesondere aber die Tatsache, dass die Maske in sogenannter ‚Gall’scher Manier‘ abgenommen ist – eine Abformung des ganzen Schädels und nicht nur des Gesichts –, weist darauf hin, dass Gall den Abguss beauftragt haben könnte.¹⁴⁹

Die Unklarheit über den Auftrag zur Abnahme der Totenmaske Schillers lässt Raum für Spekulationen über ihren Zweck.¹⁵⁰ In ihrer dokumentierten Geschichte erfährt die Maske erst etwa 20 Jahre nach ihrer Fertigung eine klare Position, und zwar nicht als künstlerisches Mittel oder Sammlerstück, sondern als ein physiognomisches Vergleichsobjekt. Beim Versuch, den wahren Schädel Schillers wiederzufinden, kommt ihr eine prominente Rolle zu. Der Weimarer Bürgermeister Carl Leberecht Schwabe nimmt sich im Jahr 1826 dieser Aufgabe an und birgt 23 Schädel aus der Schiller-Gruft auf dem Jakobsfriedhof, um mithilfe der Maske als physiognomische Referenz den wahren Schädel zu finden.¹⁵¹ Totenmasken mögen im 19. Jahrhundert Sammel- und Erinnerungsstücke oder künstlerische Mittel sein, sie

149 Alle drei frühen Totenmasken Schillers sind in dieser Gall’schen Manier gefertigt. Vgl. Davidis, 2000, S. 44.

150 Eine sehr unwahrscheinliche Vermutung steht bei Fikentscher, 2000, S. 52: Wissenschaftliche, dokumentarische oder künstlerische Zwecke schließt Fikentscher als Gründe für die Abnahme der Totenmaske aus. Stattdessen schlägt er vor, sie sei als Trophäe über einen überwundenen Gegner erfolgt.

151 Über Schwabes Suche nach dem Schiller-Schädel geben dessen Aufzeichnungen Auskunft, die Fikentscher, 2000, S. 33 f., umfassend publiziert. Die Echtheit des von ihm als Schiller-Schädel identifizierten Totenkopfs zweifelt im späten 19. Jahrhundert der Anatom Hermann Welcker an: Der von Schwabe geborgene Schädel passe nicht zu Schillers Totenmaske. Vgl. Welcker, 1883. Dieser Auffassung folgt im frühen 20. Jahrhundert auch der Tübinger Wissenschaftler August von Froriep, der im Jahr 1911 nochmals in die Schiller-Gruft steigt, um insgesamt 63 Schädel daraus zu bergen. Einen davon erklärte Froriep als echten Schiller-Schädel. Vgl. Froriep, 1913. In den Jahren 1959 bis 1961 rekonstruiert der russische Anthropologe Michail Gerassimow das Gesicht Schillers mithilfe des Schwabe-Schädels. Die Physiognomie des rekonstruierten Gesichts entspricht derjenigen der Totenmaske, was die Echtheit des Schwabe-Schädels beweisen soll. Vgl. dazu Maul, 2010, S. 133 f. Eine weitere Gesichtsrekonstruktion auf der Basis des

sind aber auch messende Objekte – und in dieser Funktion im 19. Jahrhundert am häufigsten in Gebrauch.¹⁵²

Ob vom Menschen, seinen dermatologischen Krankheiten, seinen Organen, seinem Schädel oder Gesicht, vom Tier oder von der Pflanze – der Abguss gewinnt im 19. Jahrhundert enorme Bedeutung.¹⁵³ Die physiognomische Exaktheit des Gesichtsabgusses wird nicht nur von Bildhauern geschätzt, sondern auch von den Wissenschaften. Im ‚messenden Jahrhundert‘ ist der Abguss als Arbeitsmittel in Anthropologie, Ethnografie oder Archäologie, in der Kriminologie oder in der Rassenlehre ein unverzichtbares Mittel. Johann Caspar Lavater lobt in seinem in den 1770er-Jahren erschienenen vierbändigen Werk *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe* den Gipsabguss von Körper und Gesicht als Arbeitsmittel der „Physiognomisten“:

„Nicht weniger bemerkenswerth sind Todte, und Gipsabgüsse von Todten. Die Bestimmtheit ihrer Züge ist viel schärfer, als an Lebenden und Schlafenden. Was das Leben wankend macht, setzt der Tod fest. Was un-

Schwabe-Schädels erfolgt im Jahr 2006 im Zusammenhang mit dem Projekt *Der Friedrich-Schiller-Code*, in dem auch die DNA des Dichters aus den Knochen ermittelt werden soll. Ergebnis der Rekonstruktion: Der Schwabe-Schädel ist derjenige Schillers. Der Froriep-Schädel entpuppt sich als derjenige Louise von Göchhausens, der Kammerfrau Herzogin Anna Amalias. Anhand des rekonstruierten Gesichts können die Wissenschaftler dann auch die Echtheit der Totenmaske nachweisen. Eine Wendung bewirkt die DNA-Analyse: Scheint der morphologisch-metrische Befund der anthropologischen Untersuchung die Echtheit des Schädels noch zu bestätigen, liefert die molekularbiologische Untersuchung der sterblichen Überreste den gegenteiligen Befund. Der angebliche Schiller-Schädel aus der Gruft, der sogenannte Schwabe-Schädel, ist, was aus der anthropologischen Untersuchung hervorgeht, lediglich ein Schädel, der dem echten Schiller-Schädel extrem ähnlich ist. Vgl. Ullrich, H., 2008, S. 120ff., und Gebhardt, U., 2010, S. 180f. Das Forscherteam vermutet, dass Grabräuber den echten Schiller-Schädel gestohlen haben könnten. Der Verdacht fällt auf die Phrenologen um Franz Joseph Gall. Die Gelegenheit, den Schiller-Schädel auszutauschen, habe Ludwig Friedrich von Froriep, der Großvater August von Frorieps, gehabt. Vgl. Borcholte, 2008.

152 Genauso wie die Forscher Schillers Totenmaske als physiognomisches Referenzobjekt verwenden, dienen auch die Totenmasken anderer Prominenter, etwa diejenigen Dantes und Mozarts, diesem Zweck. Die Anthropologie nutzt heute immer noch Totenmasken historischer Personen als physiognomische Referenzobjekte.

153 Vgl. Papet, 2002, S. 25.

bestimmt ist, wird bestimmt. Alles kommt in sein Niveau – alle Züge in ihr wahres Verhältniß – wenn nicht allzugewaltige Krankheiten und Zufälle vorhergegangen sind. Nichts aber empfehle ich den Physiognomisten so sehr, als das Studium wahrer und unveränderlicher Gipsabgüsse. Wie lange, wie ruhig, wie von allen Seiten läßt sich ein solcher Abguß betrachten! [...] Wer Abgüsse von gebornen Genieen und gebornen Thoren mit einander vergleicht, neben einander zergliedert, ganz und theilweise zeichnet, mißt – dessen Glaube an die Physiognomik wird dem Glauben an seine eigne Existenz gleich kommen – und seine Kenntniss anderer Menschen wird nach und nach der Kenntniss seiner selbst ähnlich werden. Wenn einmal der Stirnmesser, wie ich hoffe, nun bald, vielleicht ehe dieser Bogen abgedruckt ist, seine Vollkommenheit erreicht, und der Schüler der Physiognomik die Anwendung davon sich leicht geläufig gemacht haben wird, so daß er nachher auf den bloßen Anblick auch ohne Maaß die Kapazität und den Charakter der Stirn ziemlich genau wird bestimmen können; – welche Riesenschritte wird er in der Menschenkenntniß thun müssen! Wenn er die Grundrisse, die Profile u.s.f. der Stirnen von harten und weichen, schnellen und langsamen Charaktern auf sein Reißbret auftragen und ihre Krümmung und Winkel bestimmen kann.“¹⁵⁴

Lavater sollte nicht enttäuscht werden. Im 19. Jahrhundert erlangt, wie er sich das erhofft, der „Stirnmesser“ tatsächlich seine Vollkommenheit – in Gestalt der Phrenologie, dessen Erfinder, den bereits erwähnten Franz Joseph Gall, Lavater inspiriert. Einen Teil der überlieferten Totenmasken aus dem 19. Jahrhundert haben wir der zeitgenössischen Bildhauerei zu verdanken,¹⁵⁵ den weitaus größeren Teil jedoch der Physiognomie und der anthropologischen Forschung. Diejenige selbst-ernannte Wissenschaft, die uns die größte Gesichts- und Schädelabguss-Sammlung hinterlassen hat, ist die Phrenologie.¹⁵⁶ Und wahrscheinlich macht der Übergang der Totenmaske in die anthropologi-

154 Lavater, 1969, S. 154 f.

155 Die Totenmasken aus den Bildhauerwerkstätten des 19. Jahrhunderts befinden sich heute vor allem in der Sammlung der Düsseldorfer Kunstakademie oder im Weimarer *Archiv der Gesichter*. Vgl. Davidis, 2000, S. 38.

156 Die Schädellehre ist schon zu Galls Lebzeiten in Verruf geraten. Während man Gall in Wien die Lehrtätigkeit verbietet, gewinnt seine Theorie in Deutschland und Frankreich, wo er noch lange Vorträge hält und forscht, an Beliebtheit. Der Anthropologe August von Froriep setzt sich im frühen 20. Jahrhundert mit dem Erbe Galls auseinander: Die Schädellehre sei „ein reines Phantasma!“, so sein Fazit. Allerdings strebt Froriep in einem Vortrag, im Jahr 1911 an der Universität Tübingen gehalten, auch die Ehrenrettung Galls an. Vgl. Froriep, 1911.

sche Wissenschaft noch eher ihren Paradigmenwechsel im 19. Jahrhundert aus als ihre beginnende Wertschätzung als autonomes Objekt.

Die Phrenologie, die Gall in den Jahren von 1785 bis 1807 entwickelt, ist eine längst widerlegte Pseudowissenschaft, die zur gleichen Zeit entsteht, in der die Totenmaske erstmals als ästhetischer Gegenstand verehrt wird.¹⁵⁷ Mit Galls phrenologischer Methode und Carl Gustav Carus' 1853 erschienenem Handbuch *Symbolik der menschlichen Gestalt* verschiebt sich das Interesse der Anatomen zwar „von der Physiognomie des Gesichts auf die Form des Schädels“¹⁵⁸ – der Abguss bleibt aber das Mittel zur Messung. Anhand von Totenmasken und Schädelabgüssen versuchen Anthropologen die Geistesfähigkeit prominenter Denker, Dichter, Staatsmänner oder Straftäter zu untersuchen (Abbildung 16). Von 1785 an setzt eine wahre Jagd auf Schädel und Totenmasken ein. Franz Joseph Gall hat, wie ein Zeitgenosse überliefert, im frühen 19. Jahrhundert bereits 120 Kopf- und Gesichtsabgüsse von Gelehrten, Dichtern und Staatsmännern gesammelt.¹⁵⁹ Außer einer Unmenge an Forschungsobjekten (auch die Lebendmaske Goethes und Schillers Totenmaske verdanken wir Gall) hinterlässt die Phrenologie ein dubioses wissenschaftliches Erbe. Letztlich beeinflusst Galls Schädellehre sogar die bildende Kunst. David d'Angers vergrößert in seinen Porträtbüsten von Goethe und Niccolò Paganini die Stirnpartien (Abbildung 14).¹⁶⁰ Dasselbe macht Vincenzo Vela in seiner Dante-Büste. Die Phrenologie erfährt eine ironische Wendung: Die pseudowissenschaftlichen Erkenntnisse werden in der Porträtbilderei zu Stilmitteln.

Den Phrenologen gelingt es offenbar ohne Probleme, Totenmasken für ihre wissenschaftlichen Zwecke zu sammeln und zu verwenden.

157 Vgl. Oehler-Klein, 1990, S. 19ff. Zur Schädellehre allgemein siehe auch Gould, 1994.

158 Welsh, 2010, S. 69. Carl Gustav Carus geht ausführlich auf die Bedeutung der Schädellehre in seiner *Symbolik der menschlichen Gestalt* (1853) ein. Vgl. Carus, 1932, S. 178ff.

159 Walther, 1802, S. 160: „Daran schließt sich nun ein Museum von Gipsausgüssen, und Gipslarven der Köpfe interessanter und dem litterarischen Publicum als Gelehrte, Staatsmänner, oder in irgend einer andern auszeichnenden Eigenschaft bekannter, noch lebender Menschen. Die Zahl derselben beläuft sich nun auf 120.“ Zur Rolle der Totenmaske in der Phrenologie siehe Oehler-Klein, 1990.

160 Zur Rolle der Phrenologie in den bildenden Künsten vgl. Sorel, 1994.

Wenn die Totenmaske einen verehrungswürdigen Status genossen hätte, wäre Gall wohl auf Widerstand gestoßen. Auch Goethe zieht übrigens den wissenschaftlichen Wert der Totenmaske ihrem ästhetischen vor: Er ist angetan von Galls Forschung, mit dem er seit 1805 in Verbindung steht und über den er nur positiv berichtet.¹⁶¹ Er lässt sich von Gall eine Lebendmaske abnehmen, über die er selbst schreibt: „Die Formen sind hier ganz genau. Geist, Leben und Liebe muß ja ohnedies der Künstler hinzufügen.“¹⁶² Damit das Bild seiner Leiche nachher nicht in Wohnzimmern hängt, will er sich eine Totenmaske allerdings nicht abnehmen lassen. Über die Totenmaske Christoph Martin Wielands schreibt Goethe später: „Der Tod ist ein sehr mittelmäßiger Porträtmaler. Ich meinerseits will ein seelenvolleres Bild, als seine Masken, von meinen sämtlichen Freunden im Gedächtniß aufbewahren.“¹⁶³

Dass die Totenmaske im späten 18. Jahrhundert zum Sammelobjekt wird, forcieren vor allem die anthropologischen Wissenschaften. Heute befinden sich die Totenmasken, die aus der Sammlung Franz Joseph Galls stammen, im Musée de l'Homme in Paris und im Rollett-Museum in Baden bei Wien. Eine der größten Totenmaskensammlungen des 19. Jahrhunderts, diejenige des Arztes, Malers und Philosophen Carl Gustav Carus, befindet sich im Völkerkundemuseum in Dresden. Einige der heutigen Sammlungen gehen aber auch aus Beständen an Gesichtsabgüssen hervor, die in Bildhauer-Ateliers des 19. Jahrhunderts entstehen. Die größten Sammlungen dieser Art beherbergen das Thorvaldsen-Museum in Kopenhagen und die Kunstakademie Düsseldorf. Die Sammlungen des historischen Museums der Stadt Wien und der Berliner Nationalgalerie gehen aus Zusammenschlüssen privater Sammlungen hervor.¹⁶⁴

Die Tatsache, dass die Totenmaske in Anthropologie und Bildhauerei im 19. Jahrhundert eine so herausragende Rolle spielt, darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass Totenmasken in dieser Zeit auch tatsächlich als Andenken an Verstorbene abgenommen werden. Am 26. März 1827 wird Ludwig van Beethoven von seinem langjährige

161 Vgl. Gall & Lesky, 1979, S. 38 f.

162 Zitiert nach Jaspers, 1967, S. 11.

163 Zitiert nach Kohl, 2007, S. 77.

164 Zu den Sammlungen vgl. Davidis, 2000, S. 37 f.

Leiden erlöst. Ein Tag nach dem Tod des Komponisten erreicht dessen Sekretär Anton Schindler ein Brief, ein gewisser Dannhauser wünsche „einen Gypsabdruck von der Leiche zu nehmen“, was nur fünf bis acht Minuten Zeit beanspruche. „Solche Abdrücke“, heißt es weiter, „werden bei berühmten Männern oft zugelassen, und das nicht Zulassen könnte nachher als eine Beeinträchtigung des Publicums angesprochen werden“¹⁶⁵. Besagtem Dannhauser verdanken wir schließlich die Totenmaske Beethovens, die ein von Krankheit und einer Obduktion entstelltes Gesicht zeigt und heute im Beethoven-Haus in Bonn verwahrt wird (Abbildung 13). Aufgrund der extremen Entstellung dürfte die Totenmaske Beethovens jedoch kaum als Forschungs- oder künstlerisches Arbeitsobjekt gedient haben – zumal ein zuverlässigeres Exemplar bereitlag, das ein Künstler für entsprechende Zwecke hätte konsultieren können: 15 Jahre vor seinem Tod wird Beethoven nämlich schon einmal das Gesicht abgegossen. Der Wiener Bildhauer Franz Klein nimmt ihm 1812 die Lebendmaske ab, um diese anschließend als Vorbild zur Fertigung einer Porträtbüste zu verwenden (Abbildung 12). Lebendmaske und Totenmaske Beethovens zeigen zwei unterschiedliche Gesichter – dass es sich um Abgüsse von ein und demselben Gesicht handelt, ist kaum zu erkennen.¹⁶⁶ Da eine Totenmaske abgenommen wird, obwohl bereits eine Lebendmaske existiert, müssen wir davon ausgehen, dass diese ohne weiteren (wissenschaftlichen oder künstlerischen) Zweck gemacht wird, sondern lediglich mit der Absicht, ein Erinnerungsstück zu besitzen: Dannhauser veranlasst die Abnahme von Beethovens Totenmaske, weil es das Publikum erwartet.¹⁶⁷

Im frühen 19. Jahrhundert zeichnet sich ein Wendepunkt in der Geschichte des Gesichtsabgusses ab. Erstmals geht aus Quellen eindeu-

165 Aus einem Brief von Stephan von Breuning an Anton Schindler, zitiert nach Ben-
kard, 1927, S. 28.

166 Vgl. Tandler, 1909, S. 272.

167 Neben Beethoven gehört Luise von Göchhausen zu den Ersten, denen sowohl
eine Lebend- als auch eine Totenmaske abgenommen wird. Vgl. dazu Froriep,
1917, S. 7 f. Die Hofdame der Herzogin Anna Amalia stirbt im Jahr 1807. Ihre To-
tenmaske liegt in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar verwahrt. Au-
gust von Froriep datiert die Lebendmaske des Hoffräuleins auf die Zeit zwischen
1780 und 1785, sie zeigt damit Göchhausen im Alter von etwa 30 Jahren. Die Le-
bendmaske befindet sich im Goethe-Nationalmuseum in Weimar.

tig hervor, dass zwischen Toten- und Lebendmaske ganz klar unterschieden wird und das Publikum bei einer prominenten Person erstere auch dann fordert, wenn von ihr bereits ein Lebendabguss existiert. Die Totenmaske wird als solche wahrgenommen, ohne dass ihr eine Funktion in der Bildhauerei oder in der Wissenschaft vorausginge. Der Abguss vom Toten hat einen eigenen Wert (und ist nicht wie in den Jahrhunderten davor zwangsläufig). Daher haben wir es hier erstmals mit Totenmasken im eigentlichen Sinn zu tun und nicht bloß mit Gesichtsabgüssen. Mit der Unterscheidung zwischen Toten- und Lebendmaske geht auch einher, dass im frühen 19. Jahrhundert erstmals explizit von Totenmasken die Rede ist und der Terminus in diesem Sinn in Gebrauch kommt. Obwohl schon in Renaissance, Mittelalter und Antike Totenmasken zum Kulturgut zählen – sie werden in dieser Zeit nicht als solche bezeichnet. Der Begriff ‚Totenmaske‘ etabliert sich im frühen 19. Jahrhundert in der Literatur, steht zunächst aber noch mit anderer Bedeutung in anderem Zusammenhang.

In E. T. A. Hoffmanns Nachtstück *Gelübde* (1817) verbirgt die tragische Protagonistin Coelestine ihr Antlitz mit einem dunklen Schleier und einer „weißen, dicht anschließenden Maske“¹⁶⁸. Zum Schutz vor Wahnsinn sowie zum Trost und zur Ruhe hatte Coelestine gelobt, ihr Gesicht nicht zu zeigen.¹⁶⁹ Auf zwei Zeitebenen erzählt, spielt die spätere Szene, der Beginn des Stücks, im Haus eines Bürgermeisters in einer polnischen Stadt, in das Coelestine einkehrt, um ihr Kind zu gebären. Auf ihre Mitmenschen wirkt sie verstörend, weil sie fromm und unnahbar auftritt und weil ihr Gesicht nicht erkennbar ist. Nach der Niederkunft entreißt ihr der Vater des Kindes, ein französischer Offizier, den Säugling. In der Auseinandersetzung demaskiert der Offizier Coelestine, und „ein todstarres marmorweißes Antlitz“ kommt zum Vorschein. Um Coelestine Beistand zu leisten, eilt ihr ihre Haushälterin zur Hilfe, allerdings erst, nachdem sie „ihr Grauen vor der entsetzlichen Totenmaske“¹⁷⁰ überwunden hat.

Die entscheidenden Merkmale der Maske, die E. T. A. Hoffmann als Totenmaske beschreibt, sind Starrheit und Unlebendigkeit. Er meint mit ‚Totenmaske‘ ein Sinnbild für Entfremdung, Unkenntlich-

168 Hoffmann, 1924, S. 26.

169 Vgl. dazu Steinecke, 2004, S. 305.

170 Hoffmann, 1924, S. 27.

keit, Entstellung und Unheimlichkeit. Auch in anderen belletristischen Texten der Zeit spiegelt sich diese Bedeutung der Totenmaske wider. Und Hoffmanns Stück *Gelübde* könnte der früheste Beleg für die Verwendung des Begriffs ‚Totenmaske‘ sein.¹⁷¹ Wenn wir heute von Totenmasken sprechen, haben wir es allerdings zunächst überhaupt nicht mit Masken zu tun. Coelestines Maske ist keine Totenmaske in unserem Sinn. Im frühen 19. Jahrhundert, in der Zeit also, in der die Totenmaske als Bestandteil der Memorialkultur auftritt, ist der Begriff zur Bezeichnung von Gesichtsabgüssen Toter noch nicht geläufig. Meyers Konversationslexikon von 1851 etwa führt den Begriff noch nicht.¹⁷² Wurde in einem vorausgehenden Abschnitt schon die Unterscheidung zwischen Abdruck und Abguss besprochen, soll nun noch ausführlich

171 Grimm & Grimm, 1935, S. 616, verweisen auf Felix Dahns Völkerwanderungsroman *Gelimer*, in dem es bei der Beschreibung des Priesters heißt: „Nur der scharfgeschnittene Mund, so fest er die Lippen zusammenzog, verriet manchmal durch leises unwillkürliches Zucken, daß dieses starre, leichenfahle Antlitz nicht eine Totenmaske war.“ Zitiert nach Dahn, 1885, S. 28. Grimm definiert die Totenmaske als eine „nach einem gipsabguss über ein leichengesicht geformte maske.“ Grimm & Grimm, 1935, S. 616. Ein früherer Gebrauch des Begriffs ‚Totenmaske‘ ist allerdings offensichtlich. Im Begleittext zu einer Illustration in einer Zeitschrift aus dem Jahr 1859, in der Goethe den Schädel Schillers mit dessen Totenmaske vergleicht, heißt es: „in seinem Studirzimmer stehend [...], sich mit der Auffindung und Feststellung des Schädels beschäftigt, und hierbei die Totenmaske und die bekannte Dannecker'sche Büste zur Rathe zieht.“ Zitiert nach Endres, 2007, S. 307. Davor schon fügt Franz Freiherr Gaudy seinem Kaiserlieder-Band ein Bild mit der Totenmaske Napoleons bei und untertitelt: „Todenmaske Napoleons“. Vgl. Gaudy, 1835.

172 Meyer [Hrsg.], 1840–1853, II, 11. Band, S. 1152. Die Existenz von Totenmasken ist aber selbstverständlich bekannt, etwa als „Wachsmaske Dantes, die über der Leiche des Dichters abgenommen seyn soll.“ Meyer [Hrsg.], 1840–1853, VII, 3. Band, S. 903. Der Abguss vom Gesicht wird in Meyers Konversationslexikon unter dem Artikel „Gypsabguss“ besprochen. Der Abguss vom toten Gesicht, den das Lexikon auch erwähnt, wird allerdings nicht als ‚Todenmaske‘ bezeichnet: „Häufig werden auch menschliche Körpertheile, insbesondere das Gesicht, der ganze Kopf, Arme, Beine nach der Natur in Gyps geformt, was sowohl bei Lebenden als Todten zu geschehen pflegt. Da durch die gezwungene Haltung, welche das erforderliche Schließen der Augen und des Mundes öfter bewirkt, der Ausdruck meist leidet, so darf von solchen Abdrücken eben nicht viel erwartet werden, am wenigsten in Beziehung auf Todte.“ Meyer [Hrsg.], 1840–1853, I, 14. Band, S. 489. Erst die Ausgaben der großen Enzyklopädien aus dem frühen 20. Jahrhunderts führen kleine Artikel zum Wort ‚Totenmaske‘.

auf den Begriff ‚Totenmaske‘ und das Verhältnis zwischen Wortbedeutung und Wortgebrauch eingegangen werden.¹⁷³

Totenmaske und Maske teilen zwar denselben Terminus und die Problematik eines schwer zu fassenden Untersuchungsgegenstands, sie haben aber nicht dieselbe Bedeutung.¹⁷⁴ Konsequenterweise wird die Totenmaske in kulturhistorischen Abhandlungen zur Maske auch nicht berücksichtigt.¹⁷⁵ Sie ist per Definition keine Maske und lässt sich daher auch nicht mit Funktion und Bedeutung der Maske kontextualisieren. In wissenschaftlichen Beiträgen zu Gesichtsabgüssen hingegen wird der Vergleich mit der Maske immer angestrebt, um die Totenmaske zu definieren. Die Diskussion um die Terminologie streift die Forschung meistens nur.¹⁷⁶ Deswegen erlangt man immer nur die Erkenntnis, die Totenmaske sei in Hinsicht auf ihre Wortbedeutung ein widersprüchlicher Begriff: Sie maskiere nicht, sondern – im Ge-

173 Für die Epoche der Renaissance, die Gegenstand dieser Arbeit ist, spielen Terminologie und Semantik der Totenmaske respektive des Lebendabgusses eine untergeordnete Rolle. Wird der Gesichtsabguss innerhalb der Geschichte des Porträts betrachtet, muss aber in Hinsicht auf die Termini Klarheit herrschen. Die Untersuchung der Terminologie ist auch dahingehend sinnvoll, weil auf diese Weise Begriffe unabhängig von der Objektbedeutung betrachtet werden, was insbesondere im Fall der Totenmaske notwendig ist.

174 Vgl. Weihe, 2004, S. 33. Als Beispiel sei auch auf die Konzeption der Ausstellung *Wir sind Maske* im Wiener Völkerkundemuseum im Jahr 2009 verwiesen, die interdisziplinär durch administrativen Zusammenschluss des Kunsthistorischen Museums, des Völkerkundemuseums und des Theatermuseums zustande gekommen war. Vgl. Ferino-Pagden [Hrsg.], 2009.

175 Dass Richard Weihe in seiner grundlegenden Studie zur Maske die Totenmaske nicht berücksichtigt, zeigt, dass die Totenmaske schlicht nicht zum semantischen Feld der Maske gehört. Vgl. Weihe, 2004; dazu auch Leuschner, 1997. Im sehr langen Artikel zur Maske im *Lexikon des Aberglaubens* wird nicht auf die Totenmaske verwiesen. Die bereits erwähnte Wiener Ausstellung *Wir sind Maske* beschäftigte sich – wenn auch mit Lücken – umfassend mit dem Thema Maske: Neben unterschiedlichen Arten von Masken waren auch Totenmasken zu sehen – und zwar als ein Aspekt der Maske. Eine logische Differenzierung zwischen Maske und Totenmaske sah die Ausstellung aber nicht vor, stattdessen wiesen die Ausstellungsmacher nur indirekt auf die Problematik hin, dass Maske und Totenmaske zwar denselben Begriff teilen, allerdings grundverschiedene Objekte sind. Vgl. Ferino-Pagden [Hrsg.], 2009.

176 Michael Hertl etwa führt in seinem Totenmaskenbuch mit einer langen Einleitung zur Maske auf das Thema hin. Vgl. Hertl, 2002, S. 8ff. Einen eingehenden Vergleich zwischen Maske und Totenmaske nimmt er aber auch nicht vor.

genteil – sie zeige ein Gesicht.¹⁷⁷ Entsprechend sei sie einem Porträt – obwohl sie das entscheidende Sinnesorgan, das Auge, verdeckt – ähnlicher als einer Maske. Den Vergleich kann man endlos weiterführen: Das Prinzip der Maskierung einer von der Maske unabhängigen Person kommt bei der Totenmaske nicht zum Tragen. Die Totenmaske kann nicht abgenommen werden und hat in der Regel keinen Träger, der durch die Abnahme demaskiert werden könnte. Im Gegenteil: Die Totenmaske demaskiert selbst. Ebenso fehlt der aktive, performative Einsatz bei der Totenmaske, der für eine Maske gerade bezeichnend ist.¹⁷⁸ Die Totenmaske ist per Definition keine Maske – und trotzdem nennen wir sie selbstverständlich so.

In seiner Monografie *Die Paradoxie der Maske* unterscheidet Richard Weihe zwei Bedeutungsebenen. Einerseits existiert die Maske als eine physische Form, eine konvexe Form, die ein Gesicht zeigt, andererseits ist die Maske Trägerin einer Bedeutung, als solche eine Form der Unterscheidung.¹⁷⁹ Letztere Bedeutungsebene trifft auf die Totenmaske (zunächst) nicht zu. Als eine physische Form *ist* die Totenmaske aber eine Maske. Die Verwendung des Begriffs ‚Maske‘ (*maschera*, *masque*, *mask*) als Bezeichnung für den Gesichtsabguss ist neuzeitlich. Das Wort *maschera* selbst taucht erstmals im 13. Jahrhundert im italienischen Sprachgebrauch auf und wird vermutlich aus dem arabischen *maṣḥara* (Scherz, Maskerade, Posse) abgeleitet. Frankreich übernimmt den Begriff im 16. Jahrhundert aus dem Italienischen (*masque*), und von 1527 an ist er im angelsächsischen Sprachraum (*mask*) nachweisbar. Im 17. Jahrhundert ist ‚Maske‘ erstmals im germanischen Sprachgebrauch bekannt, in dem das Wort seitdem „eine Verhüllung des Gesichts, oft eine groteske Gesichtsform (z. B. aus Leder, Wachs, Stoff, Pappe), die dazu dient, sich unkenntlich zu machen“¹⁸⁰, beschreibt. Seit dem 14. Jahrhundert werden Masken im deutschsprachigen Raum

177 Vgl. etwa Sörries, 2000, S. 24; Hertl, 2002, S. 83; Aurenhammer, 1978, o. A.

178 Vgl. Weihe, 2004, S. 70 f.

179 Richard Weihe verweist in seinem Buch über die Maske auf den Formkalkül von George Spencer-Brown, dem zufolge die Maske als ein „Akt der Trennung“ zu verstehen ist. Vgl. Weihe, 2004, S. 43 f.

180 Brockhaus, 1974, III, S. 497.

„Larven“ genannt, ein Begriff, der in manchen Regionen heute immer noch gängig ist.¹⁸¹

Obwohl die Totenmaske per Definition und im eigentlichen Wort-sinn keine Maske ist, werden Gesichtsabgüsse von Toten in den meisten europäischen Ländern als Masken bezeichnet. Der Begriff „Maske“ bezieht sich zunächst auf die physische Form, und in diesem Sinne beschreibt er seit der frühen Neuzeit auch Abgüsse von Gesichtern. Die erste Quelle, die den Abguss von einem Gesicht als *maschera* beschreibt, datiert aus dem späten 14. Jahrhundert: Cennino Cenninis Ausführungen zur Technik des Gesichtsabgusses in seinem *Libro dell'arte* sind auch gleichzeitig das erste Dokument der Neuzeit, in dem Gesichtsabgüsse überhaupt erwähnt werden: „fallo levare a sedere, o in piè, e tenendosi tralle mani la confezione, che ha al viso, adattandosi col viso gentilmente a trarlo fuori di questa maschera o ver forma. Ripolla, e conservala diligentemente.“¹⁸²

Zwar bleibt die Beschreibung von Gesichtsabgüssen in den folgenden Jahrhunderten uneinheitlich,¹⁸³ entscheidend ist aber, dass sich der Begriff „Maske“ – und damit gerade der widersprüchliche Teil des Kompositums „Toten-Maske“ – zur Bezeichnung von Gesichtsabgüssen mit Cennini bereits in der frühen Neuzeit etabliert. Die präzisierende Beschreibung des Objekts durch den Zusatz „Toten-“, der uns logischer erscheinende Bestandteil des Kompositums „Toten-Maske“, ist hingegen frühestens im 19. Jahrhundert zu erwarten.¹⁸⁴

Wenn der Begriff „Maske“ zur Bezeichnung von Gesichtsabgüssen in die Schrift übergeht, sind diese ausschließlich als technische Objekte zur Fertigung von Porträts in Verwendung. Mit „maschera“ beschreibt

181 Vgl. Weihe, 2009, S. 26.

182 Zitiert nach Cennini, 1984, S. 207. Albert Ilg übersetzt die Passage so: „und ziehe ihn aus dieser Form oder Maske“. Vgl. Cennini, 1871, S. 133. Mit dem alternativen Begriff „Form“ verdeutlicht Cennini, dass mit „Maske“ (*maschera*) eine physische Form im Sinn einer Gussform gemeint ist, die weiterverwendet werden kann. Cennini führt den Begriff *maschera* nicht in den italienischen Sprachgebrauch ein. Er ist aber mit großer Wahrscheinlichkeit der Erste, der den Begriff verwendet, um einen Gesichtsabguss zu beschreiben.

183 Vasari verwendet für Gesichtsabgüsse technische Begriffe („formare di gesso da far presa“), mit „maschere“ beschreibt er nur groteske Gesichter.

184 Lexika führen den Begriff daher auch als ein Kompositum von „Maske“ an, nicht unter dem Wortfeld „Tod“.

Cennini eine plastische Form, allerdings keine Form der Unterscheidung. Dass für ihn die technische Form im Vordergrund steht, darauf verweist auch die Tatsache, dass er den Abguss in einem Traktat erwähnt, in dem er fast ausschließlich technische Aspekte des Kunsthandwerks behandelt.¹⁸⁵

Auch die Unterscheidung zwischen Lebend- und Totenabgüssen spielt für Cennini nur auf technischer Ebene eine Rolle: Er misst dem Lebendabguss keinen anderen Wert als dem Totenabguss bei, sondern empfiehlt dafür nur ein anderes technisches Vorgehen.¹⁸⁶ Dasselbe ist anzunehmen bei der überlieferten Inventarliste von Tommaso Verrocchio, die er für das Atelier seines Bruders Andrea nach dessen Tod im Jahr 1495 erstellt. Er listet unter anderem „ventj maschere ritratte al naturale“ auf und meint damit, wie allgemein angenommen wird, Gesichtsabgüsse.¹⁸⁷ Ob es sich dabei um Lebend- oder Totenmasken handelt, ist für die Inventarisierung ohne Bedeutung. Da zwischen Le-

185 Weil es sich bei den Abgüssen, die Cennini in seinem Text beschreibt, nicht um Masken in dem Sinn handelt, wie der Begriff in der frühen italienischen Neuzeit und im ausgehenden Mittelalter verwendet wird, stellt sich die Frage, warum er Gesichtsabgüsse überhaupt als *maschere* bezeichnet. Cennini will den Gesichtsabguss wohl als eine rein technische Aufgabe verstanden wissen. Deswegen hat er keine Begriffe verwendet, die für Bild, Porträt oder Ähnliches in seiner Zeit in Gebrauch sind. Cennini bezeichnet den Abguss nicht als *imago*, weil es sich dabei um einen feststehenden Begriff für eine bestimmte Porträtform handelt, deren Bezug er in seiner Beschreibung nicht herstellen will. Allerdings verwendet er auch keinen technischen Begriff, der den technischen Vorgang, wie ein Abguss entsteht, beschreibt. Das wäre naheliegend gewesen, weil schon Plinius, von dem Cennini die Technik kennt, den Vorgang des Gesichtsabgusses mit technischen Begriffen beschrieben hatte: „das Bild eines Menschen am Gesicht selbst in Gips abzuformen.“ Die *imagines maiorum*, die nichts anderes sind als Gesichtsabgüsse der Ahnen, bezeichnet Plinius zunächst als aus Wachs gefertigte *vultus*, also Gesichter. Er gebe mit dieser Wortwahl zu erkennen, schreibt Götz Lahusen in seinem Buch *Römische Bildnisse: Auftraggeber, Funktionen, Standorte*, dass ein Unterschied zwischen Theatermasken und den Ahnenporträts besteht. Erst im Anschluss führt Plinius den Begriff *imago* ein. *Imagines maiorum* werden, so überliefert es jedenfalls Polybios, in der *pompa funebris* als *prosopon* (Maske) bezeichnet. Und während die Ahnenbilder im Schrank verwahrt werden, nennen sie die Zeitgenossen *eikon* (Bildnis). Dies stelle die doppelte Funktion der *imagines maiorum* heraus, so Lahusen. Vgl. Lahusen, 2010, S. 209.

186 Die theoretische Begründung für den Lebendabguss liefert Cennino Cennini im ausgehenden 14. Jahrhundert. Vgl. Cennini, 1871, S. 130ff.

187 Zitiert nach Fabrizzy, 1895, S. 167.

bend- und Totenabguss in der Renaissance allenfalls technisch unterschieden wird, bedarf es auch keiner terminologischen Unterscheidung der Objekte. Wir kennen aus Traktaten der Renaissance deshalb auch allenfalls genauere Bestimmung wie „*maschera formata sul cadavere*“ oder Beschreibungen des technischen Vorgangs wie „*formare di gesso da far presa*“ oder „*impresò la testa*“.¹⁸⁸ Termini wie *maschera mortuaria* oder *maschera funebre*, wie in Italien Totenmasken heute bezeichnet werden, kennen die Schriftsteller der Renaissance sehr wahrscheinlich nicht.

Bei ‚Totenmaske‘ handelt es sich um eine deutschsprachige Begriffsschöpfung des 19. Jahrhunderts. Als feststehende Begriffe tauchen *maschera mortuaria*, *masque du morte* oder *deathmask* erst deutlich später als im Deutschen der Begriff ‚Totenmaske‘ auf.¹⁸⁹ Die Voraussetzung dafür, dass sich der Begriff ‚Totenmaske‘ neben den technischen Begriffen ‚Abdruck‘ oder ‚Abguss‘ im Sprachgebrauch etablieren kann (beziehungsweise notwendig wird), ist die Überwindung des Gesichtsabgusses als eine ausschließlich technische Form und die Zunahme der Wertschätzung des Abgusses vom Toten gegenüber demjenigen vom Lebenden.¹⁹⁰

188 Grundsätzlich kann man auch nur dann davon ausgehen, dass in den Quellen ein Gesichtsabguss gemeint ist, wenn der Autor einen technischen Begriff dafür verwendet. Gemeint sind Formulierungen wie ‚*formata sul vivo*‘, ‚*formare di gesso da far presa*‘ oder ‚*impronta*‘. Der Begriff ‚*maschera*‘ darf nur dann als Gesichtsabguss verstanden werden, wenn Autoren diesen im Zusammenhang mit dem Porträt verwenden. Bei einem ‚*ritratto di gesso*‘ etwa handelt es sich nicht zwangsläufig um einen Abguss.

189 Im deutschen Sprachgebrauch ist jedenfalls seit dem späten 19. Jahrhundert die Tendenz zur Unterscheidung zwischen Totenmaske und Begräbnismaske deutlich. Der Begriff ‚Begräbnismaske‘ etabliert sich eher zur Beschreibung der getriebenen Goldblechmasken aus Mykene, die einerseits das Leben simulieren und nicht den Tod zeigen und andererseits eben – im Gegensatz zur Totenmaske des 19. Jahrhunderts – in unmittelbarem Bezug zum Begräbnis und zum Grabmal selbst stehen. Für die Totenmaske im 19. Jahrhundert ist gerade bezeichnend, dass sie aus diesem Zusammenhang gelöst ist. Eine eindeutige und einheitliche Verwendung der Begriffe konnte sich aber nie durchsetzen.

190 Die Forschung zum Gesichtsabguss im 15. Jahrhundert wird immer von der Rolle des Gesichtsabgusses im 19. Jahrhundert beeinflusst. Deshalb kann die Rolle des Gesichtsabgusses im 15. Jahrhundert auch nicht verstanden werden, ohne Kenntnisse von der Geschichte des Gesichtsabgusses im späten 18. und 19. Jahrhundert zu haben.

Neben dem Objekt ‚Totenmaske‘ als ein Gesichtsabguss, von dem man mehr erwartet, als nur das Ergebnis eines technischen Prozesses zu sein, ist auch der Begriff ‚Totenmaske‘ Kind des 19. Jahrhunderts – zunächst in belletristischen, später in wissenschaftlichen Texten. Dabei beschreibt – um auf den einführenden Exkurs in die Literatur des frühen 19. Jahrhunderts zurückzukommen – der Begriff ‚Totenmaske‘ zunächst nicht einen Abguss von einem toten Gesicht, sondern sinnbildlich ein entstelltes, verfremdetes, erstarrtes Gesicht. Unabhängig davon, ob die negative Konnotation der Totenmaske in der Literatur des 19. Jahrhunderts ihrem ästhetisch hohen Stellenwert als Memorialobjekt im Bürgertum widerspricht, ist für die eigentliche Diskussion entscheidend, dass die Totenmaske (nicht nur der Begriff, sondern auch das Objekt selbst) damit als eine „Form der Unterscheidung“ definiert ist. Die Totenmaske ist nicht das genaue Abbild, sondern eine Entstellung des Antlitzes. Der Terminus ‚Totenmaske‘ beschreibt nicht vordergründig eine plastische Form, sondern zusätzlich einen Zustand. Und in dieser Bedeutung wird er zur Bezeichnung von Gesichtsabgüssen von Toten im frühen 19. Jahrhundert übernommen.

Die Totenmaske erscheint – im Gegensatz zum Lebendabguss – im Sinne einer „Form, die Unterschiedenes (Innenseite und Außenseite) vereinigt (durch das Dazwischen)“¹⁹¹, tatsächlich als eine Maske, und in keiner anderen Beziehung ist die Totenmaske mehr eine Maske: Sie unterscheidet zwischen Leben und Tod. Sie ist ein Bild des Leichnams noch vor dem Beginn des Zerfalls. Sie ist ein Zeugnis des Lebens, genauso drastisch aber auch ein Zeugnis des Todes. Die Totenmaske, bei der das Abbild des Toten in den Vordergrund rückt und die technische Form im Hintergrund steht, ist typisch für das 19. Jahrhundert. Es geht hier nicht mehr nur um das Konservieren der Physiognomie, sondern um die Überlieferung eines Abbilds, das noch an das Leben gemahnt, allerdings bereits den Toten zeigt.

191 So die Definition der Maske nach Weihe, 2004, S. 35.

2.3 Zur Aktualität des Themas

Der Totenmaskenkult, der sich im 19. Jahrhundert entwickelt, hält bis in die 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts an. Prominenten wird zwar auch in jüngerer Zeit noch gelegentlich die Totenmaske abgenommen. Im *Archiv der Gesichter* im Marbacher Schiller-Museum liegen Totenmasken vom Dramatiker Heiner Müller (1995 gestorben), vom Schriftsteller Stephan Hermlin (1997 gestorben) oder vom Philosophen Ernst Bloch (1977 gestorben). Es handelt sich dabei aber um Ausnahmen.¹⁹² Viele deutsche Bestattungsinstitute bieten die Abnahme von Totenmasken an, eine Nachfrage besteht aber faktisch nicht.¹⁹³ Die Totenmaske ist nicht mehr Bestandteil der gegenwärtigen Erinnerungskultur. Man hält sich seine Angehörigen nicht tot, sondern lebend im Gedächtnis. Zwar ist es heute Brauch, Leichen aufzubahren, um den Tod zu visualisieren,¹⁹⁴ Verstorbene mit einer Fotografie oder mit einem Abguss in einem Bild festzuhalten, gilt aber als pietät- und geschmacklos. Entsprechend ist es seit den 1970er-Jahren auch zu einer „Ausgrenzung der Objektivationen des Todes“ in der Repräsentation der Bestattungsinstitute gekommen.¹⁹⁵ Objekte, die an den Tod erinnern, wie Sarg oder Urne, sind aus dem für die Öffentlichkeit sichtbaren Bereich der Institute verschwunden – ebenso die Totenmaske, die auf den Internetseiten der Institute versteckt ist und auf diesem Weg potenziell

192 Bezeichnenderweise trägt Fritz Eschens Buch von 1967 noch den Untertitel *Totenmasken aus Geschichte und Gegenwart*. In dieser Zeit ist es noch üblich, Philosophen, Dichtern oder Politikern die Totenmaske abzunehmen.

193 Aus Gesprächen mit Bestattungsunternehmern, die die Abnahme von Totenmasken anbieten, ist hervorgegangen, dass für die Totenmaske in der Gesellschaft kaum Interesse besteht. Einerseits entspricht es schlicht nicht der gewünschten Form der Trauerbewältigung, das Antlitz des Verstorbenen im Zustand des Todes zu erhalten, andererseits führen Bestatter auch finanzielle Gründe an. Mit der stufenweisen Abschaffung des Sterbegelds seit dem Jahr 2002 sei der Markt vollkommen eingebrochen. Der durchschnittliche Preis, der von Bestattungsunternehmen für die Abnahme einer Totenmaske verlangt wird, liegt bei rund 500 Euro. Ein im März 2005 im Magazin *Stern* erschienener Artikel über die Aktualität der Totenmaske führt in die Irre: Die Autorin schreibt von einer lebenden Tradition – erst im Schlussabschnitt des Artikels erwähnt sie, dass derjenige Bestatter, den sie für den Artikel befragt hat, noch nie eine Totenmaske verkauft habe. Vgl. Schuh, 2005.

194 Vgl. Hänel, 2003, S. 65.

195 Hänel, 2003, S. 171.

len Kunden angeboten wird. In der Bevölkerung ist es kaum bekannt, dass Bestattungsinstitute die Abnahme von Totenmasken überhaupt anbieten: Dagmar Hänel, die sich mit dem Wandel der Bestattungsinstitute im 20. Jahrhundert befasst, beschreibt dies als eine „Verschleierungsstrategie“.

In die gegenwärtige Memorialkultur gehört das Bild des Leichnams nicht. Präsent ist es trotzdem. Thomas Macho und Kristin Marek attestieren in ihrem gleichnamigen Band aus dem Jahr 2007 eine „neue Sichtbarkeit des Todes“ in der Gesellschaft. In diesem Zusammenhang wird auch eine „neue Sichtbarkeit des Bestattungswesens“ erkannt.¹⁹⁶ Die aktuelle Sichtbarkeit des Todes gilt aber eben nicht für Angehörige oder prominente Tote, sondern für fiktive und anonyme Tote in den Medien, etwa in Film, Fernsehen, Videospielen, bildender oder darstellender Kunst, die nichts mit Trauerbewältigung zu tun haben, sondern häufig ein voyeuristisches Bedürfnis nach dem Makabren befriedigen. Die Erfahrung des Todes wird an fiktiven Stellvertretern geübt und somit auf eine abstrakte Ebene gebracht, weshalb in der medialen Präsenz von Tod und Sterben natürlich keine persönliche, intime Referenz zu diesem Thema hergestellt wird.¹⁹⁷

Die neue Sichtbarkeit des Todes im 21. Jahrhundert involviert keine Renaissance der Totenmaske als Memorialbild. Tatsächlich erfährt die Totenmaske aber – wenn auch nicht in ihrer traditionellen Funktion – in jüngerer Zeit immer wieder Aufmerksamkeit: als historisches Dokument, voyeuristischer Reiz – oder Kunstobjekt. Die Totenmasken der RAF-Terroristen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe, die 2009 in der Esslinger Villa Merkel im Kontext der aus der Hamburger Kunsthalle ausgeliehenen Schau *Man-Son* ausgestellt wurden, machen das beispielsweise deutlich.¹⁹⁸ Die Ausstellung wollte den Reflex der Kunst auf die Gewalt der Zeit, das Jahr 1969, demonstrieren.

196 Vgl. Kahl, 2007, S. 155.

197 Auf die Virtualisierung und Abstrahierung des Todes in den modernen Unterhaltungsmedien (etwa Videospiele, Kinofilme und Fernsehserien) verweist Richard, 2007.

198 Der Tübinger Künstler Gerhard Halbritter verschaffte sich im Jahr 1977 Zugang zu den Leichen von Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe in der Tübinger Gerichtsmedizin und fertigte angeblich mit der Einwilligung von Ensslins Vaters die Totenmasken der Terroristen an. Die Tochter von Halbritter, der noch zwei weitere Maskensätze anfertigte (heute in der Freiburger Polizeiakade-

ren.¹⁹⁹ Aufgrund der drastischen Vergegenwärtigung der Biografien und der Umstände ihres Todes wirkten die Masken der Terroristen verstörend und anziehend zugleich. Die Feuilletons prangerten vor allem das Unzeitgemäße und das Unangemessene der Ausstellung an. Man zeige Verbrecher in einem Medium, das ehrenhaften Persönlichkeiten vorbehalten sei, und zwar in einer längst vergangenen Zeit. Dabei war es kaum möglich, die besagten Masken und die Form ihrer Zurschaustellung im Kontext ihrer ursprünglichen Funktion zu verstehen. Die Unangemessenheit war schon deswegen offensichtlich, weil die Masken in eine Ausstellung eingebunden waren, die genau den Grund für die Unangemessenheit der Präsentationsform thematisierte, nämlich die Gewalt der Zeit. Weil der Betrachter die ursprüngliche Funktion des Bildmediums ‚Totenmaske‘ nicht akzeptieren konnte, stellte sich zwangsläufig die Frage, als was er die Ausstellungsform dann auffassen sollte. Die Konzeption legte nahe, diese als künstlerischen Reflex zu verstehen. Und das ist auch möglich.

In seiner Dissertation hat Lars Stamm aufgezeigt, dass die Technik des Abgusses an sich um 1950 museumsfähig wird. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sei die „Auseinandersetzung mit dem Verfahren der Abformung“ experimentell und stehe noch in völligem Einklang mit „dem althergebrachten Gebrauch eines privaten Gedenkens“.²⁰⁰ Mit der Rückbesinnung auf Marcel Duchamp ziehen Abdruck und Abguss zur Jahrhundertmitte als „paradigmatische Urform des Bildes“ und „gegen die elitäre Abstraktion“ in die Kunstpraxis ein.²⁰¹ Voraussetzung dafür ist, dass Abgüsse, Totenmasken, aber auch Gipsabgüsse

mie und im Haus der Geschichte in Stuttgart verwahrt), verkaufte die Masken später an einen Kunsthändler, der diese dann unterschiedlichen Institutionen anbot. Das Haus der Geschichte in Bonn lehnte ab, weil die Herkunft der Masken dubios sei und man keine Totenmasken von Verbrechern ausstellen wolle. Die Totenmaskensammlung Marbach lehnte ebenfalls ab. Nur die Esslinger Galerie Merkel nahm die Masken schließlich auf Leihbasis an und entfachte großes Medieninteresse – was letztlich auch Zweck der Sache war. Vgl. dazu Rauterberg, 2010; Triebold, 2010.

199 Vgl. Barth & Möllmann, 2009.

200 Stamm, 2013, S. 201.

201 Duchamps Readymades und Aktionen seien von den Gegnern des Abstrakten Expressionismus wiederentdeckt worden, „als ein Umgang mit den vorfabrizierten Objekten, die nicht vom Künstler hergestellt werden müssen, sondern durch eine auktoriale Setzung zum Kunstwerk erklärt werden können, um die Grenze

von Kunstwerken als Schmuckstücke aus dem privaten Raum verschwunden sind. Auch eine Totenmaske kann – abhängig von Kontext und Setzung – Kunstwerk sein. Voraussetzung ist das Lösen vom Bildmedium in seinem historischen Sinn und von dessen Wertvorstellungen sowie der Hinweis auf eine zweite Bedeutungsebene. Dabei kann es sich um eine Ironisierung des historischen Mediums handeln, um die Frage nach Indexikalität oder nach dem Tod, genauso um ein Spiel mit Gesichtsausdruck respektive fehlendem Ausdruck.

Dass die bloße Totenmaske ausgestellt und als Kunstwerk gesetzt wird, ist ungewöhnlich. In der Regel wird künstlerischer Umgang mit den Objekten geübt, sofern sie in ein Kunstwerk eingebunden sind. Oft führen Künstler damit das Unzeitgemäße des Brauchs vor Augen. Arnulf Rainer macht in den 1970er Jahre mit Übermalungen von Totenmasken auf die anachronistische Position der Totenmaske als Memorialbild aufmerksam.²⁰² In seinen Arbeiten sind drei Ebenen dokumentiert: Zunächst zeigt er die Totenmaske selbst, die einer Berühmtheit in einer Zeit abgenommen wurde, in der dies Brauch ist. Sie ist Abbild eines Verstorbenen. Tatsächlich aber haben wir nur eine Fotografie dieser Totenmaske vorliegen, das Abbild eines Abbilds eines Verstorbenen. Dieses Abbild wiederum übermalt der Künstler Arnulf Rainer. Also: „Bilder von Bildern von Bildern“²⁰³. Dem Künstler selbst geht es darum, eine „Phänomenologie des menschlichen Ausdrucks zu schreiben“²⁰⁴. Speziell an der Totenmaske interessiert Rainer das „Affektlose im Ausdruck“.²⁰⁵ Eine jüngere Position stellte die Wiener Ausstellung *Wir sind Maske* im Jahr 2009 vor. Hella Buchner-Kopper zeigt in ihren Arbeiten Gesichtsabgüsse als „zweckfreie Kunstobjekte“, die mit dem Bezug zur Tradition der Totenmaske nur zu deutlich brechen.²⁰⁶

Bestattungsunternehmen bieten die Abnahme von Totenmasken als Memorialbildnisse an, ohne auf Nachfrage zu stoßen, Museen stellen Totenmasken als künstlerische Reflexe aus, und in Bildhauer-Ate-

zwischen Alltag und Kunst auszuloten“. Stamm, 2013, S. 207. Zur Rolle des Abdrucks in der Kunst Marcel Duchamps siehe auch Didi-Huberman, 1999.

202 Leisch-Kiesl, 1996, S. 80ff.

203 Busmann, 1978, o. A.

204 Busmann, 1978, o. A.

205 Rainer, 1978, o. A.

206 Vgl. Ferino-Pagden [Hrsg.], 2009, S. 370.

liers, die sich auf das Porträt spezialisieren, sind Toten- und Lebendmasken heute immer noch ein wichtiges Mittel. Als der Bildhauer Bert Gerresheim im Jahr 1981 mit einem Monument zu Heinrich Heines 125. Todestag beauftragt wird, nimmt er dessen Totenmaske als Vorbild, vergrößert sie überdimensional und verteilt einzelne Gesichtsfragmente auf dem Schwanen-Platz. Heines Totenmaske sei das „einzige realistische Vorbild“, so Gerresheim.²⁰⁷

Als eigenständiges ästhetisches Objekt existiert die Totenmaske heute nicht mehr. In künstlerischer Verarbeitung tritt sie zwar regelmäßig auf, die Totenmaske hat aber vor allem durch wissenschaftliche Aufarbeitung oder in Archivierung und Dokumentation in unterschiedlichsten Facetten und Methoden Aktualität. Neben ihrer Sichtbarkeit in Ausstellungen hat sie insbesondere in den vergangenen zehn Jahren in der Forschung an Bedeutung gewonnen.²⁰⁸ Ihre Präsenz ist vor allem der Tatsache geschuldet, dass der Gesichtsabguss, und das ist in den meisten Fällen die Totenmaske, Gegenstand unterschiedlicher Disziplinen sein kann: Gleichmaßen ist er in Anthropologie, Bild-, Kultur- und Kunstwissenschaft präsent.

In den vergangenen Jahren haben Totenmasken im Zusammenhang mit der Suche nach dem wahren Antlitz prominenter historischer

207 Vgl. Ippendorf, o. A. Als der Bildhauer Bert Gerresheim 2010 eine Büste Heines für die Walhalla in Regensburg fertigt, dient ihm wieder die Totenmaske des Dichters als Vorbild.

208 Totenmasken waren in den vergangenen Jahren in unterschiedlichen Zusammenhängen in verschiedenen Ausstellungen zu sehen. Als grundlegend ist sicherlich die Ausstellung *L'Empreinte* im Centre George Pompidou im Jahr 1997 anzuführen, in deren Kontext das Buch *Ähnlichkeit und Berührung* von Georges Didi-Huberman entstand. Vgl. Didi-Huberman, 1999. Das Schiller-Nationalmuseum in Marbach zeigte 1999 in der Ausstellung *Archiv der Gesichter* seinen Bestand an Totenmasken. Vgl. Davidis & Desoff-Hahn [Hrsg.], 2000. Eine Ausstellung von Edouard Papet, Konservator für Skulptur am Musée d'Orsay, bot ebendort im Jahr 2002 einen historischen Überblick über die Bedeutung des Körperabgusses für konservatorische Zwecke. Vgl. Papet, 2002. Die bereits erwähnte Wiener Ausstellung *Wir sind Maske* gab als Kooperationsprojekt zwischen Kunsthistorischem Museum, Völkerkundemuseum und Theaternmuseum einen Überblick über die Kulturgeschichte der Maske. Die Ausstellungsmacher berücksichtigten die Totenmaske mit einigen Exemplaren, allerdings ohne klar zwischen Totenmaske und Maske zu unterscheiden. Vgl. Ferino-Pagden [Hrsg.], 2009. Die bereits erwähnte Ausstellung der Totenmasken der RAF-Terroristen in der Esslinger Villa Merkel ist nicht wissenschaftlich begleitet worden. Vgl. Rauterberg, 2010.

Persönlichkeiten an Bedeutung gewonnen. Viele (berechtigte) Zweifel an der Echtheit verschiedener Totenmasken und sterblicher Überreste Prominenter aus der Geschichte wecken den Drang anthropologischer Forschungen.²⁰⁹ In einigen Projekten widmen sich Wissenschaftler dem Versuch, die Echtheit von Reliquien nachzuweisen. In anderen Projekten geht es um die Visualisierung der Echtheit von Gebeinen historischer Personen in Form von Gesichtsrekonstruktionen auf der Basis exhumierter Schädel.

Solche Projekte forciert die Verbesserung wissenschaftlicher Methoden in den vergangenen Jahren, etwa in der Molekularbiologie, der es mittlerweile gelingt, Gen-Codes historischer Knochen zu bestimmen, oder durch die Verbesserung der Arbeitstechniken in der Archäologie oder der Anthropologie.²¹⁰ Längst können Anthropologen auf der Grundlage eines Schädels das dazugehörige Gesicht mit 95-prozentiger Ähnlichkeit rekonstruieren. Die Wiederherstellung von Gesichtern Verstorbener ist vor allem in der Kriminologie im Einsatz, wird aber auch auf die Schädel historischer Persönlichkeiten angewendet.²¹¹ Aus einem Superprojektionsverfahren erschlossen die Anthropologen Johann Szilvássy und Herbert Kritscher, dass sich die angebliche Totenmaske und der angebliche Schädel Mozarts in Profilansicht nicht entsprechen. Da die Weichteilrekonstruktion von Mozarts Ge-

209 Insbesondere im Zusammenhang mit der Phrenologie im 19. Jahrhundert und der Jagd auf die Schädel Prominenter verschwinden die Gebeine vieler berühmter Persönlichkeiten oder werden ausgetauscht. In vielen Fällen können Knochen wiedergefunden werden, in einigen Fällen ist deren Echtheit aber bis heute nicht nachgewiesen. Vgl. dazu etwa Ullrich, H., 2008, S. 131ff.

210 Vgl. Gebhardt, U., 2010, S. 177. Ute Gebhardt verweist neben den prominentesten Beispielen Dante und Schiller auf Mozart, die Romanows und die Columbus-Gräber. Auch ältere Methoden (morphologisch-metrische) werden trotz verbesserter Arbeitsmethoden in der Archäologie und der Anthropologie nicht aus diesen Wissenschaften verbannt. Herbert Ullrich kritisiert die molekularbiologische Analyse des Schiller-Schädels, die ein anderes Ergebnis erbringt als die eindeutige morphologische Untersuchung. Vgl. Ullrich, H., 2008, S. 135ff.

211 Methoden zur Gesichtsrekonstruktion auf der Basis des Schädels sind im späten 19. Jahrhundert entstanden. Der Anthropologe Hermann Welcker entwickelt im Jahr 1883 die Profilanalyse. Vgl. Ullrich, H., 2008, S. 134f. Heute können Gesichter durch Weichteildickenmessungen und Computersuperpositionen rekonstruiert werden. Die Freiburger Anthropologin Ursula Wittwer-Backofen etwa rekonstruiert vor allem für kriminologische und anthropologische Zwecke die Gesichter Unbekannter. Vgl. Wittwer-Backofen, 2004; Wittwer-Backofen, 2010.

sicht auf der Basis des Schädels, die Szilvássy und Kritscher anlässlich des Mozartjahres 1991 anfertigten, zwar nicht mit der Physiognomie der Totenmaske übereinstimmt, stattdessen aber mit derjenigen, die Porträtzeichnungen zeigen, die zu Lebzeiten Mozarts entstanden sind, erklärten die beiden Anthropologen den Schädel „mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit“ als echt.²¹² In der Kriminalistik gelte der Grundsatz, so Szilvássy und Kritscher, dass „eine Deckungsgleichheit zwischen Schädel und Portrait als Beweis für Identität“ genüge.²¹³ Die Totenmaske Mozarts deklarieren sie demnach als eine Fälschung.²¹⁴

Mediale Aufmerksamkeit genoss auch die Rekonstruktion des Kopfs von Dante Alighieri, die vor einigen Jahren der italienische Anthropologe Giorgio Gruppioni fertigte. Die Ähnlichkeit zwischen Gruppionis rekonstruiertem Kopf des Dichters und bekannten Dante-Bildnissen ist allerdings nur schematisch (Abbildungen 66 bis 70). Immerhin kann die Rekonstruktion (mit recht großer Sicherheit) die ohnehin längst vermutete Uechtheit der Totenmaske Dantes, die nach wie vor als solche ausgestellt wird und die physiognomische Erscheinung Dantes bis in die Gegenwart vorgibt, bestätigen. Das Projekt erfuhr Kritik: Ob nämlich der Schädel, auf dem die Rekonstruktion basiert, der echte Schädel des Dichters ist, konnte nie bewiesen werden.²¹⁵ Ähnlich unbefriedigend ging ein Jahr später das nicht weniger medienwirksame und bereits erwähnte Projekt *Der Friedrich-Schiller-Code* zu Ende: In einem interdisziplinären Vorhaben versuchten Wissenschaftler den seit einem Jahrhundert währenden Streit um Schillers Schädel zu schlichten – unter Anwendung molekularbiologischer, anthropologischer und chemischer Untersuchungen.²¹⁶ Schon etliche Anthropologen waren dem Rätsel erfolglos nachgegangen (etwa Michail Gerassimow in den 1960er-Jahren), und auch das aufwendig in-

212 Vgl. Bankl & Szilvássy, 1992, S. 92 f.

213 Vgl. Bankl & Szilvássy, 1992, S. 94.

214 Zum Streit um die Echtheit der Totenmaske Mozarts vgl. Duda, 1985.

215 Vgl. hierzu den Forschungsbericht der Gruppe um Gruppioni: Benazzi, 2007. Vgl. dazu auch Schmitz, 2010.

216 Zum Diskurs um Schillers Schädel und zur Rolle von Schillers Totenmasken in den vergangenen Jahren siehe Maatsch & Schmälzle [Hrsg.], 2010; Borcholte, 2008; Ullrich, H., 2008; Schöne, 2002; Fikentscher, 2000. Zu frühen Forschungen zu Schillers Schädel und Totenmasken vgl. Welcker, 188; Froriep, 1913.

szenierte Schillerschädel-Detektivspiel brachte kein Ergebnis: Eine morphologisch-metrische Analyse lieferte widersprüchliche Ergebnisse zu einer DNA-Analyse. Der Streit um Schillers Schädel geht damit weiter. Und das Fazit des Projekts, man habe es mit einem Doppelgänger-Schädel zu tun, konnte nur auf kritische Kommentare in den Feuilletons stoßen.

Die Totenmasken historischer Persönlichkeiten sind in diesem Zusammenhang als physiognomische Vergleichsobjekte wertvoll, weil sie zur Bestätigung einer korrekten Rekonstruktion konsultiert werden können, und zwar heute genauso wie im 19. Jahrhundert. Da (echte) Totenmasken – im Vergleich zu gestalteten Porträts – beweisbar Ähnlichkeit mit der historischen Person verkörpern, sind sie wahrheitsgetreue Abbilder. Auch im Fall des Schiller-Projekts nutzte man die Totenmaske des Dichters als physiognomische Referenz. Und immerhin vermochte es die morphologische Untersuchung, eine Übereinstimmung zwischen Schädel und Maske zu bestätigen.²¹⁷ Auch bei Gruppionis Dante-Kopf war, wie im Fall aller davor entstandenen Porträts, die Totenmaske die erste Vergleichsinstanz.

Die Totenmaske hat als voyeuristischer Reiz in Ausstellungen, als Gegenstand künstlerischer Verarbeitung oder als physiognomisches Referenzobjekt in der Anthropologie Aktualität. Und was ist mit der Kunstwissenschaft? Gesichtsabguss und Kunst standen immer in einer unausgebalancierten gegenseitigen Abhängigkeit: Ein Gesichtsabguss kann nicht kunstwissenschaftlich behandelt werden, ohne dass dabei die Geschichte des Porträts berücksichtigt wird. Umgekehrt konnte aber die Geschichte des Porträts (in allen Phasen der Kunstgeschichte) geschrieben werden, ohne dass darin die Rolle des Gesichtsabgusses bedacht wurde. Erst in der jüngsten Kunstgeschichtsschreibung ist der Zweifel an der Richtigkeit dieses Ausschlusses zulässig geworden.

In den vergangenen Jahren ist die Technik des Gesichtsabgusses aus verschiedenen Richtungen mit der Kunstgeschichte in Verbindung getreten. Einerseits erfolgte dies durch die Rehabilitierung von Porträt-

217 Die Wissenschaftler messen der molekularbiologischen Analyse allerdings größeren Wert bei als der morphologischen. Und diese ergibt, dass der sogenannte Schwabe-Schädel nicht echt, sondern lediglich dem echten Schädel sehr ähnlich ist. Vgl. Gebhardt, U., 2010, S. 190. Dass bei der Ermittlung des DNA-Codes Schillers Unstimmigkeiten zu vermuten sind, darauf verweist Ullrich, H., 2008.

formen, die aufgrund ihrer Herstellungsweise mittels Abguss lange keine Anerkennung vonseiten der Kunstgeschichte erfahren haben. Andererseits kommt es aber auch durch das Verständnis des Abgusses als technische Form dazu, etwa im Kontext der Forschung zu Arbeitsmaterialien (Terracotta), die lange keine Beachtung gefunden haben, oder der Werkstattpraxis und der Sozialgeschichte des Künstlers in der Zeit der Renaissance.²¹⁸ Insbesondere aber ist die Totenmaske in der Bildwissenschaft zu einem populären Objekt, geradezu zu einem Lieblingsobjekt avanciert.

218 Vgl. etwa Ames-Lewis, 2002.

3. Gesichtsabguss als Abbild, Spur und Wahrheitsbekundung

3.1 Ähnlichkeit durch Berührung

Ein Gesichtsabguss hat drei grundlegende Eigenschaften. Erstens verfügt er über eine zuverlässige physiognomische Ähnlichkeit mit dem Gesicht derjenigen Person, der er abgenommen wurde. Zweitens dokumentiert er immer die Art und Weise, wie diese Ähnlichkeit entstanden ist, nämlich mittels physischen Kontakts zwischen der betreffenden Person und der Gussmasse, die die Struktur des Antlitzes in sich aufgenommen hat. Die Verschränkung von Ähnlichkeit und Berührung zwischen der Form und ihrem Abbild ist für den Gesichtsabguss konstitutiv.²¹⁹ Dritte entscheidende Eigenschaft des Gesichtsabgusses ist die Voraussetzung, die die Art der Ähnlichkeitsgewinnung bedingt: Ein Abguss ist nur möglich von einem toten respektive einem totgestellten Gesicht, das uns der Gesichtsabguss – sofern er nicht nachträglich überarbeitet wird – immer zeigt. Gesichtsabgüsse zeigen stets geschlossene Augen und leblosen Ausdruck. Sie zeigen ausschließlich die physiognomischen Eigenschaften einer Person und nie deren Empfindungen. Der Philosoph Karl Jaspers formuliert diese Eigenschaft treffend: „Totenmasken sind leblose Physiognomien. Mir ist noch keine Deutung einer Totenmaske bekanntgeworden, die sie zum Sichtbarwerden des Verstorbenen wesentlich aufgeschlossen hätte.“²²⁰

219 Ähnlichkeit und Berührung sind die entscheidenden Eigenschaften von Abdruck (und Abguss), anhand derer Georges Didi-Huberman das Phänomen kulturhistorisch analysiert. Unter anderem erörtert er die Rolle von Macht, Authentizität und „Garantie der Einmaligkeit“ beim Abdruckverfahren. Bei einer Reproduktion mittels Abdruck, so Didi-Huberman, werde gerade Authentizität gewonnen respektive bleibe diese erhalten und gehe nicht – im Sinne Walter Benjamins – verloren. Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 43ff.

220 Jaspers, 1967, S. 10.

Und hierin unterscheidet sich der Gesichtsabguss auch von einem Porträtbild in unserem Sinn. Das Abbild des Gesichts einer historischen Person, was der Gesichtsabguss ja in jedem Fall ist, erinnert zwar immer an ein Porträt. Operiert man mit Ähnlichkeit als Qualitätsmaßstab für das Abbild eines Gesichts, stellt sich die Assoziation der Ähnlichkeit als ästhetischer Topos der Frührenaissance von selbst her. Die Ähnlichkeit, die uns der Gesichtsabguss zeigt, ist zunächst aber nicht als ästhetische Kategorie, sondern vielmehr im Zusammenhang mit dem Weg seiner Gewinnung (nämlich Berührung) und deren Bedeutung für das Objekt selbst zu verstehen. Die Ähnlichkeit, die ein Abguss erzeugt, ist zunächst als ein anthropologisches und nicht als ein ästhetisches oder gar künstlerisches Phänomen aufzufassen.²²¹

Das Porträt hat die Aufgabe, eine Person abzubilden, und zwar in möglichst großer Ähnlichkeit. Sofern der Porträtierte selbst nicht mehr lebt, ist Ähnlichkeit nicht beweisbar, sondern aufgrund des „Gebundenseins an die Kontingenz des Darzustellenden“ lediglich anzunehmen.²²² Gottfried Boehm beschreibt Ähnlichkeit als ein hermeneutisches Grundphänomen des Porträts: Der Betrachter glaubt, in Porträts das Abbild einer Person wiedererkennen zu können, die er in Wirklichkeit nie gesehen hat.²²³ Es handelt sich dabei um ein Paradox: Ein Porträt kann Ähnlichkeit mit seinem Vorbild nicht selbst beweisen. Dafür wäre es auf einen Vergleichswert angewiesen. Um Ähnlichkeit zu beweisen, sofern diese denn existiert, ist erstens ein Urbild (ein Original, etwa der Abgebildete leibhaftig) oder ein wahres, ein zuverlässiges Abbild (etwa die Totenmaske) notwendig, und zweitens bedarf es eines Betrachters, der die Ähnlichkeit dann überhaupt registrieren

221 Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 30.

222 Preimesberger, 1999 a, S. 18. Ähnlichkeit als kunstästhetische Kategorie nimmt im Fall des Porträts aufgrund einer speziellen Erwartungshaltung des Betrachters eine Sonderstellung ein: Das Porträt hat die Aufgabe, ein ähnliches Abbild zu sein. Anhand der Termini *ritrarre* und *imitare* wägt die Kunsttheorie der Neuzeit entsprechend auch den Kunstwert des Porträts ab und stellt diesen infrage: Der „kontrollierbare Wirklichkeits- und Wahrheitsbezug“, den Preimesberger anspricht, der das Porträt einer „strengerer Bewertung als die anderen Formen von Bildlichkeit und Abbildlichkeit“ unterwerfe, gilt nur für die Zeit, in der der Abgebildete noch leibhaftig existiert. Anschließend kann die Ähnlichkeit eines Porträts ohne Beweisführung mittels eines wahren Abbilds (ein Gesichtsabguss oder eine Fotografie) nicht mehr kontrolliert werden. Vgl. Preimesberger, 1999 a, S. 19.

223 Vgl. Boehm, 1985, S. 28.

kann. Bei Porträts der Renaissance bleibt ein Vergleichswert meistens aus.

Ähnlichkeit, die nicht wie ein Abdruck oder ein Abguss einer physiognomischen Messbarkeit unterliegt, beschreibt einen weiten Spielraum und wird von verschiedenen Faktoren beeinflusst. Ähnlichkeit ist nicht absolut, sondern relativ, und sofern der Begriff als ästhetisches Maß auf Porträts angewendet wird, beschreibt er Abbilder auf einem Feld zwischen Erkennbarkeit und Verwechselbarkeit: Ähnlich ist Antonio Canovas Napoleon-Statue dem leibhaftigen Napoleon trotz ihres historisierenden Kostüms und starker Idealisierung von Gesicht und Körper.²²⁴ Ähnlich sind aber auch die wächsernen Körperdoubles von „Madame Tussaud’s“ im Hinblick auf ihre Vorbilder, obwohl sie von diesen optisch nicht mehr zu unterscheiden sind.

Entsprechend sind auch Gesichtsabgüsse ihren Modellen *nur* ähnlich, obwohl die Differenz, welche die Ähnlichkeit als ästhetisches Merkmal fordert, minimal ist. Totenmasken und Lebendabgüsse können den Personen, denen sie abgenommen wurden, als ähnlich bezeichnet werden, weil wir es auch bei der Kopie eines Gesichts mit einem Bild zu tun haben und nicht mit einer Identität. Bei der Totenmaske handelt es sich sogar um das Bild eines Leichnams, der selbst eben nicht als mit dem Mensch, zu dem er gehört, identisch verstanden wird, sondern – jedenfalls in der Bildwissenschaft – als dessen Bild.²²⁵ Trotz der für die Totenmaske typischen Unmittelbarkeit be-

224 Die Ähnlichkeit beim Porträt wird grundsätzlich beeinflusst vom Stil der Zeit, vom Personalstil des Künstlers und den jeweiligen Neigungen des Auftraggebers, die sich in der Regel in der Idealisierung der Physiognomie niederschlagen. Am Beispiel einiger Humanistenporträts aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sei darauf in Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit eingegangen.

225 Belting, 2000, S. 123: Der Leichnam „ist nicht mehr Körper, sondern nur noch das Bild eines solchen. Niemand kann sich ähnlich sehen, er tut es entweder nur im Bild oder nur als Leichnam“. Vgl. dazu auch Belting, 2001, S. 143–147. Urte Krass folgt der Auffassung von Belting: Sterben sei ein Prozess der Bildwerdung. Vgl. Krass, 2012, S. 77. Die Anwendung des Bildbegriffs auf den Leichnam ist aber fragwürdig. Krass argumentiert, der Verstorbene sei dem einst Lebenden nur noch ähnlich, und Ähnlichkeit verleihe dem Leichnam den „Status eines Bildes“. Krass, 2012, S. 77. Dabei wird nicht berücksichtigt, dass der Leichnam – auch wenn er nur noch die Hülle eines Menschen ist – eine Realie und damit ja gerade kein Bild ist. Anton Legners Ausführungen, die Häupter und Skelette besäßen

steht eine sehr große Distanz zwischen dem Antlitz im Original und seiner Reproduktion im Abbild.

Im Gegensatz zum konventionellen Porträtbild beweist der Gesichtsabguss seine Ähnlichkeit mit dem Original selbst, weil er den Weg ihrer Gewinnung dokumentiert. Ein mittels Abdruck oder Abguss erzeugtes Bild entsteht nicht mimetisch, sondern mechanisch. Seine Ähnlichkeit zum Original ist deshalb nicht spekulativ, sondern evident. Ein Gesichtsabguss verfügt über *wahre* Abbildqualität und über eine objektive Ähnlichkeit mit derjenigen Person, der er abgenommen wurde. Ein Menschenabbild im kunsthistorischen Sinn, das Porträt, hat diese Qualität in der Regel nicht.²²⁶ Weil der Gesichtsabguss als Abbild eines Antlitzes kontrollierbar Ähnlichkeit mit diesem verkörpert, kann der Abguss auch als Strategie zur Beweisführung von Ähnlichkeit in Porträts dienen, bei denen die betreffenden Personen nicht mehr existieren.²²⁷ Hierin liegt die grundsätzliche Unterscheidung zwischen der Ähnlichkeit eines herkömmlichen Porträts, die nicht beweisbar, per Definition aber vorhanden ist, und der Ähnlichkeit des Gesichtsabgusses, die beweisbar existiert. Er ist ein wahres Abbild.

Als *verae imagines* werden in der Renaissance grundsätzlich objektive Abbildungen von Personen, Pflanzen oder Gegenständen mit dem Anspruch einer „engen Relation zwischen Urbild und Abbild“ bezeichnet.²²⁸ Solche Bilder gewinnen in der frühen Neuzeit nördlich und südlich der Alpen Bedeutung. Klaus Niehr führt den Bedeutungsgewinn wahrer Abbilder auf das Aufkommen perfekter Naturnachahmung in der Malerei und der bildlichen Überlieferung der Eindrücke

„die Visualität des Bildes, die Körperlichkeit der Skulptur und das Faszinosum der Realpräsenz“, sind irreführend. Vgl. Legner, 1995, S. 304. Die Qualität, Realpräsenz zu verkörpern, haben Reliquien, weil sie Realien und eben keine Bilder sind. Ebenso widerspricht die Beschreibung „Körperlichkeit der Skulptur“ der Reliquie, die sich gerade dadurch definiert, dass sie nicht von Menschenhand geformt wird, sondern ein Überbleibsel des Körpers ist.

226 Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 47.

227 Gottfried Boehm erwähnt die Totenmaske im Kontext eines hermeneutischen Grundphänomens des Porträts: Ein Gesichtsabguss kann Ähnlichkeit in gestalteten Porträts beweisen. Boehm, 1985, S. 28. Vgl. dazu auch bei Gombrich, 1977, S. 24, der „Lebend- und Totenmasken oder [...] Schattenrisse“ als „objektive Möglichkeiten zur Überprüfung der äußeren Erscheinung des Modells“ beschreibt.

228 Niehr, 2004, S. 267.

exotischer Länder von Forschern und Eroberern zurück.²²⁹ Diese enge Relation ist eine entscheidende Eigenschaft des Gesichtsabgusses, die es auch dann zu berücksichtigen gilt, wenn die Objekte in einem überwiegend kunsthistorischen Kontext behandelt werden und dadurch eher ihre Abbildlichkeit im Vordergrund steht. Sie ist vergleichbar mit dem Phänomen der Spur als Beweis für die Existenz eines Lebewesens.²³⁰

Im Jahr 2011 zeigt das ein Beispiel aus der Archäologie: Wissenschaftler entdecken im mexikanischen Bundesstaat Chihuahua fünf Fußabdrücke in einem Flussbett im Ahuatos-Tal. Das Alter dieser Fußabdrücke schätzen sie auf 25.000 Jahre. Unabhängig davon, dass im Fall der Korrektheit dieser Datierung die „Geschichte der Besiedlung Amerikas neu geschrieben“ werden müsste, verstehen die Experten den Fußabdruck wie selbstverständlich als Beweis für die Existenz eines Menschen.²³¹ Der Abdruck eines Menschen (ob vom Fuß, von der Hand oder dem Gesicht) bekundet dessen einstige Gegenwart an einem bestimmten Ort. Die Spur ist Beweis für die historische Existenz einer Person.

In seiner Theorie der Bedeutung indexikalischer Zeichen beschreibt Charles Sanders Peirce die Spur als Index mit besonderer Eigenart anhand eines vergleichbaren Beispiels.²³² Als Robinson Crusoe am Strand einen Fußabdruck im Sand entdeckt, gibt ihm dieser natürlich keinerlei Information über diejenige Person, die ihn hinterlassen hat. Die Spur, so Peirce, sei aber ein „Index to him, that some creature was on his island“. Sie beweist, dass an dieser Stelle eine Person gewesen ist. Der Index bestätige zwar die Wirklichkeit, damit sei aber noch

229 Vgl. Niehr, 2004, S. 267.

230 Die kulturhistorische Bedeutung des Abdrucks als Spur und Daseinsbekundung arbeitet Georges Didi-Huberman auf. Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 23.

231 Der Abdruck ist Authentizitätsbezeugung und Wahrheitsparadigma. Vgl. dazu vor allem Belting, 1990, S. 69 f.; Didi-Huberman, 1999, S. 31. Zur Rolle von An- und Abwesenheit bei der Spur vgl. Därmann, 1995, S. 58.

232 Vgl. Peirce, 1933, S. 413 f. Vgl. dazu auch Pape, 2007, S. 49 f. Wenn die Bild- und Kunstwissenschaft das Phänomen des Abdrucks einordnet, dann meist mit Verweis auf den Begriff des Index nach der Definition von Charles Sanders Peirce. Jeanette Kohl etwa beschreibt die Totenmaske als „Index par excellence“ und bezieht sich dabei auf die Index-Theorie von Peirce als „Prinzip realer Verbindung“. Vgl. Kohl, 2012, S. 184 f.

keine Einsicht in die Beschaffenheit der Objekte gegeben. Helmut Pape weist darauf hin, dass Peirce mit seinem Beispiel zeigen will, dass Indices nicht bloß Relationen präsentieren, in diesem Fall diejenige zwischen Person und Spur, sondern auch „konkret geformte, symbolisch interpretierbare Eigenschaften“²³³.

Die Beispiele verdeutlichen das Phänomen besonders drastisch: Die Fußspuren im Ahuatos-Tal dokumentieren ein Ereignis, das mehrere Jahrtausende zurückliegt, und Robinson entdeckt eine Spur an einem Ort, an dem diese nicht zu erwarten ist. Die Spur taucht als Authentizitätsbezeugung aber auch permanent im Alltag auf. Die Daktyloskopie, die seit ihrer Einführung im 19. Jahrhundert als kriminologische Methode unumstritten ist, gilt als zuverlässiger als die Fotografie: Der Fingerabdruck ist der Beweis der Präsenz einer bestimmten Person an einem bestimmten Ort.²³⁴ Das Siegel, ebenfalls ein Abdruck, bezeugt die Authentizität eines Dokuments.²³⁵ Der Gelddruck, die „monetäre Form der vera icon“, ist die Basis unseres Währungssystems.²³⁶

Bei Gesichtsabdrücken und -abgüssen handelt es sich um vergleichbare Phänomene. Wir wissen, dass diese zweifellos zu Gesichtern gehören, die real existieren oder existierten. Wir wissen, dass Abgüsse über historischen Personen geformt wurden und diese im Moment der Herstellung exakt so ausgesehen haben, wie es die Abgüsse zeigen. Wann dies geschehen ist und um wessen Gesicht es sich jeweils handelt, wissen wir ohne Vorkenntnisse aber nicht.

Die bereits erwähnten und zweifellos berühmtesten Gesichtsabdrücke der abendländischen Kulturgeschichte, diejenigen Christi auf dem Turiner Grabtuch und dem Schweißstuch der Veronika, sollen ebenfalls (als Reliquien) die historische Existenz einer Person beweisen. Beide Acheiropoietia, nicht von Menschenhand geschaffene Bilder, gelten, so beschreibt es Hans Belting, als „Körperbilder mit derjenigen

233 Pape, 2007, S. 50.

234 Vgl. dazu Uppenkamp, 2010; Macho, 2011; Belting, 2002 a, S. 36.

235 Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 31, 43 f. Georges Didi-Huberman führt das Beispiel des Siegels als königliche Autorität an: „Die Reproduktion durch Abdruck als ihr Resultat [erzeugt] eine ‚Kopie‘, die das taktile, leibliche Kind, und nicht die verblaßte Reflexion ihres ‚Modells‘ oder genauer gesagt ihrer *elterlichen Form* ist.“ Vgl. auch Didi-Huberman, 2001, S. 81.

236 Bredekamp, 2010, S. 182 f.

Evidenz, die wir heute der Photographie zuschreiben²³⁷. Dieser Vergleich ist in der bildwissenschaftlichen Literatur gängig. Bereits Susan Sontag stellt in ihrem Essay *Die Bilderwelt*, der im 1977 publizierten Band *On Photography* erscheint, fest, dass eine Fotografie nicht bloß ein Bild ist, „sondern eine Spur, etwas wie eine Schablone des Wirklichen, wie ein Fußabdruck oder eine Totenmaske“²³⁸. Solche Bilder könnten sich der Realität bemächtigen. Der Vergleich der Fotografie mit den bei Sontag erwähnten Abbildverfahren ist immer wieder angestrengt worden. Peter Geimer mahnt in seinem Aufsatz *Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma* zur klaren Unterscheidung dieser Bildmedien: Einerseits entstehen Abdrücke in Sand, Gips oder anderem Material durch direkten physischen Kontakt.²³⁹ Andererseits sei es für eine „Phänomenologie der Spur“ von Belang, „ob es der Körper ‚selbst‘ war, der seinen Abdruck hinterlassen hat, oder ob ihm dieser – wie man im Fall der Totenmaske ja zutreffend sagt – ‚abgenommen‘ wurde“²⁴⁰.

Um was es beim Vergleich von Gesichts- oder Körperabdrücken mit der Fotografie geht, ist der Beweis- beziehungsweise Wahrheitscharakter der jeweiligen Bildmedien. Fotografie und Gesichtsabguss gelten wie der Schattenriss oder ein mit einer *camera obscura* gefertigtes Bild als technische Bilder; sie garantieren ein präzises Abbild von kontrollierbarer Ähnlichkeit und können eine „gewesene Anwesenheit eines Menschen“²⁴¹ beweisen. Entsprechend beschreibt auch Roland Barthes in *Die helle Kammer* die Qualität der Fotografie im Vergleich zur Malerei, die die Realität fingieren könne. Als „photographischen Referenten“ benennt er „nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe“. In der Fotografie lasse sich nicht leugnen, „daß die Sache dage-

237 Belting, 2001, S. 96. Das Turiner Grabtuch entlarven im Jahr 1988 Wissenschaftler mithilfe der Radiokohlenstoffdatierung als mittelalterliches Artefakt. Trotz ihrer „Entzauberung“ büßen diese Reliquien an Faszination kaum ein.

238 Sontag, 2013, S. 147.

239 Vgl. Geimer, 2007, S. 98. Geimer verweist auf Didi-Huberman, 1999, S. 31, der schreibt, der Abdruck übertrage sich physisch, nicht nur optisch.

240 Geimer, 2007, S. 99.

241 Schulz, 2007, S. 411. Vgl. auch Schulz, 2002, S. 745ff.

wesen ist“²⁴². Als Wesen der Fotografie beschreibt Barthes daher die Verbindung aus Realität und Vergangenheit.²⁴³

Ebenso besteht sowohl bei der Fotografie als auch beim Gesichtsabguss, der eben in den allermeisten Fällen die Totenmaske ist, eine Todes-Assoziation.²⁴⁴ Der Tod sei meistens die „Motivation dafür, überhaupt ein Bild zu machen“, schreibt etwa Martin Schulz: Das Bild entstehe in einer „Lücke“, die der Tod hinterlassen habe.²⁴⁵ Die Formel ‚Anwesenheitsbekundung‘ wirkt in Hinsicht auf die Totenmaske indes eher paradox. Die Totenmaske bezeugt aufgrund wahrer Abbildqualität zwar historische Existenz, sie bekundet allerdings in erster Linie die Existenz eines Leichnams, ist damit gleichzeitig Beweis für den Tod und deswegen mehr *Abwesenheits-* als *Anwesenheitsbekundung*.

Bevor der Gesichtsabguss in der Florentiner Renaissance in erster Linie als technisches Hilfsmittel in der Bildhauerwerkstatt in Gebrauch kommt, steht seine Fähigkeit, ein *wahres* (und nicht nur ähnliches) Abbild zu erzeugen, im Vordergrund. Vor dem Einbruch der Neuzeit spielt der Gesichtsabguss im Kontext zweier Porträtformen eine Rolle als Mittel, kontrollierbare Ähnlichkeit in Abbildern zu schaffen: bei der Motivfigur und bei der Grabfigur. Es handelt sich dabei um Porträtformen, die zwar in Florenz bis ins mittlere Quattrocento Popularität genießen und außerhalb dieser Stadt noch sehr viel länger existieren, trotzdem sind Motiv- und Grabfiguren genuin mittelalterliche Porträtformen. Um die Bedeutung des Gesichtsabgusses in der frühen

242 Barthes, 2014, S. 86.

243 Barthes, 2014, S. 86. Auch Schulz, 2007, beruft sich auf die Definition von Roland Barthes. Die Frage nach der Objektivität des Mediums Fotografie ist in den vergangenen Jahren indes immer häufiger Gegenstand der bildwissenschaftlichen Diskussion gewesen. „Der Verdacht, sie [die fotografischen Bilder] könnten manipuliert sein, lässt sich immer – und ganz zu Recht – erheben“, schreibt etwa Peter Geimer: „Aber noch immer werden sie mit dem Anspruch gezeigt und angeschaut, dass diejenigen, die sie zu sehen geben, einmal existiert haben.“ Vgl. Geimer, 2007, S. 118.

244 Vgl. Ariès, 1982, S. 164: Totenmasken seien nicht angefertigt worden, um als *memento mori* Angst einzuflößen, sondern um eine Momentaufnahme zu erhalten, „ein photographisch genaues Abbild der Person“. Vgl. Ariès, 1982, S. 164.

245 Vgl. Schulz, 2007, S. 403.

Neuzeit zu verstehen, ist die Kenntnis der Rolle des Gesichtsabgusses für mittelalterliche Porträtformen Voraussetzung.²⁴⁶

3.2 Ähnlichkeit als Stellvertreter

Jede Form der Beschäftigung mit Votivbrauch, schreibt der Volkskundler Lenz Kriss-Rettenbeck in seinem Buch *Ex-Voto*, habe drei Arten von Quellen als Ausgangspunkt: Bildquellen, literarische Quellen und örtliche Befunde.²⁴⁷ Beim figürlichen Votivbrauch im Florentiner Hochmittelalter und in der Frührenaissance bleiben Bildquellen und örtliche Befunde von vornherein aus: Keine der Florentiner Votivfiguren, die vom 13. bis ins 17. Jahrhundert gefertigt werden, ist erhalten. Ihre Geschichte rekonstruiert sich aus wenigen Dokumenten. Lediglich „ähnliche“ Objekte können einen Eindruck vermitteln, wie die Figuren ausgesehen haben. Verschiedene Totenmasken und Büsten, denen Totenmasken eingearbeitet sind, betrachtet die Forschung als Relikte der Votivfigur (Abbildungen 31 bis 46).²⁴⁸ Die Tatsache, dass figürliche und bildliche Quellen ausbleiben, eröffnet der Wissenschaft Deutungsfreiraum. Kontrovers diskutieren Kunst- und Kulturwissenschaftler vor allem die Frage nach der Form der Rezeption und die Frage nach der Art der Anfertigung der Votivfiguren.

246 Die mittelalterliche Totenmaske ist nach wie vor ein kontroverses Thema, weil sie nie vollgültig nachgewiesen werden konnte. An die plausiblen Begründungen der mittelalterlichen Totenmaske vor allem bei Ariès, 1982, und Olariu, 2002, wird in der vorliegenden Arbeit angeknüpft.

247 Kriss-Rettenbeck, 1972, S. 75.

248 Die Forschung beschreibt die Florentiner Votivfigur als den Terracottabüsten aus der Zeit um 1500 oder den wenigen überlieferten Totenmasken grundsätzlich ähnlich. Hans Belting etwa spricht von einer Ähnlichkeit der Donatello zugeschriebenen Büste des Niccolò da Uzzano und der wächsernen Totenmaske Fra Angelicos mit den Votivfiguren. Vgl. Belting, 2001, S. 103. Fredrika Jacobs sieht in den Totenmasken-Büsten nicht nur eine optische Analogie, sondern auch ein Weiterleben der Funktion der Votivfiguren, wobei sie auf diese nicht weiter eingeht. Sie erwähnt die bis heute nicht identifizierte Büste einer Frau im Museo Nazionale del Bargello in Florenz (Abbildung 31) und die zu einem Kopf ergänzte Totenmaske Filippo Brunelleschis in der Opera del Duomo (Abbildung 3). Vgl. Jacobs, 2005, S. 178. In Kapitel 7 dieser Arbeit soll ausführlich darauf eingegangen werden.

Die Kulturwissenschaft geht beim Votivbrauch von einem paganen Ursprung aus, der im frühen Mittelalter als religiöser Akt in den christlichen Ritus übernommen wird.²⁴⁹ Nichtfigürliche Votive sind seit dem 9. Jahrhundert im Abendland bezeugt und bis ins 19. Jahrhundert in Gebrauch.²⁵⁰ Als Höhepunkt des Kults gilt der figürliche Votivbrauch des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit in Mittelitalien, vor allem in Florenz. Bei den italienischen Votivfiguren (*Voti* oder *Boti* genannt) handelt es sich um lebensgroße Puppen, überwiegend aus Wachs.²⁵¹ Besonderes Merkmal der italienischen Votivfiguren ist ihre extrem realistische Gestaltung, die – wie aus Zeugnissen hervorgeht – Zeitgenossen betonen.

Die Servitenkirche Santissima Annunziata entwickelt sich im 14. Jahrhundert zum Zentrum des Votivwesens in Florenz. Die Figuren Hunderter Heiliger, Kleriker, Politiker und Auswärtiger, die sich um die Republik Florenz verdient machten, zieren in dieser Zeit den Innenraum der Kirche. Berichte von Zeitgenossen lassen vermuten, die Kirche habe im Quattrocento einem Panoptikum im Stile Madame Tussaud's geglichen. Weil die Menge der Votivfiguren in der Kirche bald bedrohliche Ausmaße annahm, folgte um 1400 eine Beschränkung der *Voti* auf die oberen Zünfte amtsfähiger Bürger.²⁵² Der Dachstuhl drohte unter der Last der Figuren einzustürzen – Platzmangel zwang die Verantwortlichen dazu, diese an der Kirchendecke aufzuhängen. In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts werden die

249 Vgl. dazu Velden, 1998, S. 222. Grundlegend zum Florentiner Votivwesen siehe Warburg, 1979; Masi, 1916; Schlosser, 1993; Mazzoni, 1923. Für jüngere Publikationen zum Florentiner Votivwesen vgl. vor allem Waldmann, 1990; Bredekamp, 1995; Kress, 1996; Lowe, 1996; Didi-Huberman, 1999; Velden, 2000; Didi-Huberman, 2002. Nördlich der Alpen datiert das früheste Zeugnis für den Votivbrauch aus dem 9. Jahrhundert. In dieser Zeit lässt der heidnische Normannenherzog eine Votivfigur nach Saint-Germain-des-Prés senden. Vgl. Körner, 1997, S. 113. Zum Votivbrauch nördlich der Alpen siehe insbesondere Kriss-Rettenbeck, 1972, und Velden, 2000.

250 Vgl. Reinle, 1984, S. 16, und Didi-Huberman, 2002, S. 69.

251 Zur Bedeutung des Materials Wachs im Votivbrauch vgl. Didi-Huberman, 2002, S. 66. Votivgegenstände können grundsätzlich auch aus anderen Materialien, etwa aus Silber, gefertigt werden. Für Porträt-Votive und Ganzkörperfiguren spielen andere Materialien außer den oben genannten aber keine Rolle. Vgl. Velden, 1998, S. 130.

252 Vgl. Waldmann, 1990, S. 29.

rund 600 Figuren im Zuge der Modernisierung der Kirche in den Hof des Gotteshauses verbannt. Dass gut hundert Jahre zuvor die privaten Bilder weltlicher Würdenträger in den sakralen Raum gelangen konnten, wird auf ein Dekret des *Statuto Fiorentino* zurückgeführt, das Bilder im öffentlichen und nicht sakralen Raum verboten hatte.²⁵³

Während die Servitenkirche im 14. Jahrhundert zum Zentrum der figürlichen Votivplastik avanciert, beherbergt im 13. Jahrhundert noch Orsanmichele die größte Sammlung an Votiven.²⁵⁴ Auch die Werkstätten der Wachsbildner, *ceraiuoli* genannt, deren Hauptaufgabe neben der Produktion von Kerzen die wächserne Votivfigur ist, siedeln sich in dieser Zeit in der Umgebung von Orsanmichele an. Der Votivbrauch ist in dieser Zeit nicht auf Florenz beschränkt, sondern auch für die weitere Umgebung von Florenz, in der Toskana und in weiten Gebieten Italiens dokumentiert. Das nahe Florenz gelegene Prato beliefern Florentiner Werkstätten mit Votivfiguren.²⁵⁵ Aus späterer Zeit stammen einige Votivfiguren in Santa Maria delle Grazie nahe Mantua, die bis heute erhalten sind.

Das älteste Dokument, in dem die Florentiner Votivfiguren erwähnt werden, ist die Servitenchronik. Darin heißt es, im Jahr 1260 habe es ein *Voto* von Papst Alexander IV. in Santissima Annunziata gegeben.²⁵⁶ Aus der Zeit um 1300 stammt die *Cronica* von Gino Compagni, die den figürlichen Votivbrauch in Florenz bezeugt.²⁵⁷ Im mittleren Trecento bezeugen dann zwei Novellensammlungen den Brauch. Giovanni Boccaccio erwähnt im *Il Decamerone* (um 1350) die Votivfigur. Bereits in der ersten Novelle berichtet er, wie Gläubige Wachsfiguren am Grab des Ceparrello von Prato darbrachten:

„Poi, la vegnente notte, in una arca di marmo, sePELLITO fu onorevolmente in una cappella: e mano a mano il dí seguente vi cominciarono le genti a andare e a accender lumi e a adorlo, e per conseguente a botarsi e a ap-picarvi le imagini della cera seconda la promession fatta.“²⁵⁸

253 Vgl. Keller, 1939, S. 249. Genau lassen sich Beginn und Ende der Votivpraxis in Florenz allerdings nicht datieren.

254 Vgl. Freedberg, 1989, S. 227.

255 Vgl. Morselli, 1985, S. 328.

256 Vgl. dazu Schlosser, 1993, S. 57; Freedberg, 1989, S. 227; Kress, 1996, S. 177.

257 Vgl. Panzanelli, 2008, S. 14.

258 Boccaccio, 1980, S. 69.

In einer späteren Geschichte schildert Boccaccio, wie nach der Heilung eines Jungen der Pater Rinaldo dessen Vater auffordert, eine Statue des geheilten Sohnes aus Wachs und in derselben Größe anfertigen zu lassen. Auf diese Weise danke man Gott für die Genesung des Jungen:

„Tenete il vostro figliuolo per la grazia di Dio sano, dove io credetti, ora fu, che voi nol vedeste vivo a vespro; e farete di far pore una statua di cera della sua grandezza a laude di Dio dinanzi all figura di messer santo Ambrogio, per li meriti del quale Idio ve n'ha fatta grazia.“²⁵⁹

Ausführlicher beschreibt Franco Sacchetti in den *Trecentonovelle* im späteren 14. Jahrhundert das Votivwesen in Florenz. In der 109. Novelle bezeichnet er den Brauch abwertend als Idolatrie, es sei sogar schon die Votivfigur einer Katze angefertigt worden:

„Di questi boti e di simili ogni dí si fanno, li quali son piú tosto una idolatria che fede Cristiana. E io scrittore vidi già uno ch'avea perduto una gatta botarsi, se la ritrovasse, mandarla di cera a nostra Donna d'Orto San Michele, e così fece.“²⁶⁰

In der 185. Novelle beschreibt Sacchetti die Anfertigung einer Votivfigur für Pero Foraboschi, die dieser für Orsanmichele anfordert und die nur wenige Tage später nach Santissima Annunziata überführt wird, um dort zwischen Hunderten anderer Figuren ausgestellt zu werden. Sacchetti betont, dass die Figur Foraboschis seinem Stifter überaus ähnlich gesehen habe:

„E non potendone alcune cosa trovare, per fuggire il pericolo di che dubitava, si tornò a casa, e l' di terzo di novembre s'andò in Orto San Michele, facendosi far di cera; e dopo alquanti dí compiuta la immagine, la fece portare alla chiesa de' Servi, e là alla Nunziata la presentò. La quale poi fu messa a' ballatoi del legname che sono di sopra; e insino al dí d'oggi si vede, ch'ella somiglia proprio Pero Foraboschi.“²⁶¹

Sacchetti betont ebenfalls die Bedeutung von Orsanmichele für den Votivkult und bewertet die Figuren ästhetisch, was mit Blick auf die Frage nach ihrem Kunstwert für die Forschung von Bedeutung ist. Darauf sei an späterer Stelle eingegangen.

259 Boccaccio, 1980, S. 812.

260 Sacchetti, 1984, S. 222.

261 Sacchetti, 1984, S. 416.

Die Florentiner Votivfiguren erwähnt im Jahr 1439 auch der russische Metropolit Isidor in einem Reisebericht. Anlässlich des Konzils von Florenz besuchte Isidor im Jahr 1437 die Stadt und war vom Votivbrauch offenbar beeindruckt. Eine präzise Beschreibung der Anfertigung von Votivfiguren findet sich in einem Dokument, in dem Antonio da Bologna darüber berichtet, wie er beim Wachsbildner Archangelo ciraiuolo di Zoane d'Antonio eine Wachsfigur bestellt und wie dieser sie anschließend fertigt:

„Richordo come in questo di 13 de zugno 1481 M°. Archangelo ciraiuolo di Zoane d'Antonio da Firenzi promette ame M°. Antonio da Bologna vicario del convento dell'Annuntiata di Firenze tute le volte che io voro fare ymagine de cera grande al natural nel modo e forma che in questo ricordo se contiene. In prima ch'el deto M°. Archangelo debia fare l'ymagine in quelle modo e forma e habito secondo che piacerà al deto vicario o qualunque altri che fusse in luogo del priore ovvero priore. Item che le debi a fare forte d'armadure e ben legata. Item che le dette ymagine le debia depignere e cholorire a sue spese e de sui cholori e sue chapigliare e barbe e tute l'altre chose che apartegnono al depintore salvo che lavorare di brocato. Et debia el deto M°. Archangelo fare qualonche ymagine in termine de X di lavorie ovvero in termine di XII e facendo queste tute chosse promette el dito M°. Ant°. Vicario in nome del convent al deto M°. Archangelo ff. due larghi per qualonche ymagine provedendo el cenvento [sic!] di cera e di tute l'altre chose che accaderanno salvo che di ymagine provedende el salvo che di chollori e chapigliare.“²⁶²

Wie es den *ceraiuoli* gelingt, bestechende Ähnlichkeit in den Wachsfiguren zu erzeugen und trotzdem nur zehn Tage Zeit zur Fertigung einer Figur zu benötigen, wird erst 150 Jahre später Giorgio Vasari erklären – in der für die Forschung ergiebigsten, am meisten beachteten und gleichzeitig problematischsten Quelle. Vasari schreibt in der *Vita* Andrea del Verrocchios, dass dieser gemeinsam mit seinem Schüler, dem Wachsbildner Orsino Benintendi, eine Votivfigur Lorenzo de' Medici angefertigt haben soll.²⁶³ Im Gedächtnis der Nachwelt steht der Florentiner Votivkult deswegen insbesondere mit Lorenzo de'Me-

262 Zitiert nach Schlosser, 1993, S. 163.

263 Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 373 f. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Vasari die Figuren Lorenzos, von denen er schreibt, gar nicht gesehen, da sie nach der Vertreibung der Medici aus der Kirche entfernt worden sind. Auch wenn Vasari sich zum Teil seiner Fantasie bedienen muss, bleibt der historische Stellenwert der Passage unumstritten. Vor allem in Hinsicht auf die Votivpraxis im Allgemeinen,

dici in Zusammenhang. Nach einem überlebten Anschlag der verfeindeten Bankiersfamilie der Pazzi soll er im Jahr 1478 drei Votivfiguren seiner Person in Auftrag gegeben haben.

Obwohl sehr viele Dokumente zum Florentiner Votivbrauch überliefert sind, ist es Vasaris Bericht über die Anfertigung der Votivfiguren Lorenzo de' Medicis, der das heutige Bild des Votivbrauchs, vor allem wenn es im kunstwissenschaftlichen Kontext aufgegriffen wird, prägt. Vasari musste mit dieser Passage die Aufmerksamkeit der Kunstgeschichte regelrecht auf den Votivbrauch ziehen, da er als Einziger einen Hinweis auf die Fertigungstechnik der Figuren gibt.²⁶⁴ Er schreibt, dem Wachsbildner Benintendi seien sehr ähnliche Votivfiguren gelungen, um diese aber zu perfektionieren, habe ihm sein Meister Andrea del Verrocchio geholfen, ein Bildhauer, der hierfür die Technik des Gesichtsabgusses zur Hilfe genommen habe. Verrocchio sei der Erfinder des Gesichtsabgusses, schreibt Vasari weiter.

Dass Verrocchio und Benintendi gemeinsam eine Votivfigur fertigen, ist gut möglich. Dass der Bildhauer den Wachsbildner aber darin unterrichten muss, ist unwahrscheinlich. Tatsächlich ist Benintendi diese Technik aus seinem eigenen Handwerk, der Wachsbildnerlei, längst bekannt. Er ist der begabteste Spross einer Wachsbildner-Dynastie, die im 15. Jahrhundert in Florenz das Monopol auf der Fertigung der Votivfigur hat. Mit Orsino erlangt die Familie ihre Blütezeit.²⁶⁵ Auch dass Verrocchio den Gesichtsabguss erfunden hat, ist eine Legende, zu der Vasari von Plinius inspiriert wird und auf deren Falschheit bereits der frühe Vasari-Herausgeber Giovanni Bottari hin-

die Fertigung von Votivfiguren und die Zusammenarbeit zwischen Wachsbildnern und Bildhauern, worauf noch eingegangen werden soll, ist Vasaris Bericht essenziell.

264 Seitdem der Florentiner Votivbrauch von der Kunstforschung insbesondere mit Aby Warburg Aufmerksamkeit erhält, erkennen Historiker immer wieder Verbindungspunkte zur Porträtbildnerlei der Früh- und Hochrenaissance. Allerdings werden erst in jüngerer Zeit wieder häufiger Überlegungen zum Kunstwert der Votive respektive zu deren Rolle für die Kunst der Zeit angestrengt.

265 Vgl. Masi, 1916, S. 128. Gino Masi veröffentlicht auch zahlreiche Bezahlungsdokumente der Benintendi-Werkstatt, die einen Einblick in die rege Tätigkeit der Wachsbildnerfamilie geben.

weist.²⁶⁶ Vasari dient die Anekdote vor allem dazu, die Handwerke zu hierarchisieren und Verrocchio als innovativen Künstler zu präsentieren. Auch die Wachsbildner arbeiten im Quattrocento und davor schon mit Gesichtsabgüssen. Cennini berichtet bereits im ausgehenden 14. Jahrhundert von der Technik. Trotzdem hat Vasaris Anekdote großen Wert – insbesondere für die Kunstgeschichte. Wir erfahren von der Zusammenarbeit zwischen Wachsbildner und Bildhauer, über die Art der Anfertigung von Votivfiguren und dass die Figuren von einem überwältigenden Realismus sind, der in Italien wohl so intensiv wie nirgendwo sonst betrieben wird.

Zum kunstwissenschaftlichen Gegenstand wird die Votivfigur erst mit Aby Warburgs bereits erwähntem Text zum Florentiner Bildnis aus dem Jahr 1902, in dem er Porträts von Florentiner Bürgern im Kontext der Fertigungstechnik von Votivfiguren betrachtet.²⁶⁷ Warburg ist der Erste, der auf die Bedeutung des Votivwesens für die Florentiner Porträtplastik eingeht. Nur wenige Jahre später gelingt Julius von Schlosser eine umfassende Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs, in der die Florentiner Votivfigur eine prominente Rolle einnimmt.²⁶⁸ Warburg und Schlosser stoßen die grundlegende Diskussion um die Bedeutung der Votivfigur im Kontext der Kunstgeschichte an – und damit die Frage nach der Bedeutung des Gesichtsabgusses für die Porträtpraxis.²⁶⁹ Vasaris Beschreibung des Votivbrauchs in der Lebensbeschreibung Verrocchios liefert Schlosser und Warburg einen wichtigen

266 „Fu de’primi, ma non il primo; giacchè l’uso di formare i volti dei cadaveri pare che fosse più antico. Sussiste infatti nell’uffizio dell’Opera di Santa Maria del Fiore la effigie del Brunelleschi fatta in tal modo, quando il Verrocchio aveva quattordici ani. Però ha ditto bene il Vasari poco sopra, che tal uso comincio al tempo suo.“ Zitiert nach Vasari, 1878–1885, III, S. 373.

267 Vgl. Warburg, 1979.

268 Vgl. Schlosser, 1993. Neben den Beiträgen von Schlosser und Warburg stammen frühe Beiträge zur Florentiner Votivfigur aus Italien, etwa von Masi, 1916, und Mazzoni, 1923.

269 Obwohl Warburg und Schlosser die Votivfigur in ihren Studien berücksichtigen, etabliert sich diese danach keineswegs in der Kunstgeschichte. Die Nachkriegskunstgeschichte etwa wird eine Kunstgeschichte ohne anthropologischen Ansatz schreiben. Dazu und grundsätzlich zum Verhältnis von Kunstgeschichte und Votivbrauch vgl. Didi-Huberman, 2002. Für Ernst Gombrich hat Wachs grundsätzlich einen problematischen Stand in der Kunstgeschichte, weil das Material aufgrund seiner fleischigen Farbe und seiner mechanischen Eigenschaften keine Ahnung von Stil und Authentizität zulasse und Wachsbilder deswegen die symboli-

Anhaltspunkt, gibt ihnen aber keinerlei Information über die ursprünglich spirituelle Funktion des Votivbrauchs. Warburg und Schlosser beschränken sich auf die visuellen Aspekte der Figuren, weswegen sich der Begriff der „Bildzauberei“ etabliert, den Lenz Kriss-Rettenbeck in den 1970er-Jahren kritisiert.²⁷⁰

Mit Warburg und Schlosser festigt sich – ebenfalls von Vasari inspiriert – die Annahme, die Florentiner Votivfiguren seien mithilfe von Gesichtsabgüssen gefertigt worden.²⁷¹ Dies bestreiten vor allem Roberta Panzanelli und Hugo van der Velden mit dem Argument, die zeitgenössischen Zeugnisse des Votivbrauchs in Florenz berichteten sehr uneinheitlich über die Qualität der Ähnlichkeit der Figuren mit ihren Stiftern.²⁷² Ebenso bemängeln sie, die Forschung verlasse sich auf nur eine Quelle, die zudem unzuverlässig sei: Vasari beschreibt den Votivbrauch anhand einer Votivfigur, die er selbst nie gesehen hat. Zu seiner Lebenszeit sind die Votive der Medici bereits zerstört, was wohl bedeutet, dass seine Ausführungen auf mündlichen Berichten basieren.

sche Kunst überschritten. Vgl. Gombrich, 1960, S. 60. Dass die Kunstgeschichte solche Erscheinungen wie die Votivfigur nicht beachtet, hat zur Folge, dass Terracottabüsten, die offensichtlich mithilfe von Gesichtsabgüssen gefertigt sind, ebenfalls ignoriert werden, weil man sie als Relikte der Votivpraxis auffasst – und damit als der Kunstgeschichte unwürdige Objekte. Vgl. dazu Didi-Huberman, 1999, S. 62.

270 Die Vorstellung, beim figürlichen Votivbrauch handle es sich um Bildzauberei, lebt noch lange weiter. Vgl. etwa auch noch bei Kris & Kurz, 1934, S. 78. Kriss-Rettenbeck und David Freedberg haben diese Interpretation später als „pseudorationalistische Zaubentheorie“ (Kriss-Rettenbeck, 1972, S. 278) beziehungsweise als „pseudo-anthropological view of the beginning of art“ (Freedberg, 1989, S. 226) kritisiert.

271 Vgl. Warburg, 1979, S. 73ff., und Schlosser, 1993, S. 61. Didi-Huberman nimmt sogar eine gleichzeitige Entwicklung von Votivkult und Totenmaske an. Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 61. Die frühesten Zeugnisse können das zwar grob bestätigen, Spuren, die es beweisen könnten, sind aber verwischt.

272 Vgl. etwa Panzanelli, 2008, S. 17, und Velden, 1998, S. 129. Dass die Voti bis in die Gegenwart ein kontroverses Thema sind, macht ein Beitrag von Hugo van der Velden deutlich, der die Fertigung der Votivpuppen mit Gesichtsabgüssen bestreitet. Van der Velden vertritt die These, Voti hätten keine Ähnlichkeit gefordert, weswegen es auch keinen Grund für ihre Fertigung mit Abgüssen gegeben habe. Ähnlichkeit sei weniger der Funktion der Figuren als Kultobjekte geschuldet als vielmehr dem künstlerischen Fortschritt der Zeit. Aber gerade die Qualität von Ähnlichkeit, die die Votivfiguren zeigen, widerspricht der Qualität von Ähnlichkeit, die für den künstlerischen Fortschritt der Zeit steht.

Vasaris Wissen auf den Motivbrauch des Mittelalters anzuwenden, ist deswegen problematisch. Da Vasari sich zur ursprünglichen Funktion des Motivwesens nicht äußert, kann angenommen werden, dass diese für ihn keine Rolle spielt, er diese gar nicht kennt oder dass sie zur Mitte des 16. Jahrhunderts in Vergessenheit geraten ist. So hat die Passage auch die Kunstwissenschaft dazu verleitet, die ursprünglich religiöse Funktion des Gesichtsabgusses bei der Motivfigur unberücksichtigt zu lassen und deren Fertigung mit diesem Arbeitsmittel ausschließlich in technischer – und das heißt kunstpraktischer – Sicht zu betrachten.

Tatsächlich aber besitzen wir Zeugnisse, die Vasaris These stützen. 1985 veröffentlicht Piero Morselli ein Dokument, das bestätigt, dass die Wachsbildner Antonio und Orsino Benintendi die Figur Papst Leos X. „ad eius propriam inprontam et similitudinem“ fertigten.²⁷³ Ein weiteres Dokument bezeugt, dass der Künstler Sandro di Lorenzo für drei Motivfiguren bezahlt wurde, die er mit echten Kleidern ausstattete und denen er Masken einarbeitete.²⁷⁴ Auch die arbeitspraktischen Bedingungen der Wachsbildner, die ebenfalls Argumente für die Verwendung von Abgüssen liefern, berücksichtigen Panzanelli und van der Velden nicht. Durchschnittlich dauert die Anfertigung einer Wachsfigur im Quattrocento um die zehn Tage, was zwei Dokumente überliefern.²⁷⁵ Diese kurze Arbeitszeit ist notwendig, weil die *ceraiuoli* auch manchmal Figuren von Auswärtigen machen, deren Aufenthalt in Flo-

273 „[...] locaverunt et concesserunt magistro Antonio olim Orsino de Beni(n)tendis de Florentia, cierauiuolo, ibidem presenti et pro se et suis heredibus recipient et estipulandi, ad faciendum figuram similitudinem et imaginem cere dicti santissimi domini, domini nostril pape Leonis, ad eius prop(r)iam inprontam et similitudinem, ad usum papalem et com vestimentis et ornamentis et aliis in similibus consuetis, et eidem imagini apponere signum et arma dicti santissimi domini, domini pape Leonis [...]“. Zitiert nach Morselli, 1985, S. 335 f.

274 „Spese – lire 46, cioè lire 34.15 a Sandro di Lorenzo sculptor per haver formati di paglo li 3 capitani si partinio con le compagnie et andoronsene nel campo del nimici con putatoni drento oltre allo suo fatico li vestimenti et mascheroni conperati per formarveli su.“ Zitiert nach Shearman, 1965, S. 320. Vgl. dazu auch Waldman, 2005, S. 121.

275 Franco Sacchetti schreibt von nur wenigen Tagen, die die *ceraiuoli* zur Fertigung einer Motivfigur benötigen. Vgl. Sacchetti, 1984, S. 416. Im oben zitierten Bericht des Antonio da Bologna über die Anfertigung von Motivfiguren durch Archangelo ciraiuolo di Zoane d'Antonio heißt es, der Wachsbildner habe zehn bis zwölf Tage zur Fertigung einer Figur benötigt. Vgl. Schlosser, 1993, S. 163. Die Anfertigung

renz begrenzt ist. Naturgetreue Porträts, die nicht nur die Physiognomie, sondern auch mit Haar und Kleidung ausgestattet werden, verlangen aus rein praktischer Sicht nach Hilfsmitteln. Der Zeitdruck bei gleichzeitiger Forderung nach größtmöglicher Ähnlichkeit der Figur legt die Verwendung von Abgüssen sehr nahe. Der Kostenfaktor steht auch hinter der Qualität und der Forderung nach rascher Anfertigung zurück.²⁷⁶

Aufgrund der Quellenlage muss für das 15. Jahrhundert auf jeden Fall die Fertigung der *Voti* nach Gesichtsabgüssen angenommen werden. Für das Spätmittelalter, das uns zunächst interessiert, liefern Dokumente keine eindeutigen Beweise dafür. Cennini erwähnt in seinem *Libro dell'arte* im späten 14. Jahrhundert zwar den Abguss mit Wachs vom lebenden Menschen, bringt die Technik aber nicht mit dem Votivbrauch in Verbindung. Sicherlich ist die Beschreibung der Technik bei Cennini von Plinius inspiriert, jedoch würde er diese wohl nicht erwähnen, wenn er sie nicht auch in seinem Umfeld beobachten könnte – zumal er sehr viel ausführlicher über den Abguss berichtet als Plinius.

Ökonomische Arbeitspraxis, Materialqualität und Quellenbefund begründen die Verwendung von Gesichtsabgüssen für Votivfiguren im Quattrocento. Für die Zeit davor, als die Votivfigur noch ausschließlich religiöse Funktion hat, fehlen Quellen, die die Verwendung bestätigen könnten. Bei der Frage nach der Rolle des Gesichtsabgusses im Mittelalter gilt es weniger ökonomische und ästhetische, sondern vor allem kulturelle Eigenschaften zu berücksichtigen.

gung einer Wachsfigur für das Wachsfigurenkabinett „Madame Tussaud’s“ nimmt mehrere Monate, oft bis zu einem halben Jahr in Anspruch, die Kosten dafür liegen im sechsstelligen Bereich. Grundlegend zur Herstellung und Geschichte der Wachsfiguren bei „Madame Tussaud’s“ siehe Pilbeam, 2003.

- 276 Kostengünstigkeit kann wohl, wie Freedberg schon bemerkt, nicht als Argument für die Fertigung der Votivfiguren mit Gesichtsabguss angeführt werden. Bei den meisten Stiftern dürften Kosten keine Rolle gespielt haben – jedenfalls nicht in der Zeit, in der die Votivfigur einem hochstehenden Publikum vorbehalten ist. Auch die Verwendung des kostengünstigen Wachses ist eher mit der Möglichkeit des Materials, lebensecht zu imitieren, zu begründen („closest possible approximation of real flesh“) als mit seinem ökonomischen Aspekt. Vgl. Freedberg, 1989, S. 226.

Votive werden aus einem Gelübde heraus, aus Dankbarkeit für überstandenes Unglück oder für die Heilung von Verletzungen und Krankheiten in Auftrag gegeben und dem Schöpfer an einem sakralen Ort dargebracht. Sie sind deswegen auch unverrückbar an diesen Ort gebunden, an einem anderen wären sie wirkungslos. Bei Votivgegenständen kann es sich sowohl um Bilder als auch um Realien handeln, beispielsweise um Kleidung oder Krücken, aber auch um Abdrücke von Körperteilen oder um gestaltete Bilder.²⁷⁷ Zwischen Votivgegenstand und Votant muss eine „natürliche Verbindung“ (Kriss-Rettenbeck) bestehen.²⁷⁸ Diese Verbindung äußert sich zeichenhaft, etwa in einer Spur, die an die reale Existenz des Votanten gemahnt. Sie kann beispielsweise über eine „anthropologische Gleichwertigkeit“ in Form von Gewicht- oder Größenäquivalenz konstruiert sein.²⁷⁹ Etwa kann eine Kerze mit Maßäquivalenz zur Körperlänge oder zum Körpergewicht des Votanten diesen repräsentieren. Die Votivfigur Lorenzo de' Medicis etwa versammelt gleich mehrere Symptome: So weist das Gewand, das der Figur angezogen wurde und das Lorenzo beim Attentat selbst getragen hatte, Blutspuren auf; außerdem verfügt die Figur über Gewicht- und Größenäquivalenz. Das stärkste Symptom des Lorenzo-Votivs war aber das Gesicht der Figur, das der Wachsbildner nach einem Abguss gestaltete.

Abbildähnlichkeit ist für einen Votivgegenstand nicht konstitutiv, entscheidend ist aber die Maßäquivalenz. Kriss-Rettenbeck schreibt: „Nicht das Individuum in seiner körperlichen Erscheinung soll aufgestellt werden, sondern ein Zeichen, das den spiritualen Vorgang veranschaulicht und sinnlich wahrnehmbar macht als Repräsentatio der Votation.“²⁸⁰ Das mittelalterliche Votiv operiert mit einer Form von Individualität, die sich nicht vordergründig als ein visuelles Phänomen ma-

277 Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 76; Didi-Huberman, 2002.

278 Kriss-Rettenbeck, 1972, S. 278.

279 Vgl. Didi-Huberman, 2002, S. 68.

280 Kriss-Rettenbeck, 1972, S. 278. Lenz Kriss-Rettenbeck betont die spirituelle Funktion und die Wahrnehmbarkeit als „Repräsentatio“ und kritisiert Schlosser und Warburg, die sich in ihren Arbeiten auf Bildzauber berufen. Susann Waldmann merkt an, Schlosser und Warburg hätten „das spirituelle Anliegen des Votivwesens“ nicht berücksichtigt. Vgl. Waldmann, 1990, S. 19; dazu auch Reinle, 1984, S. 16.

nifestiert, sondern als ein mentales, schreibt Otto Gerhard Oexle.²⁸¹ Der Votant wird durch ein Objekt bezeichnet, das durch Abbildlichkeit auf Chiffren reduziert ist.²⁸² Die Porträtähnlichkeit bei Votiven signalisiere zusätzlich die Verbindung zum Bezeichnenden, schreibt Kriss-Rettenbeck. Die visuelle Erkennbarkeit des Votanten sei aber nicht entscheidend, sondern die zeichenhafte Anwesenheit.²⁸³

Für den ursprünglichen und eigentlichen Sinn des Votationsaktes ist das visuelle Resultat des Abdruckverfahrens, nämlich die Porträtähnlichkeit, weniger entscheidend als der Prozess seiner Gewinnung. Im Fall der mittels Gesichtsabguss hergestellten Votivfiguren ist Abbildähnlichkeit als eine Maßäquivalenz zu verstehen, weil sie aufgrund ihrer Gewinnung, nämlich durch physischen Kontakt, evident ist. Es scheint bei der Votivfigur gerade darum zu gehen, dass die Vermittlung zwischen Votant und Motiv, die Herstellung einer natürlichen Beziehung, nicht eine dritte Person verantwortet, wie beim Porträt, sondern sich selbst generiert. Der Gesichtsabguss schafft zwar visuelle Ähnlichkeit, garantiert vor allem aber eine beweisbare Abhängigkeit zwischen Votant und Motivobjekt. Die Votivfiguren erfordern den Abguss, und nicht umgekehrt soll der Abguss eine möglichst kostengünstige und rasche Fertigung garantieren.²⁸⁴ Dasselbe gilt auch für die Verwendung des Materials Wachs, das benötigt wird, um durch einen Abguss ein wahres Abbild schaffen zu können, und weniger wegen seiner Kostengünstigkeit.²⁸⁵

Im Quattrocento verändert sich der Votivbrauch. Mit Julius von Schlossers Buch über die Porträtbildnerei festigt sich in der Forschung die Vorstellung, der Votivbrauch folge einem evolutionären Schema,

281 Vgl. Oexle, 1995, S. 49ff. Der Kulturwissenschaftler Otto Gerhard Oexle kritisiert Philipp Ariès, der dem Mittelalter noch Gleichgültigkeit gegenüber dem Individuum zuschreibt, und unterscheidet sinnigerweise zwischen Individuum als Mentalität und Individuum als Realität. Memorialbilder des Mittelalters etwa zeigen, so Oexle, immer Individuen, und wenn diese nicht visuell in Erscheinung treten, dann doch mental.

282 Kriss-Rettenbeck, 1972, S. 278.

283 Vgl. Kriss-Rettenbeck, 1972, S. 280.

284 Vgl. Didi-Huberman, 2002, S. 65.

285 Vgl. Freedberg, 1989, S. 227. David Freedberg verweist auf das Beispiel Lorenzo de' Medici, dessen Votivfiguren ebenfalls aus Wachs gefertigt wurden und der sicherlich keine Kosten für deren Fertigung scheute.

dessen Höhepunkt die Florentiner Votivfigur der frühen Neuzeit beschreibe. Diese ist insofern ein Höhepunkt, weil sie einen Wendepunkt markiert: Im Florenz der frühen Neuzeit beginnt die Verweltlichung des Votivwesens. In der aktuellen Forschung wird häufig die Meinung vertreten, im Verlauf des 15. Jahrhunderts sei die Votivfigur zum Kunstwerk aufgestiegen.²⁸⁶ Zu dieser Auffassung verleitet Vasari, weil er in Verrocchios Biografie die Kooperation von Wachsbildner und Bildhauer beschreibt – in der selbstverständlich der Bildhauer die führende Position einnimmt – und den Aufstieg des Wachsbildners zum Rang eines Künstlers suggeriert.²⁸⁷

Aus zeitgenössischen Traktaten erfahren wir, dass *Voti* als Porträts behandelt und nicht von anderen Porträtformen unterschieden wurden.²⁸⁸ Spätestens um 1500 beschreiben Chronisten die Votivfigur bereits in kunstästhetischen Kategorien und bringen sie mit Künstlernamen in Verbindung, die noch heute bekannt sind.²⁸⁹ Im Quattrocento hat sich die Votivfigur insofern zu einer Kunstform entwickelt, als Figuren aus unterschiedlichen Werkstätten sich auch stilistisch unterscheiden und Künstler mit größerer Reputation auch eine bessere Bezahlung erwarten können. Unterschiedliche Preisklassen sind für *Voti*

286 Vgl. Waldmann, 1990, S. 35.

287 Die Informationen zum Florentiner Votivbrauch speisen sich überwiegend aus einer Quelle, nämlich Vasaris *Viten*. Er berichtet aus der Sicht des 16. Jahrhunderts über den Brauch, aus einer Zeit also, in der die Votivfigur ihre eigentliche Funktion längst verloren hat. Vasari war die ursprüngliche Bedeutung des Votivwesens sehr wahrscheinlich nicht mehr bekannt.

288 Hugo van der Velden verweist auf Vincenzo Borghini. Vgl. Velden, 1998, S. 136.

289 In der Literatur wird häufig darauf verwiesen, dass aufgrund der fehlenden Beschreibung der Votivfigur in zeitgenössischen Quellen in ästhetischen Kategorien diese gerade nicht als künstlerische Form aufzufassen seien. Tatsächlich verweist aber schon Franco Sacchetti im frühen 15. Jahrhundert auf die große Porträtähnlichkeit der Figuren. Davon ist später auch noch bei Vasari zu lesen. Oft ist in Quellen auch eine ablehnende oder eine lobende Haltung gegenüber den Votivfiguren deutlich. Bereits Schlosser erwähnt unterschiedliche Künstler, die auf dem Feld der Wachsfigur arbeiten. Neben der Wachsbildnerdynastie der Benintendi sind das etwa Niccolo Baroncelli, Baccio da Montelupo oder Antonio Filarete, die aus Florenz stammen und nach Ferrara oder Rom gehen. Vgl. Schlosser, 1993, S. 67.

dokumentiert.²⁹⁰ Die Votivfigur gehöre, so Adolf Reinle, „zum selbstverständlichen Aufgabenkreis“ des Künstlers, dem er sich „ohne Zweifel in der Ausdrucksweise einordnete“.²⁹¹ Die zunehmend ästhetische Bewertung der Votivfigur forciert die gleichzeitig aufkommende Kunsttheorie, die sie zwangsläufig aufgrund ihrer Abbildähnlichkeit im Kontext des Porträts verstehen muss: Ein Abbild von einem Gesicht gemahnt schließlich immer an das Porträt.

Einen unumstrittenen Übergang der Wachsfigur in die Kunstgeschichte attestiert David Freedberg für das frühe 16. Jahrhundert: Guido Mazzoni habe nach dem Untergang der Votivfigur deren absolute Ähnlichkeit in seine Terracottafiguren übernommen und zu einer suggestiven Lebendigkeit weiterentwickelt (Abbildung 48).²⁹² Zwischen den Florentiner *Voti* und den Figuren Mazzonis, deren Gesichter minutiös ausgearbeitet sind, müssen allerdings Welten gelegen haben. Der Wandel der Votivfigur im Quattrocento zeigt sich auch an ihrer zunehmenden politischen Funktionalisierung. Mit der Beschränkung der Votivfigur auf amtsfähige Bürger verliert sie ihre religiöse Funktion und gewinnt politische Bedeutung. Die Votivfigur Lorenzos, die den Anschlag der verfeindeten Pazzi visualisieren soll, dokumentiert dies am deutlichsten: Die Figur teilt ihren Betrachtern eine politische Botschaft mit und übernimmt damit eine Funktion des neuzeitlichen (Herrscher-)Porträts. Da die Votivfigur mit ihrer politischen Nutzarmachung auch Funktionen des autonomen Porträts der frühen Neuzeit erhält, ist ihre Bewertung im Kontext der Porträtpraxis, und nicht der Votivpraxis, zwangsläufig.²⁹³

290 Wachsbildner können auch einen ordentlichen Lohn für eine Figur erzielen, sofern sie sich auf diesem Feld einen Namen machen. Im Jahr 1505 erhält Filippo Benintendi für die Votivfigur Isabella d'Estes den verhältnismäßig großen Betrag von 25 Golddukaten. Acht Jahre später, 1513, bekommt Baccio da Montelupo für das Wachsbild Giuliano de' Medicis 12 Golddukaten. Vgl. Reinle, 1984, S. 24.

291 Reinle, 1984, S. 23.

292 Vgl. Freedberg, 1989, S. 237.

293 Hugo van der Velden weist darauf hin, dass die Votivfigur aufgrund eines optischen Reizes nicht mit anderen Votivgegenständen verglichen werden kann. Vgl. Velden, 1998, S. 133. Eine Votivfigur sei schon dahingehend von üblichen Votivgegenständen zu unterscheiden, weil grundsätzlich ein unterschiedliches Verhältnis zwischen dem Betrachter und einer Kerze und dem Betrachter und einer Votivfigur bestehen müsse.

Zwar mag die Votivfigur im 15. Jahrhundert den Rang eines Kunstwerks erreichen, kunstwissenschaftlicher Gegenstand kann sie nur bedingt sein: Eine stilistische Analyse ist ausgeschlossen, und das nicht aufgrund der ‚unkünstlerischen‘ Anfertigung der Figuren mittels Gesichtsabguss – denn tatsächlich muss wohl eine stilistische und qualitative Vielfalt bestanden haben –, sondern aufgrund ihrer ausgebliebenen Überlieferung.

Den Wandel der Votivfigur im Quattrocento kann man als Aufstieg zum Kunstwerk verstehen, aus anderem Blickwinkel aber auch als eine Degradierung: Ihre ursprünglich spirituelle Funktion hat die Votivfigur damit nämlich eingebüßt. Die Ähnlichkeit der *Voti* verliert ihre Bedeutung als anthropologisches Phänomen und wird zunehmend zu einer ästhetischen Kategorie. Die Behandlung der Votivfigur aus kunsthistorischer Sicht lenkt davon ab, dass sie ihren Ursprung in einem religiösen Brauch hat. Wie oben beschrieben, ist dieser in der Votivpraxis der Frührenaissance zwar nur noch in Spuren erhalten – für die Rolle der Herstellungstechnik ist er aber von Bedeutung. Die Porträtähnlichkeit der Votivfigur, die diese im Quattrocento schließlich zum Kunstwerk adeln soll, zielt ursprünglich nicht auf eine *optische* Verbindung zwischen Votiv und Votant ab, sondern auf eine *natürliche* Verbindung, die der Abdruck vom Gesicht garantiert. Der Gesichtsabguss der Votivfigur ist ein Relikt aus dem ursprünglichen Votivkult, wie er im Mittelalter besteht.

3.3 Ähnlichkeit für die Ewigkeit

Außer im Votivbrauch ist der Gesichtsabguss im Hochmittelalter noch in einem weiteren Zusammenhang bekannt. Um die Körper Verstorbener in ihrer weltlichen Hülle zu erhalten, werden südlich wie nördlich der Alpen Körper-Doubles in beständigem Material für Grabmale gefertigt. Für die Herstellung dieser Grabfiguren verwenden Bildhauer Totenmasken, die Ärzte oder Kleriker den Verstorbenen abnehmen.

Dieser Grabmal-Typus hat seine Wurzeln nördlich der Alpen. Dort werden seit dem 11. Jahrhundert zunächst die Könige auf ihren Gräbern abgebildet, in der Regel schlafend oder wach, jedenfalls nicht als Tote. Bei diesen frühen Grabfiguren handelt es sich eher um hori-

horizontalisierte Statuen als um Liegefiguren: Ihre Gewänder fallen so, als stünden die Figuren aufrecht. Im späten 12. Jahrhundert ändern sich die Merkmale des figürlichen Grabmals. Das des im Jahr 1153 verstorbenen Erzbischofs von Rouen in der Kathedrale von Rouen ist eines der frühesten, das die Merkmale des sogenannten „enfeu“-Typus sehr deutlich zeigt, nämlich den Verstorbenen auf dem Totenbett. Das Gesicht der Grabfigur zeigt deutlich, dass der Bildhauer den Toten und nicht den Schlafenden abbilden möchte. Auch weiter östlich setzt sich dieser Typus bald durch. Aus dem frühen 14. Jahrhundert stammt ein Grabmal, das Auskunft darüber gibt, wie Künstler die Grabfigur fertigen. In der Inschrift im Grabmal des Bischofs Wolfhard von Roth im Augsburger Dom (Abbildung 23) heißt es: „Otto me cera fecit cunratque per era“. Zwei Männer sind beteiligt: Otto machte eine Figur aus Wachs, ein Modell, und Cunrat goss diese Figur dann in Bronze. Die beiden arbeiten mit dem sogenannten Wachsausschmelzverfahren, das für die Fertigung von figürlichen Bronzewerken seit der Antike üblich ist.²⁹⁴ Die Wachsfigur dient als Modell. Diese ummantelt der Bildhauer mit feuerbeständigem Material, meist Lehm. Anschließend schmilzt er das Wachs aus, dessen Form der Lehm davor exakt aufgenommen hat. In die Lehmform lässt der Gießer, in diesem Fall Kunrat, die Bronze ein. Die Inschrift beweist uns damit aber noch nicht, dass Otto, wenn er die Grabfigur in Wachs modelliert, eine Totenmaske verwendet. Wahrscheinlich ist es aber: Denn – darauf soll im folgenden Kapitel ausführlich eingegangen werden – das Wachsausschmelzverfahren ist prädestiniert für die Verwendung von Abgüssen von der Natur. Gerade die einfachen Materialien wie Wachs bieten sich für Abgüsse an. Außerdem ist deutlich zu erkennen, dass der Bischof tatsächlich auch als Toter auf seinem Grabmal abgebildet ist. Die Physiognomie zeige etwas „von der Bitternis des Sterbens“, schreibt Kurt Bauch über das Grabmal.²⁹⁵ Auch am Gewand ist zu erkennen, dass die Figur Wolfhards tatsächlich als Liegefigur geplant war, nicht als horizontalisierte Standfigur. In den schlaff auf dem Körper ruhenden Händen erkennen andere den Tod.²⁹⁶ Die Darstellung Wolfhards als alter, toter Mann be-

294 Ausführlich dazu im folgenden Kapitel dieser Arbeit.

295 Vgl. Bauch, 1976, S. 98.

296 Vgl. Kemmerich, 1911, S. 31.

schreibt Karl Baur als ein „Zeichen der Wirklichkeitsannäherung“²⁹⁷. Es handelt sich um Indizien dafür, dass der Künstler bei seiner Arbeit eine Totenmaske zur Verfügung hatte – allerdings um keine Beweise.

Auch südlich der Alpen breitet sich der Grabmal-Typus, bei dem der Verstorbene als Toter auf seinem Grab abgebildet wird, im 13. Jahrhundert aus. Die Grabmale südlich der Alpen sind in Kunst- und Kulturwissenschaft häufiger mit der Frage nach der Verwendung von Totenmasken verbunden. Die Debatte um das früheste Beispiel kreist meistens um zwei sehr prominente Grabfiguren, diejenige Papst Klemens' IV. (um 1200 bis 1268) in San Francesco zu Viterbo (Abbildung 24) und diejenige Isabellas von Aragón (1243 bis 1271), Gemahlin Philipps des Kühnen und in den letzten beiden Jahren ihres Lebens Königin von Frankreich, in Cosenza (Abbildung 22). Letztere entpuppte sich als das ungünstigere Beispiel. Von der Torsion in der rechten Gesichtshälfte der Figur nahm man an, es handle sich um die Wiedergabe der schweren Verletzung, die Isabella bei ihrem tödlichen Reitunfall auf der Rückkehr vom siebten Kreuzzug nach Tunis davontrug und die mithilfe einer Totenmaske in die Statue übertragen worden sei.²⁹⁸ Plausibler ist es jedoch, die Deformation auf eine gesprungene Ader im Stein zurückzuführen.²⁹⁹ Aufgrund der Umstände von Isabellas Tod, die uns in Dokumenten überliefert sind, schließt Ralph Giesey aus, dass der Königin die Totenmaske abgenommen wurde. Es sei schlicht unwahrscheinlich, dass sie auf dem Kreuzzug von jemandem begleitet wurde, der fähig gewesen wäre, eine Totenmaske abzu-

297 Baur, 1975, S. 146.

298 Vgl. etwa Ariès, 1982, S. 332: „Es überrascht durchaus nicht, daß dieser Gesichtsausdruck einer unmittelbar nach Eintreten des Todes abgenommenen Totenmaske zugeschrieben worden ist, die der Bildhauer dann kopiert hätte. [...] Das Gesicht der knienden jungen Frau ist das einer Toten; es wird nicht reproduziert, um Angst einzuflößen wie bei den makabren Bildern, sondern um Ähnlichkeit zu erzielen.“ Die Interpretation, das Gesicht der Isabella sei nach einer Totenmaske gestaltet, erstmals bei Bertaux, 1898. Der Auffassung von Ariès folgt Olariu, 2002, S. 92ff.: Dominic Olarius Argumentation reicht aber auch nicht hin, wenn man bedenkt, dass die Figur auch ohne die Verwendung einer Totenmaske so hätte entstehen können, was der doch sehr schematische Charakter der Züge nahelegt.

299 Vgl. etwa Giesey, 1960, S. 203 f.; Brückner, 1966, S. 89; Bauch, 1976, S. 250. Brückner führt an, der „Zeugniswert für Entwicklungstendenzen transalpiner Hofkünste“ sei im Fall der Grabfigur der Isabella von Cosenza ohnehin gering, weil ihre Asymmetrie „aus dem Rahmen der zeitgenössischen Kunstentwicklung“ falle.

nehmen, oder dass am Ort ihres Todes rasch jemand hätte beschafft werden können, der dazu imstande gewesen wäre. Ebenso betont Giesey, dass es schlicht am nötigen Realismus in der Statue fehle, um die Verwendung einer Totenmaske zu behaupten. Er schlägt vor, „to maintain the existence of a death mask only when the original mold survives, or else, if a positive cast, when it bears traces of the section-lines which the mold should have“³⁰⁰. Was Giesey zur Statue Isabellas ausführt, ist sicher richtig, seine Verallgemeinerung ist aber kurzfristig: Denn auch wenn keine Totenmaske aus dem Mittelalter überliefert ist, heißt das noch nicht, dass es keine mittelalterliche Totenmaske gibt.

Die zweite mittelalterliche Grabfigur, die oft als Beweis für die Existenz der Totenmaske im Mittelalter herangezogen wird, ist diejenige von Papst Klemens IV. in San Francesco in Viterbo aus dem Jahr 1272 (Abbildung 24). Der im französischen Saint-Gilles geborene Guy Foulques ist von 1268 an Papst, davor Erzbischof von Narbonne und Kardinalbischof von Sabina. Die Grabfigur wird dem Bildhauer Pietro di Oderisio zugeschrieben. Für das gesamte Grabmal vermutet Kurt Bauch, Oderisio habe bei der Herstellung mit Arnolfo di Cambio kooperiert. Cambio ist zuvor am Hof der Anjou in Neapel tätig, wo er den Typus aufgreifen kann, allerdings nicht als Frei-, sondern als Nischengrab.³⁰¹ Hans Körner schreibt, die Grabfigur markiere „die Erfindung der Porträtähnlichkeit“³⁰². Zwei Charakteristika legen ihm das nahe: Der Realismus und die Drastik, mit der die Figur das Abbild ei-

300 Giesey, 1960, S. 204.

301 Vgl. Bauch, 1976, S. 145. Bauch vermutet, die Werkstätten der Cosmaten, denen Oderisio angehört, könnten eine Art Monopol auf diese Gräber gehabt haben. Bei den Cosmaten handelt es sich um eine Gruppe römischer Kunsthandwerker, die seit dem 12. Jahrhundert vor allem kirchliche Objekte wie Kanzeln und Altäre herstellen. Ein besonderes Merkmal der Cosmaten war Mosaikschmuck, wie er auch auf dem Grabmal von Papst Klemens IV. zu sehen ist.

302 Körner, 1990, S. 45 und 57. Die Erfindung der Porträtähnlichkeit beschreibt Hans Körner als „Produkt eines Umwegs“. Die Formulierung „Entstehung der neuzeitlichen Porträtkunst“ sei legitim, weil es „um die veristische und ungeschönte Darstellung des Individuums“ gehe. Vgl. Körner, 1997, S. 120. Harald Keller beschreibt davor schon das Grab Klemens' IV. als das erste figürliche Wandgrab in Italien, das „Spuren einer ersten Auseinandersetzung mit der französischen Bildnisauffassung“ dokumentiere. Die „Modellierung der Fläche“ und die „Symmetrie der Züge“ sei „ganz unwesentlich geworden“. Vgl. Keller, 1939, S. 277. Keller verweist auch auf die Öffnung des Grabs Klemens' IV. im Jahr 1885. Die Untersuchung des Schädels ergab, dass das Stirnbein des Papstes tatsächlich so stark ent-

nes Leichnams zeigt. Die individuellen Gesichtszüge des Papstes hat Pietro genauso wie die typische Physiognomie eines entseelten Leibes erfasst. Ihm ist es gelungen, individuelle Merkmale – ein hässliches übergroßes Ohr und ein gerader, durchgehender Nasenrücken – herauszuarbeiten und die Knochenstruktur, die sich vor allem an Wangen und Augenhöhlen deutlich unter der Haut abzeichnet, naturalistisch zu erfassen. Die Figur ist auf ihrer Liegestatt dem Betrachter zugewandt: Dieser soll die Figur sehen, und er soll sehen, dass sie einen Toten darstellt.

Wie bei den mittelalterlichen Grabfiguren nördlich der Alpen haben wir auch bei denjenigen südlich der Alpen das Problem, dass wir anhand der Figuren nicht beweisen können, dass sie mit Totenmasken gefertigt wurden. So naturalistisch die Figuren auch sind und so drastisch sie den Tod zeigen – wir müssen den Bildhauern zutrauen, dass ihnen diese Physiognomien auch ohne die Hilfe von Totenmasken gelingen. Und Dokumente, die die Zuhilfenahme von Totenmasken beweisen könnten, gibt es nicht. Für eine Beweisführung – ähnlich wie bei den Votivfiguren – sind andere methodische Ansätze gefragt.

Zunächst ist entscheidend, dass grundsätzlich nichts gegen die Existenz der Totenmaske im Mittelalter spricht. Die christliche Kunst des Mittelalters hat Verwendung für das naturgetreue Abbild des Gesichts verstorbener historischer Personen. Außerdem besteht spätestens seit dem Hochmittelalter an sich Interesse an der Naturnachahmung, wie sie ein Abguss erzeugt (worauf noch eingegangen wird), und nicht im Sinne einer ästhetischen Kategorie, wie sie die Kunstliteratur der Renaissance einführen wird.³⁰³ Philippe Ariès und Dominic Olariu begründen die Existenz der mittelalterlichen Totenmaske mit dem technischen Verständnis für den Umgang mit Leichen im Mittel-

wickelt gewesen ist, wie der Bildhauer es in der Grabfigur wiedergibt. Damit war für die Forschung allgemein der Beweis einer Porträtähnlichkeit erbracht. Für Keller ist die Grabfigur ein Mittelweg zwischen zwei unterschiedlichen Auffassungen von Porträt: „keine freie, dichterische Steigerung des Idealporträts [...] und er ist noch kein Bildnis in unserm Sinn.“ Keller, 1939, S. 279. Das Erreichen von Porträtähnlichkeit datiert Philippe Ariès ebenfalls ins späte 13. Jahrhundert. Vgl. Ariès, 1982, S. 332. Hierzu auch Gerchow, 2002 a, S. 60.

- 303 Zum Interesse der Künstler an Naturnachahmung vor dem Beginn des 15. Jahrhunderts vgl. Kapitel 5 dieser Arbeit.

alter, etwa dem Konservierungsverfahren.³⁰⁴ Die naturalistische Gestaltung von Leichen-Doubles in beständigem Material hat ihren Ursprung in der Leichenkonservierung, die im Mittelalter wegen mehrtägiger Aufbahrung oder Überführung von Leichnamen Brauch ist. Wegen des Kults der Heiligenverehrung im toskanischen Hochmittelalter sind einige Beispiele für konservierte Leichname aus dieser Zeit bekannt.

Im Jahr 1360 stirbt Beata Villana de' Botti in Florenz. Nach ihrem Tod entwickelt sich rasch ein Kult um die Heiliggesprochene. Fra Girolamo di Giovanni berichtet, dass ihr Leichnam 37 Tage lang aufgebahrt wurde und dass Christen ihn als Reliquie verehrten.³⁰⁵ Anschließend bestattet man Beata Villana in Santa Maria Novella. Im 15. Jahrhundert erhält sie ein neues Grabmal im Stil der Zeit, womit 1451 der Bildhauer und Architekt Bernardo Rossellino beauftragt wird (Abbildung 26).³⁰⁶ Margareta von Cortona stirbt im Jahr 1297. Ihr Leichnam wird einbalsamiert und im Kloster Santa Lucia del Monte in Neapel beigesetzt. Zur Mitte des 15. Jahrhunderts, in der Hochzeit der Verehrung sogenannter neuer Heiliger, wird Margareta exhumiert und so bestattet, dass ihr Leichnam von da an einfacher zugänglich ist.³⁰⁷ Der

304 Vgl. Ariès, 1982, S. 332 f., und Olariu, 2002. Grundsätzlich hat in den vergangenen Jahren das Interesse am Leichnam und insbesondere auch am Bild des Leichnams durch die Bildwissenschaft in der Kultur- und Kunstwissenschaft zugenommen. In diesem Zusammenhang ist auch wieder die Frage nach der Existenz einer mittelalterlichen Totenmaske ins Bewusstsein der Forschung getreten. Vgl. Macho, 1995; Belting, 2000; Belting, 2001. Schon Julius von Schlosser versucht, die Kontinuität der Totenmaske in der Funeralplastik seit dem Altertum nachzuweisen. Auch im Mittelalter, so seine These, habe sich der Brauch, Gesichtsmasken abzunehmen, erhalten. Vgl. Schlosser, 1993.

305 Vgl. Orlandi, 1955, S. 38ff.

306 Den Arbeitsvertrag publiziert Burger, 1904, S. 392. Im Zuge der Erneuerung der Kirchen Santa Maria Novella und Santa Croce durch Cosimo I. de' Medici und Giorgio Vasari in den Jahren 1565 bis 1577 erhält das Grabmal der Beata Villana einen neuen Standort in der Kirche. Dokumentiert sind die Pläne dafür in Aufzeichnungen von Vasari. Vgl. Cecchi, 1985.

307 Vgl. Schamoni, 1938, S. 337. Ein kleines Wachsbild ihres Antlitzes besitzen die Schwestern von Santa Lucia, das nach dem Vorbild des einbalsamierten Leichnams entstanden sein muss. Es zeigt die realistischen Gesichtszüge eines noch nicht verwesenen Leichnams. Das Bildnis ist einer Totenmaske zwar sehr ähnlich, um einen direkten Abguss kann es sich aber nicht handeln, weil es dafür zu klein ist. Vgl. Schamoni, 1938, S. 118.

Leichnam von Lorenzo Giustiniani, Kanoniker, Bischof und erster Patriarch von Venedig, wird sogar 67 Tage lang aufgebahrt, angeblich ohne zu verwesen: Die Ärzte wissen keine Erklärung dafür, heißt es in einem Dokument.³⁰⁸ In demselben Dokument wird dementiert, dass Giustinianis Leichnam einbalsamiert worden sei. Tatsächlich ist aber genau das anzunehmen. Aus der Mitte des 15. Jahrhunderts ist der mumifizierte Körper des im Jahr 1459 verstorbenen Heiligen Antonino erhalten, der noch heute in der Benediktiner-Abtei von San Marco in Florenz ausgestellt ist. Auch der Leichnam der Mystikerin Klara von Montefalco, 1308 gestorben, ist erhalten und liegt im Augustinerinnenkloster in Montefalco; ebenso wurde der Leichnam der Caterina Vigri von Bologna, die im Jahr 1463 starb, konserviert.³⁰⁹

Die Beispiele zeigen, dass im Hochmittelalter das Bedürfnis besteht, Leichname über einen längeren Zeitraum aufzubahren. In vielen Fällen überliefern Quellen eine Aufbahrungsdauer, die deutlich über der Zeit liegt, in der ein Leichnam noch nicht verwest. In zeitgenössischen Texten wird die ausbleibende Verwesung bei Heiligen oder Seliggesprochenen häufig auf Wunderwirkungen zurückgeführt. Tatsächlich muss aber davon ausgegangen werden, dass Kleriker und Ärzte im Mittelalter Kenntnis komplexer Methoden zur Leichenkonservierung haben und anwenden. Einerseits ist diese notwendig, weil die Aufbahrung gefordert wird: Die Erteilung der Absolution etwa erfolgte *presentae cadavere*.³¹⁰ Andererseits müssen Leichen oft an andere Orte überführt werden, was ebenfalls eine Form der Konservierung toter Körper verlangt.

Wissenschaftliches Interesse erlangt die Leichenkonservierung erst in der Zeit der Renaissance. Die früheste Monografie dazu stammt von Petrus Bellonius und erscheint im Jahr 1553 in Paris. Den zweiten Band seines Werks über Begräbnisbrauch in der Antike (*De medicato*

308 Vgl. Schamoni, 1938, S. 126. Das im Jahr 1565 entstandene Porträt Lorenzo Giustinianis von Giovanni Bellini könnte nach einer Totenmaske gestaltet sein. Die Wangenknochen sind sehr deutlich ausgebildet und die Augen sind nur um einen Spalt weit geöffnet, was typische Merkmale der Totenmaske sind. Die in Falten gelegte Denkerstirn hat Bellini als typisches antikisches Motiv hinzugefügt. Zu den physiognomischen Merkmalen einer Totenmaske ausführlich in Kapitel 4 der vorliegenden Arbeit.

309 Vgl. Krass, 2007, und Krass, 2012.

310 Vgl. Körner, 1990.

funere seu cadavere condito et lugubri defunctorum ejulatione) widmet Bellonius der Mumifizierung. Sein Buch stellt sich zu einem Teil aus zeitgenössischen Berichten und persönlichen Erkenntnissen zusammen, zum größeren Teil ist sein Interesse an der Leichenkonservierung aber historischer Natur. Ilse Kühn weist in ihrer medizinhistorischen Dissertation darauf hin, dass Bellonius für sein Buch überwiegend auf ältere Quellen zurückgegriffen hat.³¹¹ Für die Leichenkonservierung gallischer Fürsten, berichtet Bellonius, hätten die Ärzte eine Myrrhe-salbung empfohlen. Anschließend wurden die Leichname „mit Wachs überzogen, in Tücher eingewickelt und in einen Bleisarg eingeschlossen“³¹².

Auf die Technik, einen Leichnam durch luftdichte Einbindung in Wachs haltbar zu machen, verweist auch Dominic Olariu im Zusammenhang mit der habsburgischen Königin Anna, Gemahlin Rudolfs I., die im Jahr 1281 stirbt. Ihr Leichnam musste wegen einer testamentarischen Anordnung von Wien nach Basel überführt werden.³¹³ Olariu folgert, der Nebeneffekt bei dieser Konservierungstechnik sei, dass im Wachs die Oberfläche des Körpers als Negativbild abgezeichnet werde. Technisch entspricht das einem Abdruck vom Körper, auch vom Gesicht. Zugrunde liegt diesem Abdruck aber ein der Totenmaske Gegenteiliges Prinzip: Mit dieser Methode strebte man das Erstarren des echten Gesichts im Zustand des Ablebens an und nicht etwa eine auf Dauer haltbare Reproduktion des Gesichts.³¹⁴ Und trotzdem: Bei dieser Methode entsteht ein Gesichtsabdruck. Außerdem sind Leichenkonservierung und Totenmaske grundsätzlich verwandt: Beide haben die Aufgabe, einen Verstorbenen in seinen individuellen Zügen und im Zustand seines Ablebens zu erhalten.

311 Vgl. Kühn, 1969, S. 8.

312 Kühn, 1969, S. 7. Spuren solcher Konservierungsmethoden führen bis in das zweite vorchristliche Jahrtausend zurück. In Gips getauchte Leinbinden, in denen der Abdruck toter Gesichter hinterlassen wird, sollten bereits in dieser Zeit Leichname konservieren. Die Ausstellung *Wir sind Maske* im Anthropologischen Museum in Wien im Jahr 2009 zeigte ein Beispiel dafür. Vgl. Ferino-Pagden, 2009 a, S. 58.

313 Vgl. Olariu, 2002, S. 88 f.

314 Vgl. Olariu, 2002, S. 92: Die Methode der Konservierung mit Wachs gestatte es, so Olariu, „die Kenntnis des Gesichtsabdruckes im 13. Jahrhundert vorauszusetzen“.

Für den Kontext sind diese speziellen Techniken, die ein Negativbild des Gesichts mittels Abdruck erzeugen, von Bedeutung, weil sie die Existenz einer Totenmaske im Mittelalter – auch wenn nur als Nebenprodukt – beweisen. Daraus leitet sich die Frage ab, ob an dem Negativabdruck des Gesichts beziehungsweise dem Anfertigen eines Positivausgusses überhaupt Interesse bestanden hat und ob dieser für die Zeitgenossen überhaupt sichtbar geworden ist.

Spätestens im Hochmittelalter geht man dazu über, Leichen-Doubles in frappierendem Realismus zu fertigen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass beim Übergang vom aufgebahrten Leichnam zur Grabfigur die Totenmaske sogar als ein Verbindungsglied fungiert. Trotz verschiedener ausgeklügelter Methoden zur Leichenkonservierung verliert der Verstorbene charakteristische und individuelle Gesichtszüge, was den Übergang zum Körperdouble forcieren mag. Das Gesicht des Würdenträgers gewinnt als Beweis für den Tod und zur Präsentation des Individuums Bedeutung.³¹⁵ Während der Leichnam charakteristische Gesichtszüge beim zunehmenden Verfall verliert, hält ein Gesichtsabdruck das Antlitz des Verstorbenen fest, und zwar in exakt dem Zustand, in dem der Tote aufgebahrt und auf seinem Grabmal abgebildet werden soll. Auch wenn das einen leichten Widerspruch in sich birgt: Die Totenmaske ist „das geeignetste Mittel der lebenswahren Darstellung.“³¹⁶ Vor allem ist sie das einzige Mittel, ein zuverlässiges Abbild des Verstorbenen zu schaffen, das zwar schon den Tod zeigt, allerdings noch deutlich an das Leben gemahnt. Deswegen darf die beschriebene Grabfigur auch nicht mit derjenigen des spätmittelalterlichen *Transi*-Grabmals nördlich der Alpen verwechselt werden, das den Verstorbenen mit drastischem Realismus in einer Phase fortgeschrittener Verwesung abbildet: Es geht bei den italienischen Grabmälern der Renaissance nicht um den Verfall des Körpers, sondern um den Erhalt.

Der Übergang vom aufgebahrten Leichnam zum Double aus Stein ist wohl fließend.³¹⁷ Die Grabfigur ist deshalb auch kein Stellvertreter einer Person am heiligen Ort, wie das etwa die Stifter- oder Votivfiguren sind, sondern sie ist ein tatsächlicher Körper-Ersatz, allerdings für

315 Vgl. Olariu, 2002, S. 92.

316 Ariès, 1982, S. 335.

317 Vgl. Olariu, 2002, S. 103.

einen Leichnam, nicht für eine Person.³¹⁸ Die Figur ist ein Zeichen für das Fortbestehen des Leichnams. Und das Ersetzen des Leichnams durch ein Abbild ist der Ursprung der Totenfigur.³¹⁹ Dass Zeitgenossen die Figuren als gültigen Ersatz für den Leichnam ansehen, bezeugt die Tatsache, dass diese dem Leichnam entsprechend in den Ritus eingebunden sind. Außerdem geht aus Berichten hervor, dass die Figuren Heiliger von Gläubigen verehrt, angebetet, sogar geküsst werden – umgekehrt sollen die Figuren Wunder bewirkt haben.

Das Abbild des „individuellen Toten“ wird mit der individuellen Eschatologie, die am päpstlichen Hof in Viterbo zur anerkannten Lehrmeinung erhoben wird, möglich. Die Absolution können Geistliche nur *presentae cadavere* sprechen. Die Voraussetzung dafür ist die Gewährleistung der „Authentizität des Leichenbildnisses“³²⁰. Die nach der Totenmaske gestaltete Totenfigur ist genauso wie die Motivfigur ein wahres Abbild. Die Figuren sind ihren Vorbildern nicht ähnlich, weil einfach bloß die technischen Voraussetzungen dafür gegeben sind, sondern weil das aufgrund ihrer Funktion im Ritus Voraussetzung ist. Die Grabfigur erfordert die Totenmaske im Mittelalter, und nicht umgekehrt, wie etwa Wolfgang Brückner vermutet, bringt der Drang nach Realismus die Totenmaske ans Licht.³²¹ Es sei auch darauf hingewiesen, dass die Abnahme der Totenmaske im Mittelalter ja noch keineswegs mit einer künstlerischen Tätigkeit zu tun hat. Sofern es sich bei den Verstorbenen um weltliche Herrscher handelt, sind es Ärzte, denen die Aufgabe der Abnahme der Totenmaske zukommt, geht es um Geistliche, zieht man für diesen Vorgang Kleriker heran.³²²

Es liegt nahe, dass zur Fertigung der Grabfiguren im Mittelalter die Totenmaske als einziges zur Verfügung stehendes wahres Abbild

318 Die Grabfigur des Papstes ist auch kein Stellvertreter, wie etwa die Grabfiguren der Könige, die die Funktion haben, das Amt während des Interregnums zu tragen. Vgl. Körner, 1990, S. 49 f.

319 Vgl. Reinle, 1984, S. 195.

320 Zur individuellen Eschatologie und zur Einführung der Grabfigur in Viterbo vgl. Körner, 1990, S. 50.

321 Wolfgang Brückner sieht den Grund für die Wiederentdeckung der Totenmaske fälschlicherweise im Drang nach Realismus: „Nicht die Totenmaske zeigt den Beginn einer realistischen Kunst an, sondern der Drang zum Realismus gibt auch der Wiederentdeckung der Totenmaske Raum.“ Vgl. Brückner, 1966, S. 89.

322 Vgl. Olariu, 2002, S. 92.

verwendet wird. Man kann bei den frühen Marmorfiguren vielleicht auch annehmen, dass der Leichnam selbst Modell stand. Die Einbalsamierungsmethoden ermöglichen das jedenfalls. Der zuverlässigere Weg wäre es allerdings, gleich die Totenmaske als Modell zu Hilfe zu nehmen, um eine Figur in beständigem Material herzustellen. Sie erfüllt die Forderung nach einem physiognomisch korrekten Abbild und garantiert ein authentisches Leichenbildnis.

Tatsächlich zeigen die Figuren aus dem Hoch- und Spätmittelalter nicht nur realistische und individuelle Züge, sondern oft auch stilisierte Gesichter. Was die Figuren aber ausnahmslos zeigen, sind tote Gesichter. Der Realismus der Grabfiguren scheint so aus dem immer sehr präzise erfassten entseelten Zustand zu resultieren. Es ist anzunehmen, dass die Gesichter der Totenfiguren nach Totenmasken gestaltet werden, nicht weil sie ein individuelles, sondern vor allem weil sie ein totes Antlitz zeigen. Um ihre Funktion im Ritus erfüllen zu können, muss die Grabfigur das Abbild des Toten garantieren. Denn „die Seele entzieht sich der Mimesis“, erst der entseelte Körper respektive der Körper im Zwischenzustand (*refrigerium interim*) kann nachgeahmt werden, während die Seele, die dem lebenden Körper noch innewohnt, nicht nachgeahmt werden kann.³²³ Den Verstorbenen tatsächlich auch als Toten zu zeigen, ist das primäre Kriterium für das Abbild. Ist dieses erfüllt, dann ist auch Porträtähnlichkeit in Aussicht gestellt.

Um 1400 ändern sich allmählich die Statuten für die Errichtung von Grabmälern in Florenz. 1396 fasst die Regierung den Beschluss, dass weltlichen Würdenträgern, insbesondere den Dichtern, wegen ihres Werks, das „zur Gloria ihrer Vaterstadt beigetragen habe“, ein

323 Vgl. Körner, 1990, S. 42: Entsprechend tritt die mittelalterliche Bildkunst deswege auch „zuerst und zunächst nicht an den Lebenden, sondern an die Leiche mit dem Anspruch heran, individuelle Porträts zu erstellen“. Vgl. dazu auch Bauch, 1971, S. 227. Zu den rituellen Hintergründen einer unmöglichen Darstellbarkeit des Lebenden tritt, wie Michaela Marek vermutet, eine grundsätzliche Ehrfurcht vor einer „Verewigung in identischen Kategorien“ hinzu. Der Mensch befinde sich diesbezüglich in einem „Zwiespalt zwischen christlichem Begriff der Unsterblichkeit und dem des irdischen Nachruhms“. Marek, M., 1993, S. 349. Marek verweist auf eine Rechtfertigung dafür in Gianozzo Manettis Schrift *De dignitate et excellentia hominis* aus den Jahren 1452 und 1453. Die Ehrfurcht vor der Verewigung in identischen Kategorien kann allerdings nicht generalisiert werden. Es ist bekannt, dass das Mittelalter nicht bildnislos war.

Ehrengrabmal in einer Florentiner Kirche errichtet werden soll. Auch eine Grabfeier, zu der nach antikem Vorbild die Grabrede gehört, sollte es geben.³²⁴ Die Ehrengrabmäler haben die Aufgabe, dem Volk die Ererungenschaften des Verstorbenen vor Augen zu führen. Zehn Jahre nachdem diese Beschlüsse stehen, plant die Regierung, Coluccio Salutati, Staatskanzler von Florenz, ein Ehrengrabmal im Florentiner Dom zu errichten.³²⁵ Das Grabmal wird zwar nicht ausgeführt, die Beschlüsse, die vorausgehen, sind aber für die Verbreitung des Ehrengrabmals zur Jahrhundertmitte entscheidend: Keine 50 Jahre später dominieren Humanisten das Wandgrabmal, die damit auf die gleiche Stufe wie die Dichter gehoben werden.³²⁶

Die frühesten Humanisten-Gräber sind diejenigen Leonardo Brunis (1369–1444) und Carlo Marsuppinis (1398–1453) in Santa Croce in Florenz (Abbildung 27), Höhe- und Endpunkt der Entwicklung des Humanistengrabs besagten Typus beschreibt das Grabmonument des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte in Florenz (Abbildung 28). Über die königliche Herkunft, das keusche Leben in Perugia, Rom und Florenz und den frühen Tod des Kardinals am 27. August 1459 in seinem 26. Lebensjahr berichtet Vespasiano da Bisticci in seiner Biografien-Sammlung *Uomini Illustri* ausführlich.³²⁷ Derselbe – was für den Kontext entscheidend ist – berichtet auch über die Anfertigung des Grabmals, das Antonio Rossellino mit der Hilfe einiger Mitglieder seiner Werkstatt von Dezember 1461 bis Februar 1466 ausführt:

„Nella sepoltura che è oggi a Sancto Miniato, la mano fu formata dalla sua propria, il viso in alcuna parte assai lo somiglia, perchè dopo la sua vita fu

324 Zitiert nach Oy-Marra, 1994, S. 123. In Florenz plante man, die Gebeine der bedeutendsten Florentiner Schriftsteller und Dichter, unter ihnen jene Dantes, Petrarcas und Boccaccios, nach Florenz zu überführen und diese Reliquien jeweils in einem monumentalen Grabmal in Santa Maria del Fiore zu verwahren. Vgl. Oy-Marra, 1994, S. 13. Zum Staatsbegräbnis der Humanisten siehe Dopychai, 1993, S. 156; Oy-Marra, 1994, S. 76 f.

325 Vgl. Oy-Marra, 1994, S. 76.

326 Vgl. Oy-Marra, 1994, S. 75.

327 Vgl. Bisticci, 1951, S. 102–106.

formata; per essere venustissimo nel corpo ma più nell'animo, dov'era tutto ornamento di costumi, che più non ve ne poteva essere.“³²⁸

Hände und Gesicht des Kardinals formt der Bildhauer ab, um Modelle zur realistischen Gestaltung der Grabfigur zu erhalten. Ein Zahlungsdokument gibt Auskunft darüber, wer die Totenmaske angefertigt hat:

„E adì x d'ottobre f. dua 1., per lui a ser Giovanni di Bartolo di Michele, portò chomtanti: equali danari si gli danno per Disidèro intagliatore, per una testa del Chardinale di Porthogallo.“³²⁹

Disidèro (Desiderio da Settignano) wird für einen „Kopf des Kardinals“ bezahlt. Es ist anzunehmen, dass es sich bei diesem Kopf um ein Modell für die Grabfigur handelt, dem der Künstler die Maske einarbeitet. Einerseits beweist das Dokument die Verwendung der Totenmaske für die Grabfigur im Quattrocento,³³⁰ andererseits gibt es einen Einblick in die praktische Anwendung, was insbesondere im Vergleich mit der mittelalterlichen Grabfigur aufschlussreich ist. Im Quattrocento geschieht die Abnahme der Totenmaske nur noch indirekt im Zuge von Konservierungsmaßnahmen, wie das anhand der mittelalterlichen Grabfigur beschrieben wurde. Nicht das zwangsläufige Vorhandensein der Totenmaske ermöglicht die Anfertigung der Grabfigur mit deren Hilfe. Der Künstler (und nicht der Arzt oder der Kleriker, die dafür noch im Mittelalter zuständig waren) nimmt die Totenmaske mit der einzigen Absicht ab, sie als Modell für die Grabfigur zu verwenden.

Das Antlitz der Figur des Kardinals von Portugal zeichnen Jugend und Schönheit aus. Der Tod ist zwar zu erkennen, allerdings nicht so

328 Bisticci, 1951, S. 106. Der Ausdruck „dopo la sua vita fu formata“ kann als die Beschreibung zur Fertigung eines Abgusses beziehungsweise einer Totenmaske verstanden werden. John Pope-Hennessy verweist darauf, dass die Suche nach Möglichkeiten, das Antlitz als *pars pro toto* des Verstorbenen zu erhalten, in den detaillierten Aufzeichnungen der Biografien der *uomini illustri* Vespasiano da Bisticci eine Parallele findet. Darin versuche Bisticci, das Leben des Verstorbenen nicht plastisch, sondern literarisch zu erhalten. Vgl. Pope-Hennessy, 1963, S. 9.

329 Das Dokument, das Auskunft über die Bezahlungen der Cambini-Bank gibt, wurde im Jahr 1964 erstmals von Hartt, Corti & Kennedy, 1964, S. 143 f., publiziert.

330 Ein weiteres Beispiel aus dem 15. Jahrhundert, das die Verwendung von Totenmasken zur Fertigung von Grabfiguren beweist, ist die Totenmaske Fra Angelicos, die dem Maler abgenommen wird, um dessen Grabfigur in Santa Maria sopra Minerva in Rom zu fertigen. Zum Grabmal Fra Angelicos vgl. etwa Ames-Lewis, 2002, S. 93 f.

drastisch wie bei den besprochenen mittelalterlichen Grabfiguren. Die Augen liegen tief in den Höhlen versunken. Die Mimik des Entschlafenen, worauf Fritz Burger schon verweist, ist aktiv und beschreibt „schelmisches Lachen, ernstes Sinnen, hingebende Frömmigkeit“. Gleichzeitig treten dem Betrachter „alle möglichen menschlichen Empfindungsarten“ entgegen.³³¹

Der Gesichtsabguss ist im Mittelalter bekannt. Bei Grab- und Votivfiguren ist diese Technik nicht nur als ein praktisches Hilfsmittel notwendig. Grabfiguren sind *post mortem* entstandene Porträts, bei denen ein Mittel wie die Totenmaske unverzichtbar ist. Ebenso handelt es sich bei Grabfiguren, genauso wie bei *Voti*, um Porträtformen, die als konstitutives Merkmal ein kontrollierbar authentisches Abbild ihres Stifters erfordern. Toten- und Lebendmasken sind das Mittel, das dies auf einfachstem Weg liefert.

Mit dem Anbruch der Neuzeit wird der Gesichtsabguss vor allem ein Arbeitsmittel des Bildhauers, das diesem die naturalistische Wiedergabe des Gesichts eines Verstorbenen ermöglicht. Als Garant für ein wahres Abbild, das der Ritus im Mittelalter noch fordert, verliert die Totenmaske in der Neuzeit Bedeutung. Für den Übergang des Abgusses zum überwiegend technischen Arbeitsmittel spricht auch die Tatsache, dass dem Kardinal von Portugal zur Fertigung seiner Grabfigur zusätzlich die Hände abgegossen werden, deren naturalistische Wiedergabe nach der Mitte des Jahrhunderts Bedeutung gewinnt.³³² Der Übergang vom aufgebahrten Leichnam, der hier noch im Anschluss an die mittelalterliche Tradition suggeriert wird, tritt genauso wie die Repräsentation des Toten in den Hintergrund. Stattdessen erhalten typische Komponenten des autonomen Porträts Gewicht. Der Tod ist nicht mehr so drastisch dargestellt wie noch bei der Grabfigur

331 Burger, 1904, S. 167.

332 Vgl. Kennedy, 1964, S. 82: „That the Cardinal [...] did actually take an interest in the more material aspect of the plans for the disposition of his body after death is proved by the fact [...] that Antonio used for the hands of the sepulchral figure a plaster cast made from the Cardinal's hands.“ Die Zunahme porträthaften Charakters der Hände im Grabmal beschreibt auch die Bronze-Grabfigur des Mariano Soccini im Museo Nazionale del Bargello in Florenz, die Vecchieta nach dessen Tod 1467 fertigt. Antonio Rossellino arbeitet im Anschluss an einem ähnlichen Grabmal für Maria von Aragón (1470 gestorben) in Neapel. Er stirbt allerdings vor der Fertigstellung, und Benedetto da Maiano vollendet das Grabmal.

Klemens' IV., stattdessen erscheint uns der Kardinal eher schlafend als tot. Die Grabfiguren aus der Zeit der Renaissance sind ihren Betrachtern (mit denen die Bildhauer rechnen) zugewandt. Die mittelalterliche Grabfigur ist von einem potenziellen Betrachter meist abgewandt.

Der Grabtypus, der den aufgebahrten Toten präsentieren soll, verliert in der zweiten Jahrhunderthälfte in Zentralitalien an Bedeutung. Der Kardinal von Portugal erhält in Florenz das letzte Grabmal dieser Art. Mino da Fiesole überwindet die Totenfigur als Bestandteil des Grabmonuments im toskanischen Raum mit seinem Salutati-Grabmal im Dom zu Fiesole endgültig, indem er den Verstorbenen als Lebenden mit einer Porträtbüste auf dem Grabmal abbildet.

Der Blick ins Mittelalter zeigt, dass der Gesichtsabguss, bevor er im Quattrocento überwiegend zum technischen Hilfsmittel wird, zwar nur eine periphere Erscheinung, für manche Porträtformen aber fundamental ist. Votiv- und Grabfigur fordern das wahre Abbild, weil sie Personen gerade nicht in einem künstlerischen Sinn imitieren, sondern diese ersetzen sollen. In einem weiteren Sinn ist die Totenmaske ein konsequentes Mittel für die Grabfiguren: Diese erfordern Abbilder von Menschen, die verstorben sind. Die Totenmaske ist die plausibelste (weil einfachste) Methode, das Antlitz, bevor dieses verfällt, bildlich festzuhalten. Und das ist, ob sie nun im Mittelalter, der Renaissance oder im 19. Jahrhundert abgenommen wird, der eigentliche Sinn einer Totenmaske.

Die Untersuchung der Rolle des Gesichtsabgusses im Mittelalter erfolgte schwerpunktmäßig aus kulturhistorischem und anthropologischem Blickwinkel. Zwei konkret kunstwissenschaftliche Fragestellungen standen eher im Hintergrund, die für die Zeit der Renaissance aber fundamental werden: Die Frage nach der Arbeitspraxis des Bildhauers an sich und diejenige nach der Rolle der aufkommenden Kunsttheorie für ebendiese Arbeitspraxis.

Porträtformen wie Grab- und Votivfigur unterliegen im Quattrocento kunsttheoretischen und ästhetischen Ansprüchen, die sich insbesondere in einer veränderten Auffassung von Ähnlichkeit äußern. Bei der Untersuchung des Wandels der Votivfigur vom Kultobjekt zum Kunstobjekt war das bereits angeklungen: Ähnlichkeit wird in der Neuzeit nicht mehr als religiöse Ausdrucksform, sondern zunehmend als ästhetische Kategorie verstanden. Ebenso forciert die Kunsttheorie

der Renaissance die Nobilitierung der freien gegenüber den mechanischen Künsten. Zwangsläufig hinterfragen Theorie und Ästhetik der Renaissance den Realismus, wie ihn Votiv- und Funeralfiguren zeigen. Und Porträtformen wie die Votivfigur und deren Herstellungstechnik sollten sich als geradezu widersprüchliche Erscheinungen erweisen.

4. Praxis

4.1 Naturabguss im Kontext der Gusstechniken

Der Beginn der Frührenaissance in Florenz wird meistens auf die Wende zum 15. Jahrhundert datiert. Stilistische Veränderungen in der Kunst zeigen sich zunächst vor allem im Bereich der Skulptur. Als initiales Ereignis der Frührenaissance gilt die Konkurrenz um den Auftrag für die zweite Bronzetür am Florentiner Baptisterium im Jahr 1401. Der junge Lorenzo Ghiberti geht mit seiner Darstellung der Opferung Isaaks als Sieger aus dem Wettbewerb hervor. Die Jury überzeugt das spannungsreiche Verhältnis zwischen den Figuren, die sich aus der Zweidimensionalität lösen. Ghibertis Guss zeigt eine für Reliefs bislang unbekannte Räumlichkeit. Außerdem ist in diesem Werk zu erkennen, dass Ghiberti sich mit der antiken Skulptur auseinandersetzt. Es dauert kein Jahrzehnt, ehe Statuen und monumentale Sitzfiguren von Donatello entstehen: An diese stellten Auftraggeber nun den Anspruch, dass sie perspektivisch an ihren späteren Standort angepasst werden müssen. Der menschliche Körper, das Erfassen der Physis unter dem Gewand, tritt für die Bildhauer in den Mittelpunkt. Donatellos ursprünglich für einen Strebepfeiler im Florentiner Dom in Auftrag gegebener lebensgroßer Marmordavid, der heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz steht, entsteht in den Jahren 1408 bis 1409. Donatello erfasst den Körper naturalistisch, die Figur wirkt belebt. Durch Mimik und Gestik ist neben der physischen auch die psychische Anwesenheit der Figuren zu spüren. In der zweiten Hälfte der 1420er-Jahre fertigt Donatello schließlich mit seinem Bronzedavid die erste freistehende Aktfigur der Neuzeit.

Die Veränderungen der plastischen Kunst in der Frührenaissance betreffen allerdings nicht nur den Stil, sondern auch technische und logistische Anforderungen an die Künstler sowie die verwendeten Materialien. Mit der Größe der Werke wachsen auch die Ansprüche an die Organisation der Werkstätten. Die Bildhauer der Renaissance ar-

beiten mit Materialien wie Terracotta, Gips, Holz oder Wachs. Königsdisziplinen des Bildhauers in der Renaissance sind aber die Arbeit in Marmor und der Bronzeguss, der im Verlauf des 15. Jahrhunderts zu einer künstlerischen Blüte gelangt. Diese Materialien verlangen eine komplexe Infrastruktur. Der Bildhauer benötigt den Kontakt zu Gießereien. Dass die Werkstätten der Bildhauer in der Renaissance mit einem Gussofen ausgestattet sind, ist keine Voraussetzung. Der Bildhauer muss auch den Transport und die Finanzierung von Marmor organisieren, und für all das braucht er Mitarbeiter.

Die Arbeit mit unterschiedlichen Materialien erfordert die Kenntnis unterschiedlicher Techniken. Gerade weil er monumentale Werke schafft, dazu aus sehr kostbarem Material, muss der Bildhauer Methoden kennen, um Modelle zu fertigen und diese in anderes Material zu übertragen. Der Werdegang eines plastischen Kunstwerks gliedert sich in sehr viele einzelne Schritte, viele verschiedene Techniken kommen dabei zur Anwendung. Dem Betrachter des Kunstwerks bleibt das Meiste davon verborgen.

Ausgangspunkt für plastische Bildwerke ist immer ein Modell in einfach zu bearbeitendem Material. Bei der Fertigung von Modellen ist die Verwendung von Naturabgüssen ein gängiges Arbeitsmittel in der Bildhauerwerkstatt der Renaissance, sowohl im Bronzegussverfahren als auch bei der Fertigung von Modellen in Wachs, Stuck oder Terracotta für Marmorwerke. Heute wissen wir, dass die Renaissance-Größen Lorenzo Ghiberti und Donatello in ihren Hauptwerken mit Naturabgüssen gearbeitet haben. Das ist nicht durch das Studium der zeitgenössischen Kunstliteratur ans Licht getreten, sondern in erster Linie durch die Arbeit von Restauratoren, und zwar 500 Jahre nachdem diese Werke gefertigt worden sind. Durch die Untersuchungen am Objekt selbst und durch das Interesse am und das Verständnis für die Arbeitsweisen des Bildhauers im Quattrocento ist die Technik ins Bewusstsein der Kunstforschung getreten. Die Fragen, ob Naturabgüsse heimlich angewendet werden, ob die Kunsttheorie der Zeit solch eine Technik toleriert, ob das Verbergen der Technik in Praxis und Theorie nur Interpretation der Kunstgeschichte ist, sind Gegenstand des folgenden Kapitels. Hier soll es zunächst um den Naturabguss in der Praxis der Bildhauerei im Florentiner Quattrocento gehen.

Eine praktische Untersuchung muss so nah am Objekt wie möglich erfolgen und ist nicht fruchtbar, wenn die zeitgenössische Kunsttheorie als Maßstab für die Praxis verstanden wird. Um die Frage nach der konkreten Funktion des Gesichtsabgusses innerhalb der Kunstpraxis der Renaissance zu beantworten, müssen Anwendungsformen unterschieden werden.

Grundsätzlich gilt es zu differenzieren zwischen der Rolle des Gesichtsabgusses *als* ein Porträt und *für* ein Porträt in der Kunst der Renaissance. Kunst- und Kulturwissenschaftler behandelten die Technik vornehmlich als ein theoretisches und nicht als ein praktisches Problem, was zur Folge hatte, dass der spezielle Umgang mit dem Abguss innerhalb eines Arbeitsprozesses nur mangelhaft differenziert untersucht wurde. Der Gesichtsabguss ist deswegen selten innerhalb des Werdegangs eines plastischen Bildwerks verstanden worden. Die Ausnahmen machten da die Dissertationen von Joseph Pohl und Jane Schuyler.³³³

In der hier folgenden praktischen Untersuchung soll der Gesichtsabguss als ein alltägliches technisches Hilfsmittel in der Werkstatt des Bildhauers untersucht werden, ohne dabei die gleichzeitig entstehende Kunsttheorie als Maßstab für die Praxis zu berücksichtigen. Spezielle Anwendungsmöglichkeiten und Funktionen des Gesichtsabgusses innerhalb eines künstlerischen und kreativen Arbeitsprozesses werden zunächst auch unabhängig von der im vorigen Kapitel vorgestellten Funktion im Kult und ohne Berücksichtigung wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Verhältnisse betrachtet.³³⁴

Bei der Untersuchung der Rolle des Gesichtsabgusses für plastische Porträts am Objekt selbst geht es zunächst um Erkennbarkeit. Der Versuch, die Verwendung eines Gesichtsabgusses in einem plastischen Porträt aufgrund eines optischen Befunds festzustellen, erfolgt – wie das vorausgegangene Publikationen auch zeigen – bis zu einem gewis-

333 Vgl. Pohl, 1938; Schuyler, 1976.

334 Die Unzulänglichkeit der Methode, nach Spuren und Erkennungsmerkmalen zu suchen, wird schon mit den Arbeiten von MacLagan, 1923, und Pohl, 1938, später dann bei Schuyler, 1976, und Hertl, 2002, deutlich. Die genannten Kunsthistoriker gehen von wenigen Erkennungsmerkmalen aus, die sie dann in den Objekten suchen – und zu erkennen glauben, obwohl sie in Wirklichkeit nicht da sind. Die Forschung ist auch oft ohne die Differenzierung der Materialien und der Vorgehensweise der Arbeitstechnik vorgegangen.

sen Grad subjektiv und deswegen auch im Bewusstsein, dass diese Methode für eine vollständige Untersuchung nur bedingt fruchtbar ist. Voraussetzung für einen objektiven Befund ist die Kenntnis der unterschiedlichen Arbeitsmethoden mit Gesichtsabgüssen, die ihrerseits vom verwendeten Material abhängig sind.

Grundlegend kann zwischen Objekten unterschieden werden, denen der Gesichtsabguss eingearbeitet wurde (in Terracotta oder Stuck), und Objekten, denen ein Gesichtsabguss lediglich als Modell diene. Über die Nachweisbarkeit entscheidet der Grad der nachträglichen Überarbeitung der Arbeitsspuren respektive der Spuren, die aufgrund der charakteristischen Physiognomie eines Gesichtsabgusses, vor allem im Fall der Totenmaske, hinterlassen wurden. Wenn ein Gesichtsabguss zur Fertigung eines Marmorporträts verwendet wurde, ist es meistens nicht möglich, diesen nachzuweisen, weil der Bildhauer keine Arbeitsspuren hinterlassen hat. Und damit gelangt die Untersuchung am Objekt schon an ihre Grenzen. Um zu beweisen, dass der Bildhauer bei der Übertragung der Physiognomie in Marmor einen Gesichtsabguss gebraucht hat, gibt es zwei Mittel: entweder den erhaltenen Gesichtsabguss oder ein erhaltenes schriftliches Dokument – das Kunstwerk selbst aber normalerweise nicht. In wenigen Fällen stehen der Kunstwissenschaft solche Mittel zur Verfügung. Sofern der Abguss nicht erhalten ist, kein Dokument über die Verwendung eines Abgusses durch den Künstler Auskunft gibt und physiognomische Eigenschaften der Totenmaske nicht in das endgültige Porträt übernommen sind (was in der Regel auch nur bei Grabfiguren der Fall ist), ist der Gebrauch eines Gesichtsabgusses für eine Marmorbüste nicht nachweisbar. Spuren des Abgusses fallen der Übertragung in das beständige Material, dem Zeit- und Personalstil oder der speziellen Auftragsstellung zum Opfer. Auch wenn eine Marmorbüste exakte physiognomische Studien dokumentiert, die sich beispielsweise in detaillierter Wiedergabe der Knochenstruktur und des Schädelbaus zeigen, kann das noch nicht als Beweis dafür gelten, dass der Bildhauer einen Gesichtsabguss als Modell verwendet hat.³³⁵

335 Nur wenige Marmorporträts existieren, bei denen die Totenmaskenphysiognomie deutlich erkennbar ist. In der Regel ist diese nur bei Grabfiguren zu sehen, deren Aufgabe es auch ist, ebendiese Totenphysiognomie zu zeigen.

Den Anspruch auf Erkennbarkeit darf man deswegen nicht stellen, was auch nicht Ziel der praktischen Untersuchung sein soll.³³⁶ Es geht darum, unterschiedliche Verwendungsmöglichkeiten zu unterscheiden und Arbeitstechniken sowie Arbeitssituationen zu vergegenwärtigen. Zunächst ist der Naturabguss als Arbeitstechnik Gegenstand gusstechnischer Verfahren, insbesondere des Bronzegusses.

Die frühesten Zeugnisse für den Bronzeguss sind rund 5.000 Jahre alt und stammen aus dem Orient. Nach der Verdrängung von Bronze für die Fertigung von Waffen und Geräten durch Eisen weit nach 1000 v. Chr. dient sie zunehmend als ein Metall für Schmuck und Kunstgegenstände. In der Antike ist die Technik schon sehr hoch entwickelt, erste Großplastiken entstehen. Um 500 v. Chr. erreicht der Bronzeguss in der griechisch-antiken Plastik eine Blüte. Die Technik ist aber zu allen Zeiten auch für die Fertigung von Gebrauchsgegenständen in Verwendung, im Mittelalter und in der Renaissance etwa für Geschützrohre, Glocken, Gefäße oder Türen. Typisch ist die Verbindung aus beidem, die künstlerische Ausgestaltung von Zweckmäßigem. Im Mittelalter werden Bronzetüren etwa von reinen Gebrauchsobjekten zu kunstvollen Schaufflächen. Und auch die Wettbewerbsreliefs von Brunelleschi und Ghiberti für das Südportal des Florentiner Baptisteriums aus den Jahren 1401 bis 1404, die stilistisch und technisch immerhin

336 Deswegen stehen die Dissertationen von Joseph Pohl und Jane Schuyler in der Kritik, weil beide Kunsthistoriker in jeder annähernd realistischen Porträtbüste die Verwendung eines Abgusses erkennen wollen. Tatsächlich sind Gesichtsabgüsse in nur wenigen der von Pohl und Schuyler besprochenen Porträtbüsten sichtbar. Die beiden argumentieren auch fadenscheinig: Das zeigt sich vor allem beim Versuch beider, Mino da Fiesole den Gebrauch von Abgüssen bei der Fertigung der Medici-Porträts anhand optischer Merkmale nachzuweisen. Vgl. Pohl, 1938, S. 29ff., und Schuyler, 1976, S. 160ff. Der Gebrauch von Gesichtsabgüssen im Schaffen Mino da Fiesoles ist nur deswegen zu vermuten, weil diese Technik in dieser Zeit allgemein verbreitet ist. An den Ausführungen bei Pohl und Schuyler entluden sich Kontroversen um die Verwendung von Gesichtsabgüssen in der Renaissance. Auch Chrysa Damianaki attestiert in ihrem Buch zur Frauenbüste Francesco Lauranas neben der Büste der Battista Sforza, deren Totenmaske aber nur angeblich erhalten ist (Abbildungen 49 und 71), auch denjenigen des Francesco II. del Balzo, der Ippolita Sforza und des Charles d'Anjou die Verwendung von Gesichtsabgüssen bei der Herstellung. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Laura-na Gesichtsabgüsse für all diese Porträts verwendet hat, beweisbar ist es aber nicht. Vgl. Damianaki, 2000, S. 62.

als ein initiales Ereignis der Epoche gelten, verbinden Kunst mit einem Gebrauchsgegenstand.

Als Vannoccio Biringuccio in seinem Hauptwerk *De la pirotechnia* (erstmalig 1540 in Venedig erschienen) auch der Gusskunst ein Buch widmet, schreibt er darin in nur einem Kapitel von insgesamt 16 über die Herstellung von Bronzefiguren. Im restlichen Buch geht es um Gebrauchsobjekte wie Geschützarten und Glocken. Aus Biringuccios Ausführungen geht aber auch hervor, dass der Bronzeguss nicht nur überwiegend für die Fertigung von Gebrauchsgegenständen verwendet wird, sondern auch eine höchst komplexe Technik ist, an der viele zweifeln. Der Gießer dürfe keine Mühen und Kosten scheuen, schreibt Biringuccio, außerdem sei es wichtig, „daß der Gießer auch ein guter Zeichner ist und die Bildhauerkunst soweit wie möglich beherrscht“³³⁷. Umgekehrt hat der Bildhauer in der Renaissance auch die Gusskunst zu beherrschen.

Im Verlauf des 15. Jahrhunderts entsteht viel freigürliche Bronzeplastik, insbesondere Statuen. Der Bronzeguss erfährt in der italienischen Kunst der Renaissance stilistisch, aber auch technisch eine Hochzeit: Künstler entwickeln Techniken, um monumentale Statuen zu gießen. Leonardo etwa plant in den 1490er-Jahren für Ludovica Sforza in Mailand ein Reiterstandbild von über sieben Metern Länge. Jahrelang dauern die Vorarbeiten, zur Ausführung kommt es aber nie. Sforza zieht den Auftrag zurück. Das Erz, das für das Standbild vorgesehen ist, 158 000 Pfund, wird sehr wahrscheinlich für den Guss von Geschützen gebraucht.³³⁸ Das zeigt eine Charakteristik des Bronzegusses in der Renaissance auf: Auch wenn er im Laufe des 15. Jahrhunderts zu künstlerischer Blüte gelangt, dient er immer noch vor allem der Herstellung von Gebrauchsgegenständen.

Deswegen sollte es uns auch nicht verwundern, dass für das Bronzegussverfahren scheinbar unkünstlerische Techniken wie Naturabgüsse verwendet werden. Sie gehören zu dieser Technik dazu. Mit der beginnenden Theoretisierung der Kunst und der Kunstgeschichtsschreibung in der Renaissance kommt der Gießer aber in Konflikt. Und umgekehrt kommen Kunstgeschichte und -theorie mit den Guss-

337 Biringuccio, 1925, S. 254.

338 Vgl. Schneider, 2000, S. 684.

techniken in Konflikt. Wenn ein Gießer die Verzierung auf einer Kanone mithilfe von Naturabgüssen fertigt, stört das niemanden. Und auch der Kunstgeschichte ist das nie aufgestoßen. Es handelt sich bei einer Kanone schließlich auch um kein künstlerisches Objekt. Wenn ein Gießer aber Naturabgüsse für Objekte verwendet, bei denen der Kunstwert und nicht der Gebrauchswert im Vordergrund steht, fordert die Kunstgeschichte eine Erklärung dafür – oder leugnet die Technik einfach.

Wenige Jahre nach *De la Pirotechnia* erscheinen Vasaris *Viten*. Generell gilt das Werk als Beginn der modernen Kunstgeschichtsschreibung. Donatello beschreibt Vasari darin als die „regola degli altri“, Vorbild für alle Bildhauer der Frührenaissance. Sein bronzener David sei ihm so lebensnah gelungen, dass seine Zeitgenossen und Kollegen vermuteten, der Meister habe nicht frei gestaltet, sondern über einem lebenden Modell abgeformt: „La quale figura è tanto naturale nella vivacità e nella morbidezza, che impossibile pare agli artefici che ella non sia formata sopra il vivo.“³³⁹ Die Abgusstechnik, das „Abformen über dem Leben“, beschreibt Vasari in der Lebensgeschichte des Donatello nicht als praktizierte Technik, wie etwa in der Vita des über ein halbes Jahrhundert später wirkenden Verrocchio,³⁴⁰ sondern als hypothetische Technik, deren Ergebnis lediglich als Qualitätsmaßstab dient: Seine Arbeiten wirken so naturgetreu, dass seine Kollegen den Gebrauch des Abgusses vermuten – Donatello gelinge dieses Ergebnis aber ohne Naturabguss. Obwohl Vasari Donatello für das nicht Verwenden von Abgüssen lobt, spielen diese in seiner Werkstatt eine bedeutende Rolle – genauso wie bei seinen Zeitgenossen.

Mit Donatello und Lorenzo Ghiberti nutzen zwei der bedeutendsten Künstler der Frührenaissance in ihren Hauptwerken die Möglichkeiten des Naturabgusses, um Naturelemente innerhalb des Bronzegussverfahrens realistisch wiederzugeben: Donatello bei der Judith- und Holofernes-Gruppe (Abbildung 30), Ghiberti für Elemente in den Portalen des Florentiner Baptisteriums (Abbildung 29). Beide arbeiten bei diesen Werken mit dem sogenannten Wachsausschmelzverfahren, dem *sistema della cera persa*, das in dieser Zeit verbreitet, aber keines-

339 Vasari, 1878–1885, II, S. 406.

340 Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 373.

wegs neu ist.³⁴¹ Es ist schon in der Antike bekannt. Das Wachsausschmelzverfahren wenden Gießer für Figuren an, die massiv gegossen werden können, also kleinformatigere Werke. Monumentale Arbeiten entstehen indes immer im Hohlgussverfahren, um Kosten und Gewicht zu verringern. Pomponius Gauricus berichtet im Jahr 1501 von der Technik.³⁴² In den 1530er-Jahren verankert dann Vannoccio Biringuccio die Technik theoretisch in seinem bereits erwähnten Werk *De la Pirotechnia*.³⁴³

Die Basis der Technik ist Wachs, einerseits das vielseitigste, andererseits eines der günstigsten Arbeitsmaterialien der Bildhauer. Es ist bekannt, dass schon im alten Ägypten Wachsfiguren entstehen. Für die Antike belegt Plinius der Ältere den Gebrauch. Wachs ist leicht formbar und erhält in dem Moment, da es der Künstler in seinen Händen formt, die ideale Temperatur. Wenn der Bildhauer aus Wachs eine Figur modelliert, kann er beliebig Material entfernen oder hinzufügen. Er kann Erzeugnisse aus Wachs schmelzen und das Material wiederverwenden. Wachs ist auch das Material, das Fleisch am besten zu imitieren vermag. Letztlich eignet sich Wachs hervorragend für Abgüsse oder Abdrücke von der Natur. Der Arbeitsprozess beim Wachsausschmelzverfahren gliedert sich in zwei elementare Schritte. Zunächst muss der Künstler ein Modell aus Wachs anfertigen. Dieses Modell ist bereits exakt so ausgearbeitet, wie auch die fertige Bronzeplastik nachher aussehen wird. Denn Bronzeguss ist immer die Kopie einer plastischen Vorlage. Wenn das Modell steht, ist der gestalterische Prozess abgeschlossen, nur noch kleine Korrekturen sind am fertigen Guss möglich. Das WachsmodeLL umschließt der Künstler mit einem feuer-

341 Über die Verwendung von Abgüssen in Ghibertis Werkstatt schreibt Richard Krautheimer erstmals in seiner Ghiberti-Biografie aus dem Jahr 1956. Vgl. Krautheimer & Krautheimer-Hess, 1970, S. 284. Reinhard Büll handelt im Jahr 1959 ausführlich über die Technik des Wachsausschmelzverfahrens am Beispiel der Portale des Florentiner Baptisteriums. Vgl. Büll, 1959, S. 91–142. Zu der von Ghiberti bei den Portalen angewendeten Technik siehe auch Bearzi, 1978, S. 119–222; Lein, 1996, S. 239; Gramaccini, 1985, S. 59 f.; Gramaccini, 2006, S. 207 f. Zu den Rahmen von Ghibertis Paradiestür siehe Radke, 2013. Ghiberti selbst schreibt, er habe die Kenntnis des Abgusses von Meister Cusmin aus Köln, dessen Arbeiten er selbst gesehen habe. Vgl. Ghiberti, 1947, II, S. 40. Zum Wachsausschmelzverfahren siehe auch Wiegartz, 2009.

342 Vgl. Gauricus, 1886, S. 139ff.

343 Vgl. Biringuccio, 1925, S. 270ff.

festen Material, in der Regel Ton. Dieser wird gebrannt, das Wachs schmilzt dabei aus. Es bleibt ein Hohlraum zurück, die Negativform des Modells. Diese Form gießt der Künstler dann mit der flüssigen Bronze aus.

Der eigentlich künstlerische Prozess liegt in der Fertigung des Modells. Der Künstler beginnt in der Regel mit der Arbeit in Ton, der es ihm ermöglicht, beliebig Material hinzuzufügen oder abzutrennen. Mit Ton kann der Bildhauer auch Objekte abformen oder Matrizen ausformen. Für die Portale des Baptisteriums hat Ghiberti beispielsweise für die Naturstücke und Tierchen eine Reihe an Formen in der Werkstatt zur Verfügung, die er seinerseits nach Naturabgüssen fertigt. Wenn das Tonmodell fertig ist, formt der Bildhauer es mit Gips ab. In das Gips-Negativ gießt er flüssiges Wachs. Dann erst ist das eigentliche Modell für den Bronzeguss fertig.

Donatello gilt als Pionier auf dem Feld des Naturabgusses. Er verwendet den Abguss aber nicht (wie viele seine Nachfolger) aus Gründen der Ökonomie.³⁴⁴ Für ihn steht ein experimenteller Umgang mit der Technik im Vordergrund. Zeuge für die Verwendung von Abgüssen in Donatellos Œuvre ist die Judith-und-Holofernes-Gruppe (nach 1453), die eines der beliebtesten Werke in der Diskussion um Naturabguss in der Frührenaissance ist und Einblick in den experimentellen Umgang mit der Technik im Schaffen Donatellos gibt. Hinweise auf die angewandten Arbeitstechniken entdeckt Bruno Bearzi 1951 erstmals.³⁴⁵ Der Restaurator weist nach, dass der naturalistische Faltenwurf des Schleiers der Judith mithilfe eines in Wachs getränkten Tuchs

344 Auch die Bronzestatue einer Frau im Museo Nazionale del Bargello in Florenz, die ohne jegliche Beschönigung eine Totenmaske zeigt und verschiedene Abgusstechniken in sich vereint, wurde Donatello einst zugeschrieben (Abbildung 31). Auch der Schleier, den die Dargestellte über dem Kopf trägt, ist nicht in freier Gestaltung entstanden: Beim Modell für den Bronzeguss hat der Künstler ein in Gips getränktes Tuch verwendet. Vgl. Kohl, 2007, S. 83.

345 Grundlegend zur Rolle des Naturabgusses bei Donatellos Judith-und-Holofernes-Gruppe vgl. Bearzi, 1951, S. 119–121. Bearzi entdeckt bei der Restaurierung der Gruppe im Kopftuch der Judith Stellen „ove la tela è scoperta“ und am Stirnband die Struktur, die nur mittels Abguss erzeugt werden kann. Ebenso weist er nach, dass die Beine des Holofernes Naturabgüssen folgen und Donatello diese als Einzelteile in die Gruppe eingefügt hat. Was Bearzi noch vorsichtig als „fortuito staccarsi di un frammento di cera“ bezeichnet, wird in den Folgejahren als absichtlich hinterlassener Verweis auf den „Schlüssel“ zu der in diesem Werk angewandten

entstanden ist und die Beine des Holofernes anatomische Abgüsse sind.³⁴⁶ Einen eindeutigen Hinweis darauf, dass Donatello bei der Fertigung der Gruppe die Abgusstechnik anwendet, gibt die ungewöhnlich feine Ausführung des Stirnbands der Judith. Dieses weist eine Struktur auf, die in freier Gestaltung nicht möglich ist, sondern auf dem direkten Abguss eines echten Stoffbands beruhen muss. Donatello verwendet dafür das Wachsauerschmelzverfahren. Mit dieser Technik gelingt es ihm, Details wie die Naht am Stirnband der Judith vom Negativ in das fertige Werk zu übertragen. Das hat auch die Differenzierung unterschiedlicher Qualitäten von Stoff am Kopf der Judith zur Folge.

Der Bronzeguss ist in Donatellos Schaffen von einem ähnlich experimentellen Charakter geprägt wie der Naturabguss und geht mit diesem Hand in Hand, worauf schon bei den Baptisteriumsportalen von Ghiberti verwiesen wurde. Die Technik, in Wachs, Leim oder Gips getränkte Tücher nicht nur als Modelle zu verwenden, sondern deren Abdruck auch in Kunstobjekte zu übernehmen, ist außer in der Judith- und Holofernes-Gruppe auch in anderen Arbeiten Donatellos zu erkennen. Die „penetrante [...] Stoffinterpretation“ am Gürtel von Donatellos Magdalena im Museo dell’Opera del Duomo führt Ursula Schlegel auf die Zuhilfenahme in Leim getränkter Tücher zurück.³⁴⁷

Die Arbeitsspuren, die Donatello im Werk hinterlassen hat und die Bearzi aufdeckt, sind für die vorliegende Untersuchung ein Glücksfall. Dass solche Verfahren in manchen Werken als gängige Werkstattpraxis zu erkennen sind, birgt jedoch die Gefahr, dass entsprechende Zeugnisse ohne begründeten Anlass in allen Werken gesucht werden. So

Technik beschrieben. Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 56 und 66, sowie Stone, 2001, S. 55–70. Richard E. Stone untersuchte auch Donatellos Gusstechnik.

346 Die Technik, mit getränkten Tüchern zu arbeiten, etwa für Studien, hat Filarete in den 60er-Jahren des 15. Jahrhundert als eine Arbeitstechnik des Bildhauers in der Kunsttheorie festgehalten: „Fa d’auere una figuretta di legname, che sia disnodata le braccia e le ghambe et ancora il collo; e poi fa una uesta di panno di lino, e con quello habito, che ti piace, come se fussino d’uno uiuo; e mettiglielo indosso in quello atto che tu uuoi, che gli stia; l’acconcia: e se que’panni non istessino come tu uolessi, abbi la colla strutta, e bagnialo bene indosso a detta figura; e poi acconcia le pieghe a tuo modo, e falle seccare, e staranno poi ferme.“ Zitiert nach Filarete, 1890, S. 654 f.

347 Vgl. Schlegel, 1967, S. 148.

kann die beliebige Verwendung insbesondere von Gesichtsabgüssen etwa für Heiligenfiguren und ebenso für Porträts im Schaffen Donatellos nur Vermutung bleiben.³⁴⁸ Und selbstverständlich haben wir es bei der Porträtbildnerei mit einer anderen Gattung zu tun, die vor allem mit Blick auf den Naturabguss ein unterschiedliches Herangehen erfordert.

4.2 Die Technik und ihre Spuren

Die „gesteigerte Vielfalt der verwendeten Materialien“³⁴⁹ im Quattrocento bedeutet auch ein zunehmendes Interesse der Bildhauer und der Auftraggeber an Materialien, die einfach zu bearbeiten sind und eine billige Produktion gewährleisten. Solche Materialien – insbesondere gewinnt seit der Jahrhundertmitte Terracotta an Bedeutung – erlauben eine mechanische Produktion und ermöglichen es, Strukturen mittels Abdruck oder Guss von Naturgegenständen, Körperteilen oder Gesichtern identisch in das Material zu übertragen. Die Bildhauer der Frührenaissance pflegten einen äußerst kreativen Umgang mit unterschiedlichen Materialien und reizen deren Möglichkeiten aus.³⁵⁰ Im Folgenden soll anhand verschiedener Objekte auf den vielfältigen Umgang mit der Abgusstechnik in der Porträtplastik und auf die Rolle unterschiedlicher Materialien eingegangen werden.

Als Beispiel für die Nachweisbarkeit der Verwendung eines Gesichtsabgusses zieht die Forschung meist die bereits erwähnte Porträtbüste des Niccolò da Uzzano im Museo Nazionale del Bargello in Flo-

348 Jan Chlíbek erkennt die Verwendung von Totenmasken beliebiger Personen bei der Anfertigung der heiligen Maria Magdalena (Opera del Duomo, Florenz) und der Bronzeskulptur Johannes des Täufers im Sieneser Dom. Vgl. Chlíbek, 1996, S. 125. John Pope-Hennessy vermutet, dass die porträthafte Physiognomie des Reiterstandbilds Gattamelatas auf der Piazza del Santo in Padua auf einer Totenmaske beruht. Vgl. Pope-Hennessy, 1963, S. 85. Es ist zwar möglich, dass Donatello für die Fertigung dieser Figuren Gesichtsabgüsse verwendet, allerdings ist das weder anhand von Dokumenten noch aufgrund physiognomischer Eigenheiten nachweisbar.

349 Poeschke, 1990, S. 25. Zu den technischen Verfahren und verwendeten Materialien des Bildhauers im Quattrocento siehe auch Helms, 1998.

350 Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 62 f.

renz heran (Abbildung 31). Weder die Identität des Dargestellten noch der Urheber der Terracottabüste sind gesichert. In den vergangenen Jahren wird sie häufiger Desiderio da Settignano zugeschrieben, früher galt sie als Werk Donatellos.³⁵¹ Der Zweifel an Identität und Urheberschaft rührt daher, dass die Inschrift erst nachträglich, Anfang des 18. Jahrhunderts, von Ferrante Capponi hinzugefügt wurde.³⁵² Stil und Herstellungstechnik sprechen prinzipiell nicht gegen Donatello als ihr Urheber. Er kennt und verwendet die Technik des Gesichtsabgusses mit Sicherheit. Dass die Büste während Donatellos zweiter Schaffens-

351 Die sogenannte Büste des Niccolò da Uzzano nimmt hinsichtlich ihrer Entstehungszeit, der angewandten Technik und ihrer Qualität eine Ausnahmeposition in der Kunstgeschichte ein, sodass keine Untersuchung zu Porträt, Porträtähnlichkeit oder Gesichtsabguss sie ignorieren kann. Das bezeugt die Unmenge an Forschungsliteratur, die bis heute auf uns gekommen ist. Zur Kontroverse um die Urheberschaft Donatellos siehe etwa Winter, 1985, S. 137; Marek, M., 1989, S. 263; Christiansen & Weppelmann [Hrsg.], 2011. Vgl. dazu auch Anmerkung 30 dieser Arbeit. Zum Sterbejahr Uzzanos vgl. die Quellenangabe bei Pohl, 1938, S. 48. Zur Ikonografie und Provenienz der Büste siehe vor allem Marek, M., 1989, S. 269. Die rege Kontroverse um die Büste lässt sich damit begründen, dass eine Deutungsvielfalt schlicht möglich ist. Auch dass der Dargestellte Uzzano ist, wird bezweifelt: Paul Schubring definiert die Büste als diejenige eines Heiligen. Vgl. Schubring, 1903, S. 10. Vgl. dazu auch Janson, 1957, S. 238. Franz Studniczka sieht in der Büste ein Porträt Ciceros. Vgl. Studniczka, 1924, S. 133–153. Eine Ähnlichkeit mit Livius-Büsten ist ebenfalls vorhanden. Borsook & Offerhaus, 1981, S. 40, zweifeln an der Identität des Uzzano und identifizieren die Büste mit Neri di Gino Capponi. Das stößt auf Anerkennung, zuletzt etwa bei Carl, 2006, S. 145. Der Vergleich mit eindeutig identifizierten Porträts, wie ihn Eve Borsook und Johannes Offerhaus unternehmen, und die Tatsache, dass Capponis Totenmaske schriftlich überliefert ist, haben die Identifikation mit diesem forciert. Einen Beweis dafür, dass die Büste Capponi und nicht Uzzano darstellt, gibt es aber nicht. Rab Hatfield beschreibt die Büste schon in den 1970er-Jahren als ein Serienprodukt aus der Werkstatt eines unbedeutenden Bildhauers. Vgl. Hatfield, 1978, S. 222. Artur Rosenauer, der es für wahrscheinlicher hält, dass die Büste ein Mitglied der Capponi-Familie zeigt, schreibt sie in seiner Analyse von 2011 Desiderio da Settignano zu. Vgl. Rosenauer, 2011. Im Rahmen der Berliner und New Yorker Kooperationsausstellung *Gesichter der Renaissance* wird sie zwar wieder als diejenige Uzzanos identifiziert, Donatello aber ebenfalls ab- und der Werkstatt Desiderio da Settignanos zugeschrieben. Vgl. Christiansen & Weppelmann [Hrsg.], 2011, S. 126 f.

352 Vgl. Marek, M., 1989, S. 263. Capponi beruft sich wohl auf die Angabe Carlo Carlieris, der die Büste in seinem *Ristretto dello cose più notabili della città di Firenze* von 1745 als diejenige des Niccolò da Uzzano aus der Hand Donatellos ausgibt. Vgl. Hatfield, 1978, S. 222.

phase in Florenz von 1432 bis 1442 entsteht, also direkt nach Uzzanos Tod (er stirbt 73-jährig im Jahr 1432), ist unwahrscheinlich. In dieser Zeit ist die autonome Bildnisbüste, zumal in diesem Stil und in dieser Technik, noch nicht üblich. Die früheste sichere autonome Büste der Neuzeit, diejenige Piero de' Medicis von Mino da Fiesole, entsteht gut 20 Jahre später, und zwar in Marmor.³⁵³ Was am stärksten gegen Donatello als Urheber der Büste spricht: Sie wäre im großen Œuvre Donatellos die einzige Porträtbüste. Bei der Büste eines Jugendlichen im Museo Nazionale del Bargello und der Reliquienbüste des San Rossore im Museo Nazionale di San Matteo in Pisa handelt es sich um Idealporträts. Donatello war nicht auf das Porträt spezialisiert. Während seiner dritten Phase in Florenz bis zu seinem Tod im Jahr 1466 etablieren sich andere Bildhauer wie Mino da Fiesole, Antonio Rossellino und Desiderio da Settignano in der Stadt, die sich auf Porträtplastik konzentrieren. Donatello ist mit monumentaler Plastik beschäftigt. Mino da Fiesole kommt als Urheber der Uzzano-Büste aus stilistischen Gründen nicht infrage. Desiderio, den Donatello beeinflusst, könnte genauso wie Antonio Schöpfer der Büste sein.

Das Material ist kein Kriterium für eine Zuschreibung: Bei der Büste kann es sich auch um ein Modell für ein Marmorporträt handeln, das entweder nie ausgeführt wurde oder nicht erhalten ist. Deswegen ist das Werk auch nicht unbedingt mit der stark zunehmenden Produktion von Terracottabüsten seit dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts in Zusammenhang zu betrachten – zumal fast alle Terracottabüsten aus dieser Zeit von grundverschiedener Qualität sind.

Eines der wenigen Merkmale der Büste, bei denen in der Forschung Übereinstimmung herrscht, ist ihre Herstellung mithilfe eines Gesichtsabgusses.³⁵⁴ Deswegen lässt sich anhand ihrer Forschungsgeschichte das methodische Vorgehen zur Untersuchung der nach Ge-

353 Die eingearbeitete Totenmaske gibt im Übrigen keinen Hinweis auf die Datierung: Die Totenmaske (sofern es sich denn überhaupt um diejenige Uzzanos handelt) könnte gelagert worden sein.

354 Vgl. Andreoni, 1986, S. 14 f. Die realistische Erscheinung der Uzzano-Büste wurde schon mit der Verwendung eines Lebendabgusses oder der Totenmaske, aber auch mit der Genialität eines frei gestaltenden Künstlers erklärt. Hans Belting führt die Anfertigung der Büste auf eine Lebendmaske zurück und stellt sie in den Zusammenhang mit den zu dieser Zeit populären Votivfiguren aus Wachs, die in der Regel nach Lebendabgüssen gestaltet werden. Vgl. Belting, 2001, S. 103.

sichtsabgüssen gefertigten Porträtbüsten ablesen. Grundsätzlich kann in zwei verschiedene Kategorien von Spuren, die die Technik in Werken hinterlässt, unterteilt werden: Arbeitsspuren und physiognomische Merkmale.

Charakteristikum der Büste ist ihr drastischer Naturalismus, der einerseits vom Material Terracotta herrührt, das Hautoberfläche besser imitiert als Marmor, andererseits von der Inkarnatfassung sowie der prägnanten Physiognomie. Gängigstes und gleichzeitig problematischstes Kriterium beim Versuch, Abgüsse nachzuweisen, ist aber gerade Realismus. Wenn die Verwendung eines Abgusses aufgrund überzeugender Naturnähe attestiert wird, dann darf das nur anhand von Merkmalen geschehen, die (unabhängig vom Material) ein Bildhauer in freier Gestaltung tatsächlich *nicht* erreichen kann. Proportionalität, realistische Physiognomie oder Spuren des Alters sind keine zuverlässigen Kriterien. Realismus, der in freier Gestaltung nicht möglich ist, zeigt sich in der Oberflächenstruktur, in Details wie feinsten Falten, Poren oder Adern. Solche Details sind aber allenfalls dann zu sehen, wenn der Bildhauer mit Gips, Wachs, Bronze oder Terracotta arbeitet. Und auch wenn ein Werk aus einem dieser Materialien vorliegt, sind solche Details oft der nachträglichen Überarbeitung der Oberfläche zum Opfer gefallen: Feine Fältchen im Augenbereich etwa glättet der Bildhauer meistens durch das nachträgliche Öffnen der Augen. Wenn der Gesichtsabguss als Modell für ein Porträt in Marmor dient, gehen diese Details bei der Übertragung des Gesichtsabgusses in das harte Material verloren.

Die Uzzano-Büste zeigt keine naturalistischen Elemente dieser Art. Und auch die physiognomischen Merkmale, tief liegende Augenhöhlen und ausgeprägte Wangenknochen, die die Forschung immer wieder als typische Merkmale einer Totenmaske beschreibt, können bei dieser Büste nicht als Beweise für den Gebrauch einer solchen bei ihrer Fertigung angeführt werden. Es handelt sich um physiognomische Merkmale, die nicht bloß Donatello auch in freier Gestaltung gelungen

Er folgt mit dieser Auffassung Georges Didi-Huberman, der ebenso wie schon früher Ursula Schlegel die Verwendung der Lebendmaske erkennt. Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 64; Schlegel, 1967, S. 144 f. Für die Verwendung der Totenmaske und nicht des Lebendabgusses plädieren Schuyler, 1985, S. 4, und Kohl, 2007, S. 87.

wären.³⁵⁵ Realistische Gestaltung und physiognomische Merkmale können bei diesem Werk nicht zwingend als Indizien für die Verwendung einer Totenmaske oder eines Lebendabgusses geltend gemacht werden. Tatsächlich sind es Arbeitsspuren, die die Verwendung der Technik offenbaren: Die Restaurierung der Büste in den Jahren 1984 bis 1985 beantwortet schließlich die Frage nach der Art ihrer Herstellung. Die Freilegung ihrer Originalfassung förderte Arbeitsspuren zutage, die eindeutig Hinweise auf die Verwendung eines Gesichtsabgusses erkennen lassen, nämlich eine Nahtlinie am oberen Teil des Halses bis zum Haaransatz und eine weitere, die den Schädel bis in den Nacken nachzeichnet.³⁵⁶ Diese Linien offenbaren die bei der Verwendung von Gesichtsabgüssen notwendige kompilatorische Arbeitsweise.

Solche Arbeitsspuren sind zwar die zuverlässigsten Merkmale für den Nachweis eines Gesichtsabgusses, sie sind aber auch Ausnahmefälle. Die Bildhauer der Renaissance waren darauf bedacht, Spuren zu verwischen. Auch dem Künstler der Uzzano-Büste ist die Überarbeitung von Arbeitsspuren und physiognomischen Merkmalen, die an die Verwendung eines Gesichtsabgusses erinnern, beinahe ganz gelungen.

In den Jahrzehnten um 1500, am deutlichsten zeigt sich das in der Verrocchio-Nachfolge, avanciert Terracotta zum beliebtesten Material für Porträtbüsten.³⁵⁷ Typische Merkmale dieser Büsten sind eine erkennbare Fertigung mithilfe von Gesichtsabgüssen und eine große Qualitätsspanne. Manche Bildhauer arbeiten Totenmasken in Kopfformen ein und öffnen nur noch die Augen, sodass die charakteristische Totenphysiognomie eindeutig erkennbar bleibt (Abbildungen 33, 34, 37 oder 38). Andere erhaltene Büsten in Terracotta zeigen Gesichter,

355 Die Kenntnis der exakten Anatomie des Knochenbaus kann nicht mit der Verwendung eines Gesichtsabgusses begründet werden. Das genaue Studium des Knochenbaus des Gesichts ist in Donatellos Schaffen ebenso bei Heiligendarstellungen (etwa die Statuen der Magdalena oder des Habakuk in der Opera del Duomo in Florenz), beim Reiterstandbild des Gattamelata auf der Piazza del Santo in Padua oder bei der Reliquienbüste des San Rossore im Museo Nazionale di San Matteo in Pisa zu erkennen. Andererseits könnte der Gesichtsabguss auch als physiognomische Studie zu Zwecken des Erfassens des Knochenbaus gedient haben.

356 Vgl. dazu Andreoni, 1986, S. 14 f.

357 Auf gesellschaftliche Hintergründe für die Aufwertung des Materials Terracotta wird in Kapitel 7 dieser Arbeit eingegangen.

die die Verwendung eines Gesichtsabgusses nur bei genauerer Betrachtung erkennen lassen (Abbildungen 39, 40 bis 42 und 50 bis 54). Manchen Künstlern gelingt aber auch eine kunstvolle Umformulierung der Unzulänglichkeiten der Maske zu porträtrhetorischen Formeln und suggestiver Lebendigkeit: Pietro Torrigiano, Verrocchio-Schüler und Michelangelo-Kontrahent, perfektioniert die Technik der Einarbeitung von Gesichtsabgüssen in plastische Porträts im frühen 16. Jahrhundert. Ihm gelingt es, durch die Kenntnis der Defizite der Technik innerhalb des Fertigungsprozesses Spuren der Arbeitstechnik vollkommen unkenntlich zu machen.³⁵⁸ Typische Arbeitsspuren, die Renaissance-Künstler bei der Einarbeitung eines Gesichtsabgusses hinterlassen, sind etwa bei Torrigianos Büste von König Heinrich VII. nicht (Abbildung 47), bei derjenigen des Niccolò da Uzzano (Abbildung 31) nur schwer zu erkennen, während andere Büsten sie deutlicher zeigen.

Die Oberfläche, die mit einem Abguss vom Gesicht erzeugt wird, hat immer eine charakteristische Struktur, die ein Bildhauer in freier Gestaltung nicht erreichen kann. Diese Struktur erzeugen Bartstoppel oder feine Hautfalten, die sich im Material abbilden. Als Beispiel soll hier ein Büstenfragment aus dem Depot der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, das seit dem Jahr 1902 in der Sammlung verwahrt wird (Abbildungen 43 bis 46), besprochen werden.³⁵⁹ Dieser Kopf ist weder zugeschrieben noch identifiziert. Er verfügt nur über das Merkmal, im Stil der Florentiner Renaissance gestaltet worden zu sein, und zwar mithilfe einer für besagte Zeit typischen Arbeitsmethode. Das mittels Abguss gefertigte Gesicht hat der Künstler einer frei modellierten Kopf- und Halsform eingearbeitet. Am Übergang zwischen Wangen und Hals verläuft eine klar sichtbare Linie, die das additive Vorgehen bei der Fertigung aufzeigt und eindeutig die unterschiedlichen Qualitäten der Haut zwischen frei modelliertem Hals und dem durch Abguss erhaltenen Gesicht einander gegenüberstellt (Abbil-

358 Vgl. Galvin & Lindley, 1988, S. 899.

359 Ein Hinweis auf diese Büste erfolgt in der *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den königlichen Museen zu Berlin* durch Frida Schottmüller. Vgl. Schottmüller, 1913. In der zweiten Ausgabe von 1913 fügt Schottmüller einen Passus zur Verwendung von Gesichtsabgüssen im Florentiner Quattrocento an, in dem sie auf die besondere Erkennbarkeit der Verwendung eines Gesichtsabgusses in dieser Büste verweist. Das Büstenfragment ist stark beschädigt, vor allem am Hinterkopf. Der Sockel wurde in späterer Zeit hinzugefügt.

dung 45 und 46). Weil das Gesicht des Mannes, bevor es der Künstler abgoss, nicht rasiert wurde, ist in die Büste eine raue Oberflächenstruktur übertragen worden, die im frei modellierten Hals nicht weitergeführt wird. Die scharfe Trennung zwischen Gesicht und Hals offenbart die simplen Arbeitsmethoden deutlich.

Ein Erkennungsmerkmal für die Verwendung eines Abgusses kann auch die Differenzierung von Hautqualitäten im Gesicht selbst sein. In guten Abgüssen ist die unterschiedliche Festigkeit von Haut zu erkennen. Bei Abformungen der Maske in Ton ist das in der Regel aber nicht zu sehen.³⁶⁰ In der Bronzestatuette einer Frau im Museo Nazionale del Bargello in Florenz, der die Totenmaske unverändert eingearbeitet ist, sieht man, dass die Haut um die Augen und die Augenlider selbst dünner und transparenter ist als die Haut um Stirn und Wangen (Abbildung 32). In manchen Gesichtsabgüssen ist auch zu erkennen, dass die Haut der Lippen sehr viel dünner ist als die des restlichen Gesichts. Joseph Pohl weist auf die Trennungslinie zwischen Haut und Lippen hin, die in frei gestalteten Porträts in der Regel immer zu sehen ist, in der Realität, und damit auch in Gesichtsabgüssen, aber nicht existiert.³⁶¹ Die unterschiedlichen Qualitäten der Haut der Lippen und des restlichen Gesichts sind in den Totenmasken-Büsten aufgrund der Überarbeitung der Positivabgüsse, die nach dem Abguss vorgenommen werden, allerdings meistens nicht zu erkennen. Lippen werden deswegen in der Regel mit farblicher Fassung kenntlich gemacht. Die Hautoberfläche der Positivabformungen der Gesichtsabgüsse glätten die Bildhauer meistens. Und an vielen Stellen ist in den Büsten heute noch zu erkennen, dass sie mit einer dünnen Ton- oder Gipsschicht übergegangen wurden, um mögliche Arbeitsspuren oder die Spuren des Todes, die Totenmasken zurücklassen, wie etwa eingefallene Wangen, zu ver-

360 Insbesondere sind diese Details in den modernen Totenmasken seit dem späten 18. Jahrhundert zu erkennen, die mit einem verbesserten Abgussverfahren entstehen (Abbildungen 10 und 11). Gesichtsabgüsse verlieren auch durch anschließende Abformung an typischem Detailrealismus. Exemplare, bei denen es sich nicht um direkte Ausformungen des Maskennegativs handelt, sondern um Abgüsse des Gesichtsabgusses selbst, mangelt es deswegen oft an Präzision. Bei den Totenmasken aus dem späteren 19. Jahrhundert und aus dem 20. Jahrhundert, die jedes Fältchen und jede Pore zeigen, handelt es sich in der Regel um Unikate. Vgl. Davidis, 2000, S. 49.

361 Vgl. Pohl, 1938, S. 9.

bergen. Die Büste eines Florentiner Bürgers im Frankfurter Liebieghaus etwa, die eine eingearbeitete Totenmaske eindeutig erkennen lässt, zeigt Spuren davon, wie ihr Schöpfer versucht hat, durch Ausbesserungen an Hals, Augenlidern und Wangen die eingefallene Totenphysiognomie nachträglich wieder aufzupolstern (Abbildung 36).

Hinweise auf die Verwendung von Abgüssen in plastischen Porträts gibt auch die spezielle Lagerung von Haut und Fleisch. Jane Schuyler weist in ihrer Dissertation von 1976 darauf hin, dass ein Gesichtsguss die Haut immer glättet.³⁶² Gemeint ist damit nicht die Hautoberfläche selbst, sondern das Fleisch, das die Gussmasse zurückdrängt. Das liegt einerseits an der Position, in der sich der Betroffene befinden muss, wenn ihm das Gesicht abgegossen wird. Die Gussmasse (in der Regel Gips) kann der Künstler dem Betroffenen nämlich nur dann auftragen, wenn dieser liegt. Im Fall der Totenmaske erübrigt sich diese Frage. In liegender Position strafft sich aber die Gesichtshaut des Betroffenen, wodurch Falten, insbesondere Nasolabialfalten, schwächer werden. Der Druck, der durch die Abgussmasse auf das Gesicht ausgeübt wird, drängt Haut und Fleisch noch zusätzlich aus den Wangen nach hinten. Dadurch können sich sogar Hautstauungen bilden, und auch diese nimmt der Abguss entsprechend auf. Dieses Erkennungsmerkmal ist etwa beim oben schon angesprochenen Berliner Kopf sehr deutlich. Die Haut der Wangen ist bis zu den Kieferknochen zurückgedrängt (Abbildung 45). Möglich ist, dass der Schöpfer des Kopfes das Gesicht des zu Porträtierenden nicht mit flüssigem Gips abgegossen, sondern direkt in Ton abgedrückt hat.

Es handelt sich dabei um ein Erkennungsmerkmal der Abgusstechnik, das der Künstler leicht vermeiden kann. In seinem Vorwort zu Ernst Benkards Totenmaskenbuch schreibt der Künstler Georg Kolbe, der Gips sei „suppendünn“ über das Antlitz zu löffeln. Das dient einerseits dazu, dass kleinstmögliche Details des Gesichts im Abguss aufgenommen werden.³⁶³ Andererseits reduziert sich damit auch das Gewicht der Abgussmasse: Die Haut wird nicht so stark zurückgedrängt. Bei der Untersuchung der Reaktion der Haut auf den Auftrag der

362 Vgl. etwa Schuyler, 1976, S. 119. Der Abguss bewirke ein „flattening of the soft forms of the face, a broadening of the mouth, and by pressure formed recesses in the cheeks.“

363 Kolbe, 1927, S. XLII.

Gussmasse ist zwischen Abguss vom Lebenden und vom Toten zu unterscheiden. Die einsetzende Leichenstarre beeinflusst die Reaktion der Haut auf den Druck der Gussmasse.

Auf die Verwendung eines Gesichtsabgusses kann auch die Art der Abbildung von Haaren hinweisen. Außer Barthaaren, wie oben beschrieben, spielen dabei vor allem die Augenbrauen eine Rolle. Wie Cennini schon im ausgehenden Trecento beschreibt, muss der Bildhauer das Gesicht vor dem Abgießen einölen, damit sich die Gipsmaske nach dem Trocknen leichter von der Haut nehmen lässt: „Nimm Rosenöl oder sonst wohlriechendes. Und bestreiche mittels des groben Pinsels von Eichhörnchenhaar das Gesicht.“³⁶⁴ Augenbrauen müssen besonders gut eingeölt werden, damit die Haare zusammenkleben und nicht in der Gussmasse haften bleiben. Im fertigen Abguss ist das Verkleben der Augenbrauen durch die Ölung normalerweise erkennbar. Wenn einzelne Haare der Augenbrauen nicht stilisiert wiedergegeben werden, sondern undifferenziert, kann das auf die Verwendung eines Gesichtsabgusses hinweisen.

Terracottabüsten stellen die Bildhauer der Renaissance meistens kompilatorisch her. Das heißt, sie fertigen einzelne Teile wie Kopf und Körperansatz getrennt voneinander und setzen diese erst nach dem Brennen zur Büste zusammen.³⁶⁵ Durch diese Arbeitsweise haben die Künstler die Möglichkeit, Einzelteile auszuhöhlen. Sie verwenden so wenig Material wie möglich, um zu vermeiden, dass die Kunstwerke beim Brennen brechen.³⁶⁶ Die Nahtstelle, die beim Zusammensetzen der Teile etwa zwischen Hals und Körper entstehen, überarbeiten die Bildhauer anschließend. Die einzelnen Komponenten, wie Körperansätze, Mützen und auch Haare fertigen die Bildhauer in der Renaissance nicht immer für jede Büste individuell an. Diese folgen oft einem stereotypen, sich wiederholenden Muster.

Wenn ein Gesichtsabguss in eine Büste eingearbeitet werden soll, muss der Bildhauer auch den Kopf in zwei Teilen fertigen: Die Maske fügt er mit dem vorgefertigten Hinterkopf zusammen. Bei wenigen

364 Vgl. Cennini, 1871, S. 130 f.

365 Eine Beschreibung des Arbeitsprozesses bei der Fertigung von Büsten mit der Hilfe von eingearbeiteten Gesichtsabgüssen erfolgt bei Hubbard & Motture, 2001, S. 93.

366 Vgl. dazu etwa bei Martin, T., 2001, und Larson, 1989, S. 620.

Büsten aus der Renaissance ist deswegen noch eine Nahtstelle oberhalb der Stirn zu erkennen (Abbildung 43 und 45). Meistens kitteten Bildhauer diese nachträglich mit einer feinen Schicht zu oder kaschierten sie mit einem Haarschopf oder einer Kopfbedeckung. Am Kopf aus der Berliner Skulpturensammlung ist eine solche Nahtstelle besonders deutlich zu erkennen, weil Adern auf der Stirn, die das abgegossene Gesicht zeigt, im frei modellierten Teil des Kopfs nicht weitergeführt werden, sondern an der feinen Nahtstelle abbrechen (Abbildung 44).

Diese Nahtstellen sind bei Büsten manchmal auch im Ohrenbereich oder am Halsabschluss zu erkennen. Hilfreichstes und oft einziges Mittel zum eindeutigen Nachweis des additiven Herstellungsverfahrens sind Ultraschall-Untersuchungen, die Wissenschaftler in den vergangenen Jahren für einige Terracottabüsten aus der Zeit um 1500 gemacht haben und die die Verwendung von Gesichtsabgüssen sichtbar werden lassen.³⁶⁷

Ein typisches Merkmal für die Verwendung eines Gesichtsabgusses ist auch die in Büsten auftretende Disproportion zwischen Körperansatz und verhältnismäßig kleinem Kopf.³⁶⁸ Beim Brennen schrumpft Ton um bis zu zehn Prozent. Kopf und Körperansatz der Büste brennen Bildhauer in der Renaissance, wie oben beschrieben, meistens nicht am Stück, sondern separat. Die Disproportion in manchen Terracottabüsten führt die Forschung darauf zurück, dass die Bildhauer den Größenverlust bei den vorgefertigten Körperansätzen bedenken, was beim Kopf wegen des eingearbeiteten Gesichtsabgusses aber nicht möglich ist, weil dieser die Größe des Gesichts eben identisch übernimmt. Abgegossene und in Ton übertragene Gesichter sind nach dem Brennen deswegen immer kleiner als im Original. Die Disproportion ist beispielsweise bei der Büste des Palla Rucellai in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Abbildung 42) oder bei einer stilistisch verwandten Büste im Victoria & Albert Museum in London (Abbildung 41) deutlich.

Die auf diese Weise entstandene Disproportion ist merkwürdig. Zwar werden viele der Terracottabüsten in der Renaissance unter wirtschaftlichen Prämissen gefertigt (worauf noch eingegangen werden

367 Zur Ultraschalluntersuchung von Terracottabüsten vgl. etwa Hubbard & Motture, 2001.

368 Darauf hat erstmals Maclagan, 1923, S. 304, verwiesen.

soll), das Maß der Schrumpfung zu berücksichtigen, um damit eine Disproportion zu vermeiden, dürfte für die Künstler aber keine besondere Herausforderung gewesen sein. Dass Pietro Torrigiano der Erste ist, der im Arbeitsprozess bewusst gegen die entstehende Disproportion Vorkehrungen trifft, ist – obwohl ihm sicherlich ein meisterlicher Umgang mit Gesichtsabgüssen und ein Bewusstsein für die Problematik der Technik zugesprochen werden muss – unwahrscheinlich.³⁶⁹ Tatsächlich ist diese Disproportion auch nur in wenigen Büsten ein herausstechendes Merkmal. Es sollte daher nur die geringere Größe eines Büsten-Gesichts im Verhältnis zur Größe eines echten durchschnittlichen Gesichts als Abguss-Merkmal verstanden werden, weniger das unproportionale Verhältnis zum Körperansatz.

Vielmehr ist bei Büsten, die mit Gesichtsabgüssen hergestellt sind, eine grundsätzlich uneinheitliche Gestaltung auffällig. Für viele Terracottabüsten aus dem späten Quattrocento und dem frühen Cinquecento ist ein Kontrast zwischen dem starken Realismus des mittels Abguss erzeugten Gesichts (wenn auch meistens ohne bestimmten Ausdruck) und dem nur schematisch ausgearbeiteten Körperansatz oder dem restlichen Kopf charakteristisch, was sich oft in der stilisierten Wiedergabe von Haaren zeigt (Abbildungen 36 bis 41). Das Haar des Dargestellten oder den Faltenwurf des Gewands formulieren die Künstler oft nur schematisch. Der Kontrast zwischen dem Gesicht und dem skizzenhaft belassenen Körperansatz ist in den zahlreich erhaltenen Büsten Lorenzo de' Medicis besonders auffällig (Abbildungen 50 bis 54).³⁷⁰ Die stilistische Uneinheitlichkeit der Büsten resultiert oft auch aus der Überarbeitung der abgegossenen Gesichter. Für die Rückübersetzung der Totengesichter ins Leben, was die Bildhauer ja meistens anstreben, müssen sie die Augen der Abgüsse öffnen. Realistische Details wie die zarten Falten der Lider gehen verloren. Oft entsteht dadurch eine regelrechte Deformation des Augenbereichs: In manchen Büsten wirken die Lider aufgepolstert und schwülstig (Abbildung 36).

Bei den bisher vorgestellten Büsten war die Verwendung von Abgüssen anhand von Arbeitsspuren nachweisbar. Weitere Erkennungsmerkmale für die Verwendung eines Gesichtsabgusses sind physiogno-

369 Vgl. Galvin & Lindley, 1988, S. 899.

370 Schon Maclagan, 1923, S. 303, weist darauf hin: „disproportion between the head and the life-sized shoulders, which are most carelessly constructed.“

mische Charakteristika. Solche zeigen fast nur Büsten, die nach Totenmasken und nicht nach Lebendabgüssen gefertigt sind. Sofern die fertige Büste kein totes Gesicht zeigen soll, was meistens der Fall ist, muss der beauftragte Künstler den Gesichtsabguss beleben. Für eine vollständige Rückübersetzung ins Leben sind außer der oben angesprochenen Öffnung der Augen erhebliche Eingriffe in die Physiognomik notwendig. Die Qualität der Büsten bemisst sich am Grad der Distanz von ihrem Ausgangspunkt, dem Abguss, der in den meisten Fällen das tote oder zumindest das totgestellte Gesicht zeigt.³⁷¹

Leblosigkeit, Ausdruckslosigkeit und Erstarren im Material sind die primären Merkmale von Büsten, die nach Gesichtsabgüssen gefertigt sind. Eine befremdliche Spannungslosigkeit der gesamten Gesichtsmuskulatur kann man in diesen Gesichtern erkennen. Als Beispiel sei die Porträtbüste eines Mannes aus dem Frankfurter Liebieghaus besprochen (Abbildungen 36).³⁷² Ein unbekannter Künstler soll die Büste in der Zeit um 1500 aus Stuck gefertigt haben. Merkmale der Büste sind das im Vergleich mit anderen Totenmasken-Büsten der Zeit recht aufwendig gestaltete Gewand, die farbliche Fassung, das stilisierte Haar und der erkennbare Gebrauch einer Totenmaske bei der Herstellung. Das Gesicht ist in seiner Ausdruckslosigkeit fixiert, was vor allem die Augen- und Mundpartien verantworten. Die Augen sind bloß um einen Spalt geöffnet, der Mund verrät keine einzige Gefühlsregung. Bei manchen Büsten dieser Art steht der Mund sogar noch leicht offen, weil bei der Abnahme der Totenmaske nicht die notwendigen Vorkehrungen, unter anderem eben das Hochbinden des Kiefers, getroffen wurden. Wenn der Künstler den Mund nachträglich in der Büste schließt, muss er auch den gesamten Kiefer schließen, und das wiederum bedeutet die Abwandlung der gesamten unteren Gesichtshälfte. Auch bei einem Lebendabguss wirkt der Mund oft entstellt, weil der Betroffene verhindern muss, dass die Gussmasse in den Mund eindringt. Tatsächlich ist die vollkommene Rückübersetzung einer Totenmaske ins Leben bei nur wenigen erhaltenen Terracottabüsten aus dem Quattrocento überzeugend gelungen.

371 Vgl. dazu auch Schlegel, 1967, S. 144 f.

372 Vgl. Beck [Hrsg.], 1981, S. 48.

Bei der Frankfurter Büste betreibt der Künstler kaum Aufwand, das Gesicht zu beleben. Obwohl er das Maskenpositiv mit Stuck aufpolstert, ist der Ausdruck der Totenmaske, außer in den nur marginal geöffneten Augen, sehr deutlich zu erkennen. Solche Büsten zeigen, dass die Totenphysiognomie nur durch erhebliche Überarbeitung abgewendet werden kann: Das Öffnen der Augen reicht dafür nicht aus. In einem weiteren Arbeitsschritt muss der Künstler dem Gesicht wieder Lebendigkeit und geistige Aktivität einhauchen.

Weitere physiognomische Merkmale des Gesichtsabgusses sind tiefliegende Augäpfel und die sich deutlich unter der Haut abzeichnenden Konturen von Augenhöhlen und Wangenknochen, was manche Büsten sehr deutlich zeigen (Abbildungen 33, 34, 36 bis 38 und 40 bis 41). Manchmal sind an solchen Büsten noch weitere Zeichen des körperlichen Verfalls zu erkennen, typisch ist etwa der zahnlose Mund, der etwa in Porträts des heiligen Bernardino ikonografisches Merkmal ist (Abbildung 35).³⁷³ Aber auch in anderen Büsten ist der zahnlose Mund deutlich zu erkennen, etwa bei der Büste eines Mitglieds der Capponi-Familie im Londoner Victoria & Albert Museum (Abbildung 40).

Solche Merkmale zeigen die Totenmasken und die nach diesen gestalteten Büsten umso deutlicher, je später nach dem Tod die Maske abgenommen wird. Vertrocknungsvorgänge auf der Hautoberfläche nach dem Tod verändern das Gesicht rasch. Vor allem an Gesichtsstellen, an denen die Haut besonders dünn ist, werden Knochenstrukturen schnell deutlicher sichtbar.³⁷⁴ In der Zeit der italienischen Renaissance müssen Verstorbene zwar nach 24 Stunden begraben werden.³⁷⁵ Viele der überlieferten Büsten aus dieser Zeit zeigen aber Gesichter, die einen Abgusszeitpunkt vermuten lassen, der deutlich mehr als ein Tag nach dem Eintritt des Todes liegt. Der Bildhauer oder der mit der Abnahme der Maske Beauftragte ist wahrscheinlich oft zu spät gekommen. Die Leichenstarre setzt in warmen klimatischen Bereichen schneller ein, der „entspannte Ausdruck“, der mit den Totenmasken im 19. Jahrhundert einzufangen versucht wird (was in dieser Zeit meistens

373 Dazu ausführlich in Kapitel 7.

374 Hertl, 2002, S. 61.

375 Hertl, 2002, S. 34.

auch gelingt), zeigen Totenmasken aus der Renaissance nur selten.³⁷⁶ Stattdessen sind sehr viele Büsten aus dieser Zeit überliefert, die Gesichter im Zustand eines bereits fortgeschrittenen Verwesungsprozesses zeigen. Die bereits erwähnte Büste im Museo Civico in San Gimignano, auf die Jeanette Kohl hinweist, ist ein Beispiel dafür (Abbildung 38).³⁷⁷ Obwohl solche Büsten in großer Menge im ausgehenden 15. und frühen 16. Jahrhundert entstehen, sind sie weit entfernt von den geläufigen ästhetischen Standards für die Porträtplastik der Zeit: Den verwesenden Leichnam abzubilden, gehört nicht zur Kultur der Renaissance in Italien. Auch auf den italienischen Grabmälern der Zeit ist der schöne Tote dargestellt, niemals der verwesende, wie es nur nördlich der Alpen gebräuchlich ist. Eine historische Bewertung dieser Büsten folgt in Kapitel 7 dieser Arbeit.³⁷⁸

Auffälliges Merkmal all dieser Büsten ist ihr frappierender Realismus fern jeglicher Idealisierung. Der Realismus der Büsten offenbart sich meist im Detail. Durch die Technik des Gesichtsabgusses werden feinste Asymmetrien der Gesichter in die Büsten übertragen, was sich etwa bei der angesprochenen Frankfurter Büste in einer sehr dezenten Verschiebung des Kiefers zeigt (Abbildung 36).

Den Diskurs um die Bedeutung des Gesichtsabgusses in der Porträtplastik bestimmt immer wieder die Frage, ob anhand der Büsten die Verwendung einer Lebend- oder einer Totenmaske erkannt werden kann. In den allermeisten Fällen ist das nicht möglich.³⁷⁹ Durch die Abgusstechnik erstarrt das lebende Gesicht genauso im Material wie

376 Hertl, 2002, S. 34.

377 Kohl, 2007, S. 86. Ähnliche Büsten befinden sich in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Abbildung 33), im Metropolitan Museum of Art in New York (Abbildung 37) oder in der Nationalgalerie in Prag. Stilistisch ähnlich ist auch die Büste des Beato Filippo Benizzi an seinem Grabmal in Santissima Annunziata in Florenz.

378 Es wurden für diese Büsten noch keine Thermolumineszenz-Analysen durchgeführt, sodass nicht sicher gesagt werden kann, aus welcher Zeit sie tatsächlich stammen und ob es sich dabei nicht um Werke aus dem 19. Jahrhundert handelt. Dass es Fälschungen aus dem 19. Jahrhundert sind, ist aber unwahrscheinlich, weil diese – was bekannt gewordene Fälschungen vor Augen führen – wohl kunstvoller gestaltet worden wären.

379 Viele der Unterscheidungsmerkmale zwischen Lebendabguss und Totenmaske, die die Forschung seit dem frühen 20. Jahrhundert akribisch sammelte, sind nicht haltbar. Vgl. etwa Pohl, 1938, S. 7 f.; Schuyler, 1976, S. 115 f.

das tote. Wenn die Totenmaske nicht nach dem Aussetzen der Leichenstarre abgenommen wird oder der Bildhauer den Abguss nachträglich überarbeitet, ist anhand physiognomischer Merkmale kaum mehr auszumachen, ob eine Totenmaske oder ein Lebendabguss verwendet worden ist. Sofern es nicht die Aufgabe des Bildhauers ist, dass die Totenmaske im fertigen Porträt erkennbar ist, kann man in der Regel nicht entscheiden, ob die Maske vom Toten oder vom Lebenden genommen wurde. Infolge der Überarbeitung lässt sich auch für die Büste des Uzzano nicht anhand physiognomischer Merkmale sagen, ob sie mit Lebend- oder Totenmaske entstanden ist. Es ist davon auszugehen, dass der Künstler den Abguss vom Toten genommen hat. Die Verwendung des Lebendabgusses ist für die Votivfiguren in der ersten Jahrhunderthälfte zwar bekannt und bei Cennini theoretisch verankert, für die Porträtbüste allerdings erst frühestens 30 Jahre später bezeugt. Wenige physiognomische Merkmale wie etwa die tiefen Augenhöhlen könnten bei der Uzzano-Büste auf die Totenmaske verweisen, eindeutige Indizien sind aber der Überarbeitung des Abgusses zum Opfer gefallen.

4.3 Gesichtsabguss zur Vorbildnerei

Die Bildhauer im Quattrocento verwenden – am Beginn des Entstehungsprozesses eines Werks – Naturabgüsse auch zur Vorbildnerei. Im Kapitel zum Bronzegussverfahren wurde dargestellt, wie Abgüsse vom Modell in eine Bronzeplastik übertragen werden. Donatello etwa gießt für seine Figur der Judith ein Stirnband ab: Im fertigen Kunstwerk ist noch heute zu erkennen, dass er diese Technik anwendet. Wenn der Bildhauer Werke aus Ton, Gips, Wachs oder auch Bronze fertigt, sind Spuren, die die Verwendung von Abgüssen verraten, manchmal noch zu erkennen. Auf dem Feld der Porträtplastik gewinnt zur Mitte des Jahrhunderts neben Terracotta aber ein edlerer Stoff Bedeutung, nämlich Marmor: Im Jahr 1454 fertigt Mino da Fiesole eine Porträtbüste von Piero de' Medici, die erste erhaltene autonome Porträtbüste der Neuzeit (Abbildung 59). In der zweiten Jahrhunderthälfte folgen Marmorbüsten überwiegend aus den Werkstätten Desiderio da Settignano,

Antonio Rossellino und Benedetto da Maiano (Abbildungen 60 bis 65).

Marmor ist kein Material, das einen Gesichtsabguss möglich macht. Auf dem Weg zur Marmorbüste spielt der Gesichtsabguss in der Renaissance trotzdem eine Rolle: Die Fertigung einer Marmorskulptur verlangt schließlich ein Modell in günstigem und formbarem Material. Die anschließende Übertragung dieses Modells in Marmor geschieht im Vergleich zum Bronzeguss aber in freier Gestaltung. Spuren, die uns die Arbeitstechniken des Modells verraten könnten, gehen dabei verloren. Die Verwendung eines Gesichtsabgusses in einem Marmorporträt nachzuweisen, ist in der Regel nicht möglich. Man benötigt dafür schriftliche Quellen oder die Modelle.

Schon lange vor der Zeit der Renaissance arbeiten Bildhauer mit Modellen. Vor dem 15. Jahrhundert wird diese Technik in Quellen aber nicht beschrieben: Erst für die Zeit der Frührenaissance bekommen wir eine klare Vorstellung vom Werden einer Skulptur. Wie der Bildhauer für das Bronzegussverfahren Modelle herstellt, ist oben bereits dargestellt worden: Das Modell muss dem gewünschten Kunstwerk in Bronze bereits im Detail entsprechen, Überarbeitungen sind nach dem Guss nur noch begrenzt möglich. Bei der Arbeit in Marmor ist der Prozess vom Modell zum Kunstwerk freier, und trotzdem muss das Modell auch bei der Arbeit mit diesem Material das gewünschte Objekt detailgenau vorwegnehmen. Marmor ist ausgesprochen kostbar: Die Arbeit setzt deswegen sowohl konzeptionelle als auch administrative Planung voraus. Der Bildhauer muss die Finanzierung seines Werks organisieren, bevor er damit beginnt oder auch nur den Marmor besorgt. Das bedeutet wiederum, dass er dem Auftraggeber vorlegen muss, was genau er vorhat – in Form eines Modells, das die geplante Arbeit deutlich vergegenwärtigt. Dieses Modell benötigt der Bildhauer aber auch für seine eigene Arbeit. Für die Anfertigung von Modellen kommen günstige Materialien wie Wachs, Ton oder Gips infrage.³⁸⁰

380 In seinem Buch zur Einführung in die Künste des *disegno* beschreibt Vasari, wie die Bildhauer eine Wachsmischung für die Modelle zubereiteten. Talg sei notwendig, damit die Masse geschmeidig wird, Terpentin sorgt für Stabilität. Pech müsse der Bildhauer untermischen, wenn das Modell schwarz werden soll. Für den Fall, dass dieser eine andere Farbe wünsche, empfiehlt Vasari rote Erde, Zinnober oder

Bei der Fertigung von Marmorbüsten kann der Gesichtsabguss auch eine Hilfe für den Bildhauer sein. Er nimmt Toten die Maske ab, genauso aber auch – wie Cennini an der Wende zum 15. Jahrhundert in seinem *Libro dell'arte* beschreibt – Lebenden. Diese Masken arbeitet er zu einem Modell, einem sogenannten *bozzetto*, aus oder belässt sie in ihrem ursprünglichen Zustand.³⁸¹ Anschließend überträgt er das Vorbild in Marmor. Für Modelle oder physiognomische Studien sammeln die Bildhauer der Renaissance auch Abgüsse von Körpern, Händen, Tieren oder Naturgegenständen in ihren Werkstätten. Für plastische Bildwerke verwenden Künstler zwar auch zweidimensionale Skizzen, ein dreidimensionales Modell ist aber zuverlässiger und kann gleichzeitig als Vorschau für den Auftraggeber, nun als ein sogenanntes Vertrags-*bozzetto*, gebraucht werden.³⁸²

Insbesondere für die Porträtplastik bietet sich die Fertigung solcher Modelle für Bildhauer an. Der Gesichtsabguss ist ein zuverlässiger ‚Physiognomie-Speicher‘, den der Künstler archivieren und auf den er jederzeit zurückgreifen kann. Nach der Fertigstellung des Porträts behält er den Gesichtsabguss in der Werkstatt, vermutlich genauso wie Bildhauer in späteren Jahrhunderten vorgehen (Abbildungen 18 bis 21). Diese Praxis verdeutlicht die Inventarliste Tommaso Verrocchios, die er für die Werkstatt seines Bruders Andrea del Verrocchio nach dessen Tod im Jahr 1495 anfertigt und in der er „ventj maschere ritratte al naturale“ anführt.³⁸³ Die Technik des Gesichtsabgusses bietet

Grünspan, für kleinere Werke, darunter auch Porträts, pulverisiertes Bleiweiß. Die Bildhauer der Renaissance sollen die Färbung von Wachs so perfektioniert haben, schreibt Vasari weiter, dass derart lebensechte Reliefporträts in Hautfarbe entstanden seien, denen „gewissermaßen nur der Atem und die Worte fehlen“. Vgl. Vasari, 2006, S. 78 f.

381 Zur Fertigung von Modellen verwenden Bildhauer Terracotta, Gips oder Wachs – Materialien, die einen Abguss beziehungsweise Abdruck ermöglichen. Dass Terracotta im Quattrocento aber genauso als beliebtes (weil kostengünstiges) Material für die Fertigung von eigenständigen Kunstwerken Verwendung findet, ist offenkundig. Vgl. dazu auch Boucher, 2001, S. 19. Grundsätzlich zur Rolle des Modells in der Kunst der Renaissance vgl. Myssok, 1999.

382 Im Gegensatz zur plastischen Skizze, für deren Gebrauch es erst aus dem Quattrocento Belege gibt, datieren zweidimensionale Skizzen schon aus dem Trecento. Vgl. Lavin, 1967, S. 95. Allgemein zur Rolle des plastischen Modells in der Renaissance siehe Myssok, 1999. Plastische Modelle verwenden Künstler in der Renaissance ebenso für die Malerei. Vgl. dazu Fusco, 1982.

383 Zitiert nach Fabrizzy, 1895, S. 167.

nicht nur dem Bildhauer, sondern auch dem Auftraggeber Erleichterung, weil auf die unzähligen Sitzungsstunden verzichtet werden kann, die nötig sind, wenn der Auftraggeber selbst Modell stehen muss.³⁸⁴ Frühestes Zeugnis dafür, dass autonome Porträtbüsten zu Lebzeiten ihrer Auftraggeber angefertigt werden, sind die Medici-Büsten von Mino da Fiesole.³⁸⁵

Die Technik, die Physiognomie des zu Porträtierenden von einem Gesichtsabguss in die Büste zu übertragen, ist wohl in allen Epochen bekannt, in denen das Porträt Brauch ist. Aus der römischen Antike haben wir von dieser Technik Nachricht, und für das 19. Jahrhundert ist sie ebenfalls umfangreich dokumentiert.³⁸⁶ Für das Quattrocento, die für uns entscheidende Epoche, besitzen wir allerdings nur spärlich Dokumente, die den Gebrauch bezeugen. Für einige der wenigen Totenmasken aus dem Quattrocento kann man im Vergleich mit Porträts in Marmor erkennen, dass die Masken als Modelle für diese dienten.³⁸⁷ Filippo Brunelleschis Totenmaske (Abbildung 3), die in der Florentiner

384 Vgl. dazu schon Bode, 1887, S. 239.

385 Die Forschung vermutete, die Einführung des Lebendabgusses in die Bildhauerei stehe deswegen mit der autonomen Porträtplastik in Zusammenhang. Das ist allerdings nicht haltbar. In Kapitel 6 dieser Arbeit wird ausführlich darauf eingegangen.

386 In erster Linie ist das 19. Jahrhundert für diese Technik bestimmend, wie in Kapitel 2 dieser Arbeit bereits dargestellt wurde.

387 Es ist anzunehmen, dass die Technik nicht nur in einzelnen Werkstätten bekannt, sondern weit verbreitet ist und nicht wie eine Spezialtechnik nur innerhalb weniger Werkstätten als Betriebsgeheimnis von Generation zu Generation vererbt wird. Vgl. dazu etwa Wackernagel, 1938, S. 311. Martin Wackernagel verweist auf die Tonglasur-Plastik der della-Robbia-Werkstatt, die angeblich als Werkstattgeheimnis über Generationen weitergegeben und nicht nach außen preisgegeben wird. Charles Avery beschreibt das „mould-casting“ der della Robbia als Werkstattgeheimnis, als „closely guarded trade secret“. Vgl. Avery, 1981 a, S. 22. Tatsächlich ist diese Technik gegen Ende des 15. Jahrhunderts aber in sehr vielen Werkstätten bekannt. Unabhängig von seiner Funktion und Tradition im Brauch wird der Gesichtsabguss im Quattrocento zu einem verbreiteten arbeitstechnischen Hilfsmittel, um Realismus zu schaffen, und ebenso kommt er als Mittel zur Archivierung oder für propädeutische Zwecke zum Einsatz. Der Abguss ist in diesen Funktionen Teil eines kreativen künstlerischen Prozesses und deswegen auch kunsttheoretisch nicht umstritten. Totenmasken dienen in dieser Zeit offenbar auch als Modelle für Fresken: In einem Dokument aus dem *Epistolario di Coluccio Salutati* beschreibt der Autor, wie ein Abbild („effigiem“) des Staatskanzlers Coluccio Salutati geschaffen wird, um Masaccio als Vorbild für ein Porträt in seinen

Opera del Duomo verwahrt wird, und das danach gefertigte Porträtbild im Dom Santa Maria del Fiore (Abbildung 58) sind eines der frühesten Beispiele dafür, wie ein Bildhauer eine Totenmaske als Modell für ein Porträt in Marmor verwendet. Andrea Cavalcanto, genannt Buggiano,³⁸⁸ Schüler und Adoptivsohn Brunelleschis, fertigt das Bildnis im Dom im Jahr 1456, worüber Vasari später in der Lebensbeschreibung des Architekten berichtet: „fece di marmo la testa del suo maestro ritratta di naturale, che fu posta dopo la sua morte in Santa Maria del Fiore alla porta a man destra entrando in chiesa.“³⁸⁹ Ein bei Giovanni Poggi erstmals veröffentlichtes Zahlungsdokument bestätigt die Autorschaft Buggianos.³⁹⁰

Die physiognomische Übereinstimmung der in einen Clipeus eingefügten antikisch gewandeten Dreiviertelfigur Brunelleschis mit der Maske ist offensichtlich. Die Kopfform entspricht dem ausgeführten Bildnis. Spezifische Merkmale der Maske weisen Kinn- und Augenpartie auf. Die Stauchfalten am Hals wiederholt Buggiano im Marmor-Bildnis fast identisch. Die durch die Abgussmasse zurückgedrängte Haut auf der rechten Wange der Totenmaske ist im fertigen Porträt noch zu erahnen. Die Augenbrauen gibt der Bildhauer der Totenmaske entsprechend leicht über die Augen hängend wieder.

Genauso auffällig wie die Parallelen zwischen Maske und Büste sind allerdings die Überarbeitungen der Physiognomie, die Buggiano nachträglich vornimmt. Buggiano übersetzt das Antlitz seines toten

Fresken zu dienen: „Ut ex magistro Loysio, aliquam sui effigiem expressisti Tu vero memoriam talis viri sanctissimi cole, eiusque opera dilligentissime conserva et, quad potes, extollere.“ Zitiert nach Pope-Hennessy, 1963, S. 8. Vgl. dazu auch Kohl, 2007, S. 81.

388 Das Gesamtwerk des Brunelleschi-Schülers Andrea Cavalcanto, genannt Il Buggiano, ist überschaubar. Vgl. Buggiano, 1980. Zur Totenmaske Brunelleschis siehe etwa Poggi, 1930, S. 533–540.

389 Vasari, 1878–1885, II, S. 384.

390 „Item pro facendo testam et bustum Filippi ser Brunelleschi et eius ephyttaffium et alia ornamenta prout extitit ordinatum, detur *Andree Lazeri*, eius heredi, infra-scripta petia marmi videlicet: una lapis et tabula marmorea *scienpia* brachiorum 4 in circha; br. 11 andanti cornicium circhum circha lapidem, che cornices sunt laborate, cum hoc quod Andreas satisfiat Operi de operibus missis in dictis cornicibus; unum petium lapidis marmoree, que venit de Campiglia, pro facendo testam com busto; br. 4 cornicium pro mictendo circhum circha. Et quod heredes (sic) ponatur debitor de dictis marmoribus.“ Zitiert nach Poggi, 1930, S. 538. Zur Grabanlage Brunelleschis siehe vor allem Oy-Marra, 1994, S. 99ff.

Meisters in dessen Büste ins volle Leben zurück. Dafür öffnet er nicht nur die Augen und versieht diese durch angehobene Brauen mit einem wachen Blick, sondern korrigiert sämtliche Merkmale, die auf den Tod verweisen. Falten, die die Totenmaske kaum aufweist, vertieft und konturiert Buggiano im Porträt deutlich. Das betrifft vor allem die Nasolabialfalten und das ausgeprägte Philtrum. Feinere Falten wie Krähenfüße, Glabellafalten und Stirnfalten, die die Maske nicht zeigt, ergänzte er. Die Haut, die unter dem Druck der Abgussmasse verschoben wurde, begradigt der Künstler im Porträt. Einzelne Gesichtspartien sind im Marmorporträt deutlicher konturiert und modelliert. Der Mund, der in der Maske leicht offen steht und, wie das für den Abguss üblich ist, nicht die Grenzen der Lippen nachzeichnet,³⁹¹ ist im Porträt deutlicher definiert. Das Profil der Nase hat Buggiano verbessert und die Augenbrauen aufgepolstert. Die Totenmaske war der erste Schritt zum Porträt. Zwischen der Totenmaske und dem commemorativen Bildnis Brunelleschis, wie es heute im Dom zu sehen ist, gab es mit Sicherheit eine Zwischenstufe, ein ausgearbeitetes Modell, das nicht mehr erhalten ist.

Das Beispiel zeigt, auf welche Weise Bildhauer im Quattrocento den Naturabguss als Vorlage für die Ausführung in harten Materialien nutzen und inwiefern sie Korrekturen vornehmen müssen. Das Beispiel führt aber auch vor Augen, dass es fast unmöglich ist, die Verwendung von Gesichtsabgüssen für Marmorporträts nachzuweisen. Läge nämlich die Maske nicht als Vergleichsobjekt vor, könnte die Abhängigkeit der Büste von einem Gesichtsabguss auch nicht festgestellt werden, da dem Bildhauer die Überarbeitung sämtlicher Spuren der Totenphysiognomie gelungen ist.³⁹² Buggiano genügt die Totenmaske wohl auch nicht, um das Porträt zu fertigen, er ist auf seine Erinnerung an den Lehrmeister angewiesen. Einzelne Elemente, die für die charakteristische Physiognomie im Porträt prägend sind, können nicht auf die Maske zurückgeführt werden. Das betrifft etwa das ausgeprägte

391 Pohl, 1938, S. 9.

392 Pohl dementiert die Abhängigkeit der Büste von der Totenmaske Brunelleschis, da er physiognomische Merkmale der Totenmaske in der Büste nicht erkennt. Vgl. Pohl, 1938, S. 30. Tatsächlich sind diese auch nicht vorhanden, allerdings nicht aufgrund der Unabhängigkeit beider Objekte voneinander, sondern aufgrund der Forderungen, die der Auftraggeber an das Porträt stellte.

Philtrum, die vertieften Nasolabialfalten, die Modellierung der Nase und das Faltenraster auf der Stirn. Es handelt sich dabei um sehr individuelle Merkmale, die die Totenmaske nicht aufweist, deren Wiedergabe dem Künstler im Porträt aber von Bedeutung erscheinen. Spuren des Abgusses, ob nun arbeitstechnische Spuren oder physiognomische Merkmale, gehen bei der Übertragung in Marmor verloren. Der Vergleich zwischen Abguss und fertigem Porträt mag die gegenseitige Abhängigkeit zwar offenbaren, der Stil der Zeit und der Personalstil überdecken im fertigen Porträt aber jegliche Ahnung an den Ausgangspunkt, die Totenmaske.

Brunelleschis Porträtbild wird nach seinem Tod beauftragt und hergestellt. Die Abnahme der Totenmaske ist deswegen eine zwangsläufige Maßnahme zur Sicherung der Physiognomie des Verstorbenen. Der Abguss vom Gesicht ist in diesem Fall die letzte Möglichkeit, ein zuverlässiges Abbild des Verstorbenen zu erhalten, bevor dessen Leichnam verfällt. Seit der Mitte des Quattrocento werden Porträtbüsten allerdings nicht nur von verstorbenen, sondern mit zunehmender Häufigkeit auch von lebenden Personen beauftragt. Auch in diesem Fall verwenden Bildhauer Gesichtsabgüsse. Die Technik erscheint dann weniger als unbedingt notwendiges Mittel, sondern vielmehr als Mittel zur Arbeitserleichterung.

Für die Verwendung eines Gesichtsabgusses als Modell für in Marmor gearbeitete Porträts liefern die auf die Mitte der 1470er-Jahre datierten Büsten Filippo Strozzi von Benedetto da Maiano ein weiteres Beispiel.³⁹³ Eine Terracotta-Ausführung dieser Büste, deren Abhängigkeit von einer Lebendmaske angenommen wird, besitzt seit 1877 die Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Abbildung 64). Eine von dieser Büste in entscheidenden Punkten abweichende Variante in Marmor steht im Musée du Louvre in Paris (Abbildung 65).³⁹⁴ Wegen der gegenseitigen Abhängigkeit und der Verwendung unterschiedlicher Materialien ist anzunehmen, dass es sich bei

393 Ein Zahlungsdokument belegt die Datierung ins Jahr 1475. Vgl. Carl, 2006, S. 545.

394 Adrian B. Randolph etwa vermutet, bei der Terracotta-Variante der Strozzi-Büste handle es sich um die Reproduktion von dessen Lebendmaske. Vgl. Randolph, 2007, S. 295.

der Berliner Variante um das Modell für die Pariser Büste handelt.³⁹⁵ Auffälligster Unterschied ist der seitlich nach unten gerichtete Blick der Berliner Büste, der Strozzi älter und nachdenklicher wirken lässt und der in der Ausführung im Louvre zugunsten frontaler Ausrichtung des Gesichts abgeändert ist.³⁹⁶ Der Dargestellte gewinnt dadurch Selbstsicherheit, verliert allerdings an psychischer und physischer Präsenz, an Introvertiertheit und Beweglichkeit. Die Falten zwischen den Augen und zwischen Mund und Nase gibt Benedetto in der Marmor-Ausführung weniger tief wieder, fügt dafür aber Krähenfüße und Stirnfalten hinzu. Aus der Frontalisierung und der Lockerung der Gesichtsfalten resultiert ein stilistisches Defizit, das die Visualisierung charakteristischer Eigenheiten zugunsten einer typisierten Monumentalität reduziert. Adrian B. Randolph spricht vom „sense of embodiment“ der Terracotta-Version, der der Marmor-Version nicht mehr gelinge.³⁹⁷ Ob aber von der stilistischen Änderung, die aus dem Humanistenporträt ein Staatsporträt offiziellen Charakters macht, tatsächlich auf eine biografische Ambivalenz geschlossen werden kann, ist fragwürdig.³⁹⁸

Solche plastischen Entwürfe aus Terracotta, die als Modelle für Objekte in Marmor dienen, sind erst für die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten.³⁹⁹ Auch schriftliche Dokumente legen nahe, dass das Anfertigen von *bozzetti* erst in dieser Zeit an Bedeutung gewinnt. Gauricus beschreibt das Vorbilden allgemein im frühen 16. Jahrhundert: „Vorbildneri aber heisst es, wenn der Bildner die Gestalt des künftigen Werkes aus Kreide bildet, wie es beim Metallkünstler aus Wachs ‚Vorbild‘, beim Architekten aus Holz ‚Modell‘ heisst.“⁴⁰⁰

395 Vgl. Carl, 2006, S. 157.

396 Vgl. Avery, 1970, S. 124.

397 Vgl. Randolph, 2007, S. 295.

398 Die Interpretation Doris Carls, in den Veränderungen zwischen Modell und Porträt äußere sich der ambivalente Charakter Strozzi's zwischen Diskretion und Ruhmsucht, gründet auf Borsook's Entwurf eines aus Quellen rekonstruierten Charakters Strozzi's. Vgl. Carl, 2006, S. 158. Carl verweist auf Borsook, 1991, S. 1 f.

399 Johannes Myssok stellt fest, dass keine Quellen existieren, die das Anfertigen von Modellen vor dem 15. Jahrhundert belegen können. Ebenso lasse sich, so Myssok, vor dem 15. Jahrhundert keine terminologische Unterscheidung zwischen zeichnerischem und plastischem Entwurf ausmachen. Vgl. Myssok, 1999, S. 15ff.

400 Gauricus, 1886, S. 241 f.

Etwa 50 Jahre später beschreibt Vasari das Anfertigen eines Modells aus Ton, Wachs oder Stuck, das Haltung und Proportion wiedergeben und dem Auftraggeber gezeigt werden solle. Nach diesem Modell, so Vasari, müsse ein zweites Modell in der Größe der geplanten Figur angefertigt werden:

„Sogliono gli scultori, quando voglioni lavorare una figura di marmo, fare per quella un modello, che così si chiama; cioè uno essemplio, che è una figura di grandezza di mezzo braccio, o meno o più, second che gli torna comodo, o di terra o di cera o di stucco, perchè e'possan mostrare in quella l'attitudine e la proporzione che ha da essere nella figura che e' voglion fare [...]. Finiti questi piccioli modelli, o figure, di cera o di terra, si ordina di fare un altro modello che abbia ad essere grande quanto quella stessa figura che si cerca di fare di marmo.“⁴⁰¹

Für das Anfertigen von *bozzetti* erhält der Gesichtsabguss in der zweiten Jahrhunderthälfte besondere Bedeutung. Der Bildhauer gießt dem Abzubildenden das Gesicht ab, um ein zuverlässiges Modell aus dem Maskenpositiv fertigen zu können. Dieses kann er dann durch das Hinzufügen von Körperansatz und Hinterkopf sowie durch das Gestalten der Gesichtszüge zu einer Büste ergänzen, die dann gewissermaßen die Doppelfunktion hat, Entwurfs- und Vertrags-*bozzetto* zu sein.⁴⁰² Einerseits dient die Ausführung in Terracotta dem Künstler selbst als sichere Vorlage, die die Anwesenheit des zu Porträtierenden ersetzt, andererseits kann er dieses Modell nach der Anfertigung dem Auftragsteller als Spiegel vorhalten, der dann sein Einverständnis gibt oder über mögliche Veränderungen entscheidet. Irving Lavin formuliert die Funktion des Modells in der Porträtpraxis der Renaissance wie folgt: „In general we may say that the model was a kind of preview of the final work; it was not really a study, and it did not play a really integral

401 Vasari, 1878–1885, I, S. 152 f.

402 Die früheste Überlieferung des Begriffs *bozzetto* zur Bezeichnung einer plastischen Entwurfsskizze fällt in das Jahr 1482. Vgl. Olbrich [Hrsg.], 1987–1994, Bd. 1, S. 631. Betrachtet man den Gesichtsabguss im Kontext der Praxis, Entwurfsmodelle für Skulpturen anzufertigen, bietet sich die Differenzierung der Terminologie, wie sie Johannes Myssok vornimmt, an. Als *bozzetto* definiert er den plastischen Entwurf, der deutlich Entwurfsspuren aufweist. Der Begriff *modello* beschreibt hingegen ein Modell in vollendeter Überarbeitung, bei dem Spuren des Arbeitsprozesses nicht mehr erkennbar sind. Vgl. Myssok, 1999, S. 19. Bei Abgüssen, die als Entwurf verwendet werden, kann deswegen von *bozzetti* gesprochen werden.

role in the creative process.“⁴⁰³ Richtig ist sicherlich, dass das Modell eine Vorschau für das Kunstwerk darstellt, das entstehen soll. Dass das Modell aber keine wichtige Rolle im kreativen Entstehungsprozess spielt, ist falsch. Tatsächlich muss das Modell, wie bereits erwähnt, das fertige Werk ziemlich genau vorwegnehmen. Der kreative Prozess liegt deshalb sogar zu einem großen Teil in der Fertigung des Modells.

Entsprechend ist auch der Abguss eine Station in einem Arbeitsprozess, dessen Mängel – und das sind seine Erkennungsmerkmale als solche – das endgültige Porträt nicht mehr zeigt. Marmorporträts, auch wenn diese nach einem Gesichtsabguss gestaltet werden, dokumentieren keine Arbeitsspuren, wie es bei formbaren Materialien wie Wachs, Gips oder Terracotta aufgrund der Berührung mit dem Gesicht geschieht. Für das Quattrocento nahm die Forschung an, dass sämtliche Büsten auf diese Weise entstanden seien und dass die auffällig nach Gesichtsabgüssen gefertigten Terracottabüsten der Zeit um 1500 ursprünglich als Modelle gedacht waren (Abbildungen 31 bis 34 und 36 bis 46). Das ist aber nicht richtig.⁴⁰⁴ In Inventarlisten aus der Zeit ist zu lesen, dass in den Häusern hochstehender Florentiner Bürger Büsten aus Terracotta in großer Zahl zu sehen waren.⁴⁰⁵ Viele der erhaltenen Terracottabüsten dienten nicht als *bozzetti*, sondern sind als endgültige Porträts zu verstehen. Davon abgesehen können viele der überlieferten Terracottabüsten schon aufgrund ihrer mangelhaften Qualität kaum als Modelle für Porträts in Marmor fungiert haben, zumal sie auch als Vertrags-*bozzetti* eine juristische Funktion hatten.⁴⁰⁶

Auch wenn physiognomische Details der Stilisierung und Glättung der Oberfläche zum Opfer fallen – der Abguss stellt exakte Proportionen bereit. Für den Bildhauer sind Proportionen vom Modell ins Original problemlos übertragbar und in der Dimension variabel. Das betrifft sowohl die Proportioniertheit der Gesichtselemente im Einzelnen (Augen, Nase und Mund) als auch im Verhältnis zueinander und die

403 Lavin, 1967, S. 97. Vgl. dazu auch Radke, 1992.

404 Darauf verweist auch Kohl, 2012, S. 193. Auch für die Terracottabüsten der Bildhauer Alessandro Vittoria oder Pietro Torrigiani muss angenommen werden, dass sie zu einem sehr großen Teil eigenständige Werke sind und nicht als Modelle dienten. Vgl. Martin, T., 2001.

405 Vgl. etwa Kress, 1995, S. 138 und 142.

406 Vgl. Glasser, 1965, S. 119. In Kapitel 7 dieser Arbeit soll auf die Terracottabüsten nochmals unter einem anderen Aspekt eingegangen werden.

Gesichtsform an sich. In vielen Porträts ist es weniger die detailgenaue Wiedergabe von Falten, sondern die Proportioniertheit, die Naturnähe suggeriert. Die Qualität dreidimensionaler Skizzen ist unumstritten: Der Gesichtsabguss ist omnipräsentes Mittel in den Bildhauerwerkstätten des Quattrocento. Es sind letztlich rein praktische Gründe, die die Effektivität des dreidimensionalen Modells in Form des Gesichtsabgusses nahelegen. Zur Fertigung naturnaher Porträtbüsten, wie sie in den Werkstätten Benedetto da Maianos oder Antonio Rossellinos in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstehen, ist ganz einfach mit Studien- und Arbeitszeiten zu rechnen, die der zu Porträtierende nicht anwesend sein kann. Der Gesichtsabguss ist im Vergleich zum Modellstehen in täglichen Sitzungsstunden eine vergleichsweise erträgliche Prozedur.

5. Theorie

5.1 Naturnachahmung

Die Errungenschaft, Porträtähnlichkeit zu erreichen, schreibt Giorgio Vasari in seinen *Viten* dem Maler Giotto di Bondone zu, der 1337 in Florenz stirbt. Dafür muss er die mittelalterlichen Motiv- und Grabfiguren und deren Herstellungstechnik zunächst aber aus der Kunstgeschichte ausklammern:

„Dimandandolo dunque Cimabue a Bondone, egli, amorevolmente glie lo concedetto, e si content che seco la menasse a Firenze: là dove venuto, in poco tempo, aiutato dalla natura ed ammaestrato da Cimabue, non solo pareggiò il fanciullo la maniera del maestro suo, ma divenne così uono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura, introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive: il che più di dugento anni non s'era usato: e se pure si era provato qualcuno, come si è dettodi sopra, non gli era ciò riuscito molto felicemente, nè così bene a un pezzo, come a Giotto.“⁴⁰⁷

Pietro d'Abano, Begründer der naturwissenschaftlichen Fakultät in Padua und Zeitgenosse Giotto, bestätigt Vasaris Einschätzung: Er lobt Giotto als einen Maler, der fähig sei, „in allen Zügen Ähnlichkeit herzustellen“, sodass der Porträtierte nach seinem Bild wiedererkannt werden könne.⁴⁰⁸ Vasaris Idee von der Erfindung der Porträtähnlichkeit hat Jacob Burckhardt wirkungsträchtig übernommen: „Außerdem muß Giotto mit aller Kraft und gewiß unter großer Anerkennung das

407 Vgl. Vasari, 1878–1885, I, S. 372. In einer späteren *Viten*-Ausgabe von 1568 relativiert Vasari die Behauptung, Giotto habe die Porträtähnlichkeit eingeführt, mit „per mio credere“. Vgl. Seiler, 2003, S. 156 f. An späterer Stelle und in anderem Kontext gliedert er die Motivfigur wieder in die Kunstgeschichte ein. In der Lebensbeschreibung Verrocchios bespricht er sie im Zusammenhang mit der Erfindung des Gesichtsabgusses.

408 Vgl. Thomann, 1991, S. 240. Peter Seiler teilt diese Auffassung nicht und schreibt der Äußerung Pietro d'Abanos keinen besonderen Wert zu. Vgl. Seiler, 2003, S. 154.

völlig individuelle Bildniß gepflegt haben.“ Bis weit ins 20. Jahrhundert hält sich die Kunstgeschichte an diese Auffassung.⁴⁰⁹ Die Erfindung der Porträtähnlichkeit durch Giotto ist aber konstruiert: Vasari stilisiert eine Legende, die er von Plinius adaptiert und auf die Neuzeit anwendet.⁴¹⁰ Porträtähnlichkeit ist im Mittelalter auch schon von anderen Malern bekannt,⁴¹¹ und zumindest fragwürdig ist die Ähnlichkeit in Giotto's Bildnissen grundsätzlich. Wenn Pietro d'Abano Giotto's Porträts Erkennbarkeit attestiert, dann handelt es sich dabei lediglich um die geringste Forderung an Ähnlichkeit. Und davon abgesehen: Giotto's Physiognomien sind stereotyp, die Ähnlichkeit in seinen Porträts ist eher schematisch.⁴¹² Vasari ist auch die Porträtähnlichkeit der Grabfiguren im Hochmittelalter bekannt, vielleicht auch diejenige der mittelalterlichen Votivfiguren. Er weiß, dass das Mittelalter vor Giotto nicht bildnislos ist. Porträtähnlichkeit im Sinne einer *imitatio naturae* ist kein Spezifikum der Renaissance, Vasari macht sie aber zu einem solchen, und Giotto wird zum Bestandteil einer „historischen Idee“⁴¹³.

409 Vgl. Burckhardt, 2000, S. 152. Auch Harald Keller, der die Auffassung ablehnt, Giotto käme bei der Entwicklung von Porträtähnlichkeit eine entscheidende Rolle zu, meint mit seiner Formulierung „Bildnis in unserem Sinn“ nichts anderes als das Bildnis, das Vasari beschreibt. Auch Keller datiert dementsprechend den Anfang der Porträtähnlichkeit auf die Zeit um 1300. Die Bildnisse, die vor 1300 (und vor den Werken Giotto's) entstanden sind, belegt Keller mit dem Begriff des „Zeitgesichtes“. Vgl. Keller, 1939, S. 263. Grundsätzlich zur Forschungsgeschichte zur Physiognomie bei Giotto und zur Erfindung der Porträtähnlichkeit vgl. Seiler, 2003.

410 Dass Vasari um die Erfindung der Porträtähnlichkeit durch Giotto eine Legende konstruiert, ist auch daran zu erkennen, dass sich bereits Filippo Villani hundert Jahre zuvor bei der Erfindung des Selbstporträts durch Giotto ebenfalls von Plinius inspirieren lässt. Vgl. Keller, 1939, S. 298.

411 Im 14. Jahrhundert definiert etwa Petrarca die Naturnachahmung als höchstes Ziel der Kunst und gesteht Giotto dabei keine herausragende Rolle zu, sondern führt Simone Martini als denjenigen Maler an, dem besondere Ähnlichkeit in Bildnissen gelungen sei. Vgl. Baader, H., 1999 b, S. 178 f.

412 Vgl. Seiler, 2003, S. 164ff. Seiler gibt auch einen Überblick über die Forschungsgeschichte zum Realismus in den Porträts von Giotto.

413 Huizinga, 1991, S. 70: „Wie man es auch nimmt, Renaissance bleibt eine historische Idee, unter die man alles fassen kann, was man darunter fassen will. Viel objektiver läßt sich der Begriff Realismus in dem modern ästhetischen Sinn, in dem wir ihn hier gebrauchen, festlegen und etwas näher umschreiben, so daß man dann zu einer Bestimmung seines Verhältnisses zur Renaissance gelangen kann.“

Dahinter steckt Strategie. Entscheidend sind der geistesgeschichtliche Ort und die Motivation des Porträts.⁴¹⁴ Vasari beansprucht in seinem Text die Wiedereinführung des Porträts für Florenz, weil er das humanistische und künstlerische Zentrum Italiens in diese Stadt verlagern will. Ebenso geht es Vasari bei der Beschreibung von Giotto's Bildnissen weniger um die Existenz nachweisbarer Ähnlichkeit an sich, sondern darum, dass Giotto diese in Bildnissen anwendet, die unabhängig von einem religiösen Zweck entstehen. Dass Vasari Giotto als Erfinder des neuzeitlichen Porträts anführt, hat aber auch Gründe, die für unseren Kontext von größerer Bedeutung sind und die sich an den Begriffen *disegno* und *persone vive* ausmachen lassen.⁴¹⁵

Noch bevor Vasari in der besagten Passage Giotto als den Wiederentdecker der Porträtmalerei beschreibt, betont er, dass mit ihm die zeichnende Kunst, die *arte del disegno*, wiederentdeckt worden sei.⁴¹⁶ Schon Cennini gebraucht den Begriff, und Vasari macht ihn zum Leitmotiv der Kunst der Florentiner Renaissance – zum „Maß aller Dinge“⁴¹⁷. Grundsätzlich beschreibt das *disegno* die Zeichenkunst, die für die drei Gattungen Malerei, Bildhauerei und Architektur notwendig ist. Matteo Burioni erklärt die Bedeutung des *disegno* in Vasaris Kunsttheorie anhand von drei Aspekten.⁴¹⁸ In der Praxis dient die Zeichnung der Werkstattorganisation. In der Regel beschäftigen Bildhauer in der Renaissance einen ganzen Stab an Mitarbeitern. Wenn mehrere Künstler und Handwerker zusammen an einem Werk arbeiten, dient der zeichnerische Entwurf allen als Grundlage. Er stammt freilich vom Meister selbst, der die Kunst des *disegno* im Gegensatz zu den Gehilfen und Handlangern beherrscht. Ferner hat die Zeichnung als Dokument für die Absprache mit dem Auftraggeber Bedeutung. Warum das *disegno* aber zu einem Inbegriff für die Kunst der Florentiner Renaissance

414 Die Legende von der Einführung des „nach dem Leben gemalten“ Porträts konstruiert sich auf der Grundlage der Faktoren „piktural, künstlerisch und säkular“. Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 60. Tatsächlich stehen die Porträts, auf die Didi-Huberman verweist, in religiösem Kontext und sind damit keineswegs autonome Porträts.

415 Zum Konzept des *disegno* als Gegenentwurf zur Abguss- und Abdrucktechnik vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 57 f.

416 Vgl. Vasari, 1878–1885, I, S. 370.

417 Vgl. Vasari, 2006, S. 7.

418 Vgl. Vasari, 2006, S. 7 f.

avanciert, liegt in der kunsttheoretischen, ästhetischen und gesellschaftlichen Bedeutung.

Das *disegno* bezeichnet den vermittelnden Entwurf zwischen der Konzeption des Werks und dem fertigen Werk. Es umfasst damit nicht bloß die physische Zeichnung, sondern auch den geistigen Prozess. Voraussetzung dafür ist Inspiration, die, worauf zur Jahrhundertwende schon Cennino Cennini hinweist, vergleichbar ist mit der Tätigkeit des Dichters. Der Begriff meint eine freie Art des Gestaltens und ist ein Gegenentwurf zur mechanischen Arbeitsweise. Burioni beschreibt *disegno* als „Zeugnis der persönlichen Handschrift“⁴¹⁹ des Künstlers. Die Fähigkeit zur Zeichenkunst definiert den Künstler in der Florentiner Renaissance als solchen, hebt ihn vom Handwerker ab und soll ihn in den Kreis der freien Künste hieven.⁴²⁰ *Disegno* beschreibt deswegen auch ein Abheben der Malkunst von Künsten, die mit Techniken mechanischer Abbildverfahren operieren, etwa dem Abguss, der ja der Vorstellung eines mentalen Konzepts geradezu widerspricht. Laut Vasari erreicht Giotto in seinen Porträts Ähnlichkeit in freier Gestaltung und nicht mithilfe mechanischer Mittel. Er verkörpert für Vasari die Idee des Porträts als eine mimetische Aufgabe.

Außerdem betont Vasari ausdrücklich, dass es Giotto gelungen sei, *persone vive* in seit der Antike unbekannter Ähnlichkeit zu porträtieren. Mit Recht hat die Forschung immer wieder auf die Bildhauer Pietro di Oderisio oder Arnolfo di Cambio verwiesen, denen schon vor Giotto überzeugendere Physiognomien in Porträts historischer Personen gelingen (Abbildung 24)⁴²¹ – diese zeigen aber eben keine *persone vive*, sondern Leichname und dienen Vasari deswegen an dieser Stelle wohl auch nicht als Maßstab. Vasari geht es tatsächlich um Lebendigkeit, weswegen er in besagter Passage die Votivfiguren, die ebenso nicht durch suggestive Lebendigkeit überzeugen, sondern leblose Kopien von Körpern sind, unbeachtet lässt. Votive und Funeralfiguren werden als Reproduktionen der Körper gefordert und setzen kontrol-

419 Vgl. Vasari, 2006, S. 10.

420 Die venezianischen Maler des 16. Jahrhunderts, insbesondere Tizian, lösen das Florentiner Konzept des *disegno* ab, indem sie keinen Wert mehr auf Vorzeichnungen legen, in der Regel auf diese sogar verzichten. Vgl. dazu Blum, 2011, S. 111.

421 Vgl. Castelnuevo, 1988, S. 14 f.

lierbare Ähnlichkeit voraus. Bei frei gestalteten Porträts haben wir es mit einer sich grundlegend davon unterscheidenden Form von Ähnlichkeit zu tun. Tatsächlich liegt hier der kunsthistorische Ausgangspunkt einer, wie sie Frank Fehrenbach bezeichnet, „Heteronomie von Ähnlichkeit und Lebendigkeit“ vor.⁴²²

Anhand der Porträtmalerei Giotto's kann Vasari vor Augen führen, auf welche Weise ein Porträt gefertigt werden soll und welche Qualitäten es aufweisen muss. Er formuliert ästhetische Prämissen von Ähnlichkeit als Qualitätsmaßstab für ein Porträt, und Giotto fungiert als derjenige, dem es als Erstem gelungen sei, Ähnlichkeit zu schaffen bei gleichzeitiger Berücksichtigung dieser Prämissen. Die Ähnlichkeit in neuzeitlichen Porträts wird, folgen wir Vasari, aufgrund ihrer technischen Gewinnung, nämlich mimetisch, und ihrer suggestiven Lebendigkeit bewundert. Vasari stellt eine Art von Menschenabbild vor, das dem Gesichtsabguss und Formen, die mit diesem gefertigt werden, eklatant widerspricht: Der Abguss verkörpert zwar immer ein Höchstmaß an *imitatio*, er ist realistisches Abbild eines Menschen. Und trotzdem verkörpert er gleichzeitig ein Minimum an *imitatio*, weil er immer den toten oder totgestellten, aber nie den gedeuteten Menschen zeigt, was wir von einem Porträt aber erwarten.⁴²³ Und genauso steht die Technik des *disegno* geradezu im Widerspruch zu dem mit einem Gesichtsabguss erzeugten Menschenabbild.

Vasari stellt ästhetische und theoretische Prämissen für Naturnachahmung in der Frührenaissance vor. Dass bei der Bewertung von Objekten, die mit Abgüssen entstanden sind, ein Anachronismus zu berücksichtigen ist, darauf verweist Georges Didi-Huberman.⁴²⁴ Für eine adäquate Bewertung der Abgusstechnik innerhalb der Kunsttheorie der Renaissance müssen wir uns an zeitgenössischen Dokumenten orientieren. In den Kunsttraktaten der frühen Neuzeit führen Autoren die Nachahmung der Natur als Hauptaufgabe der Kunst an. Für den

422 Fehrenbach, 2003 b, S. 155.

423 Vgl. Boehm, 1985, S. 34.

424 Dem „institutionellen Humanismus“, auf dem die Kunstgeschichte Vasaris beruhe, stehe ein „erfinderischer Humanismus“ gegenüber. Vasaris Wertvorstellungen seien auf die Frührenaissance, auf Brunelleschi, Ghiberti, Masaccio oder Donatello nicht anwendbar – in deren Schaffen stehe das Experimentieren im Vordergrund. Für Donatello etwa sei der Abdruck eine „technische Hypothese neben verschiedenen anderen“. Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 63.

Kontext dieser Arbeit ist von Bedeutung, dass gerade in die Zeit des frühen Quattrocento, die Zeit, aus der die frühesten Kunsttheorien datieren und für die gleichzeitig der Gebrauch des Naturabgusses in überlieferten Objekten unübersehbar ist, ein Paradigmenwechsel in der Auffassung von Naturnachahmung fällt. Deutlich wird das beim Vergleich der Traktate von Cennino Cennini und Leon Battista Alberti, deren Entstehung zwar nur gut 30 Jahre auseinander liegt, die aber trotzdem unterschiedliche Vorstellungen von Imitation präsentieren.⁴²⁵

Bevor Ghiberti und Donatello in Florenz die plastische Kunst erneuern, vor allem indem sie in ihren Werken einen in der nachantiken Zeit unbekannten Realismus erzeugen, haben wir Nachricht von realistischer Naturnachahmung aus Padua. Cennino Cennini formuliert in seinem im ausgehenden 14. Jahrhundert im humanistischen Kreis um Francesco Petrarca entstandenen Traktat zur Kunst die Naturnachahmung als deren höchstes Ziel. Das *Libro dell'arte* ist der früheste überlieferte italienische Traktat zur Kunst. Der Text wird in der Renaissance-Forschung als „Interim auf dem Wege vom mittelalterlichen Werkstattbuch zur Kunsttheorie der Renaissance“⁴²⁶ beschrieben und als Bindeglied zwischen den Epochen an der „Scheide zweier Perioden“⁴²⁷ interpretiert. Er wurzelt im Mittelalter und weist gleichzeitig neuzeitliche Tendenzen auf. Einerseits greifen die Betonung präziser Naturnachahmung, der Vergleich der Malerei mit der Dichtkunst und die Auseinandersetzung Cenninis mit Stil als der persönlichen Handschrift des Künstlers auf neuzeitliche Kunstliteratur voraus, andererseits hatte Cenninis humanistisches Umfeld, in dem er sein Kunstbuch schreibt, die Forschung dazu verleitet, ihn im Kontext neuzeitlicher

425 Zur Kunsttheorie der frühen Neuzeit in Hinsicht auf die Naturnachahmung und des Wandels der Auffassung von Naturnachahmung vgl. Panofsky, 1960; Bialostocki, 1963; Flasch, 1965; Summers, 1987; Eusterschulte, 1997; Schmitt, A., 1998; Eusterschulte, 2000. Cenninis Traktat hat vor allem im Rahmen der Berliner Ausstellung *Fantasie und Handwerk* wissenschaftliche Würdigung erfahren. Vgl. Löhr & Weppelmann [Hrsg.], 2008.

426 Kruse, 2000, S. 305. Vgl. dazu auch Gramaccini, 1985, S. 202; Pochat, 1986, S. 213. Zu Cenninis Traktat vgl. die Beiträge in Löhr & Weppelmann [Hrsg.], 2008.

427 Schlosser, 1993, S. 80.

Kunstschriftsteller zu verorten.⁴²⁸ Konzeptionell und inhaltlich steht die Schrift aber eindeutig in der Tradition mittelalterlicher Traktate.

Der Unterschied zwischen mittelalterlicher und neuzeitlicher Kunstliteratur liegt in erster Linie darin begründet, dass im Mittelalter nicht „Regeln und Prinzipien künstlerischen Gestaltens“⁴²⁹, sondern praxisbezogene Gestaltungsmuster beschrieben werden. Typisch vorneuzeitlich sind bei Cennini die starke Praxisbezogenheit des Traktats und das Fehlen der für das mittlere Quattrocento schon bezeichnenden Theoretisierung der Kunst. Cenninis Konzept eines Handbuchs zur Fertigung von Artefakten ist vergleichbar mit mittelalterlichen Traktaten wie demjenigen des Theophilus Presbyter, der sein Lehrbuch ebenfalls auf praktische Anwendung und nicht auf Theoretisierung auslegt. Was die Frage nach der Naturnachahmung betrifft, unterscheiden sich die Traktate von Theophilus und Cennini allerdings grundlegend. Theophilus beschreibt die künstlerische Nachahmung von Menschen als schematischen Vorgang, in dem er die individuellen Züge von Gesichtern nicht berücksichtigt.⁴³⁰ Das Gesicht ist bei ihm nicht auf der Grundlage anatomischer Kenntnisse konstruiert, sondern müsse schematisch durch Striche und Schichten gefertigt werden: Als Erstes trage der Maler Inkarnat („membrana“) auf, in einem zweiten

428 Die aktuelle Forschung betont eher die neuzeitlichen Aspekte in Cenninis Traktat und bezeichnet ihn nicht als Mann des Mittelalters wie die ältere Forschung, sondern als Vorläufer neuzeitlicher Kunstliteratur. Vgl. bei Gramaccini, 1985, S. 203; Summers, 1987, S. 116; Bolland, 1996, S. 480 f; Baader, H., 2008, S. 122. Andrea Bolland betont in erster Linie Cenninis Vergleich der Tätigkeit des Künstlers mit der des Poeten als Zeugnis für typisch neuzeitliche Bestrebungen bei Cennini. Vgl. Bolland, 1996, S. 469. Sie folgt Summers und beschreibt Cenninis Text als bezüglich der Naturnachahmung insbesondere an Petrarca angelehnt, der die Analogie zwischen poetischer und malerischer Nachahmung zieht. Vgl. Bolland, 1996, S. 480. Bernd Roeck verweist darauf, dass Cennini sich in seinem Text mit Stil als der persönlichen Handschrift des Künstlers auseinandersetzt: „Um eine eigene Manier zu entwickeln, braucht der Künstler wiederum Phantasie, mit der ihn die Natur begabe.“ Roeck, 2013, S. 62.

429 Bialostocki, 1972, S. 74. Vgl. dazu auch Panofsky, 1960, S. 23.

430 Theophilus' *Schedula Diversarum Artium* entsteht im 12. Jahrhundert und behandelt Malerei und Goldschmiedekunst. Theophilus beschreibt das Malen von Menschen ebenfalls mit dem Bestreben, eine möglichst realistische und plastische Bildwirkung zu erreichen, allerdings ohne „diese Absicht kunsttheoretisch zu begründen“. Vgl. Kruse, 2003, S. 180. Dazu auch Baader, H., 2008, S. 125.

Schritt markiere er einzelne Gesichts-, dann Körperelemente mit Schattierungsfarbe („posc“).⁴³¹

Cennini hingegen verlangt vom Maler präzise Naturnachahmung und bekundet eine „Abkehr von einer schematisierenden Darstellung von Naturobjekten“⁴³². Für die Wiedergabe von Haut verwendet er das Wort „incarnazione“.⁴³³ Cennini überwindet mit seinem Text auch die mittelalterliche Ateliertradition, indem er dem Künstler empfiehlt, sich nicht nur auf Werke seines Meisters als Vorbilder und Lehrstücke zu verlassen, sondern die Natur, die „Triumphpforte des Zeichnens“, selbst zu beobachten, was nicht Bestand der mittelalterlichen Kunstpraxis ist.

„Bemerke, dass die vollkommenste Führerin, welche man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens, das Studium der Natur ist. Es stehet dies vor allen anderer Mustern, diesem vertraue dich immer mit glühender Seele an, vornehmlich wenn du anfängst, einiges Gefühl im Zeichnen zu bekommen. Ausdauernd ermangle keinen Tag, irgend ein Ding zu zeichnen, welches nie zu gering sein wird, um zu genügen, und herrlich Nutzen wird es dir bringen.“⁴³⁴

Dem *plasticatore* empfiehlt Cennini, um größtmögliche Naturnähe in Artefakten zu erzielen, Abgüsse von der Natur zu nehmen. Dem Verfahren des Abgusses (ob vom Gesicht, vom Tier oder vom ganzen Körper) widmet er insgesamt sechs Kapitel (siehe Anhang). Cennini beschreibt detailliert, welche Vorkehrungen am Körper zu treffen sind, etwa die Rasur, welches Öl zu verwenden und wie der Gips anzurühren ist oder wie dem Abzugießenden im Fall, dass dieser noch lebt, das Atmen ermöglicht werden kann. Entsprechend genau handelt Cennini über den Abguss vom ganzen Körper eines Menschen, von toten Tieren oder Pflanzen. Er schließt diesen Abschnitt mit Ausführungen zur Vervielfältigung von Abgüssen und zur Münzproduktion. Es ist nicht nur der schiere Umfang des Abschnitts zum Naturabguss, der diesen in Cenninis Traktat so prominent erscheinen lässt, sondern auch die Tatsache, dass Cennini die Beschreibung der Technik des Abgusses unter den Techniken der Plastik als erste und nahezu als einzige behan-

431 Vgl. Brepohl, 1999, S. 53 f.

432 Eusterschulte, 2000, S. 798.

433 Vgl. dazu Kruse, 2003, S. 175ff., und Kruse, 2000.

434 Cennini, 1871, S. 18.

delt. In Cenninis Verständnis ist der Abguss eine der wichtigsten Techniken des Bildhauers.

Cennini aktualisiert mit seinem *Libro dell'arte* den Gesichtsabguss für die Neuzeit und liefert der Technik ein theoretisches Gerüst. Die Instanz hinter einer uneingeschränkten Naturnachahmung, wie sie der Naturabguss bereitstellt, ist Aristoteles.⁴³⁵ Die Legitimierung des Abgusses als Mittel der Bildhauerei liefert Plinius, der Cennini auch zur Aufnahme der Technik in sein Kunstbuch inspiriert und für die Vereinbarkeit des Abgusses mit Würde und Künstlerstatus sorgt.⁴³⁶ Plinius ist in der frühen Neuzeit eine Autorität, was die Rezeption seiner Texte bei Cennini oder Ghiberti deutlich zeigt. Als Plinius-Kenner ist Cennini um die Jahrhundertwende wohl auch als Instanz in den Bildhauerwerkstätten gehandelt worden. Entscheidender Unterschied zwischen der Besprechung der Abgusstechnik bei Plinius und Cennini ist aber, dass Plinius die Abgusstechnik unter theoretischen Gesichtspunkten bespricht, nämlich im Zusammenhang mit der Erfindung der Porträtähnlichkeit. Cennini hingegen behandelt den Abguss als rein praktisches Arbeitsmittel, und zwar im Kontext der gusstechnischen Verfahren.⁴³⁷ Die Technik des Abgusses hat Cennini in seinem Traktat nicht in der Theorie verankert, er diskutiert oder begründet sie auch nicht ästhetisch. Er beschreibt den Abguss als eine Technik, die in Bildhauerwerkstätten und Gießereien zum Einsatz kommt. Und deswegen müssen wir auch davon ausgehen, dass Cennini die Technik des Abgusses nicht nur aus antiker Quelle, sondern auch aus der zeitgenössischen Kunstpraxis kennt. Die Technik des Abgusses ist im ausgehenden 14. Jahrhundert jedem Bildhauer, sowohl in Padua als auch in Florenz, bekannt.

Cennini kann dem Bildhauer der Frührenaissance bedenkenlos Natur- und Gesichtsabguss empfehlen, weil er ein uneingeschränktes Nachahmungspostulat vertritt. Als Ziel der Kunst beschreibt er einen größtmöglichen Realismus. Die Mittel, um präzise Naturnachahmung

435 Vgl. Gramaccini, 1985, S. 210.

436 Vgl. Gramaccini, 1985, S. 206.

437 Cennini bespricht den Abguss im Zusammenhang mit Prinzipien der Gusstechniken, was für die Kunsttheorie der Renaissance typisch ist. Auch Gauricus wird rund 100 Jahre später unter gleichem Blickwinkel auf Abgusstechniken eingehen. Dazu weiter unten.

zu erreichen, stehen dabei hinter dem späteren Ergebnis zurück. Cennini versteht Naturnachahmung als „Strukturanalogie“.⁴³⁸ Der Künstler im Mittelalter arbeitet nach der Vorgabe der Natur und damit nach der Vorgabe Gottes. Das im Mittelalter befolgte Prinzip der Nachahmung führen Historiker wie Kurt Flasch und Arbogast Schmitt auf das aristotelische Kunstverständnis *ars imitatur naturam* zurück.⁴³⁹ Thomas von Aquin reduziert im Mittelalter das aristotelische Nachahmungsprinzip *ars imitatur naturam* aufgrund der Einsicht in die menschliche Fehlbarkeit: „ars imitatur naturam“, aber „inquantum potest“.⁴⁴⁰ Er versteht das Kunstwerk als das Bild eines Naturgegenstands.⁴⁴¹

Imitatio naturae bezieht sich immer auf den Gegensatz zwischen *deus artifex* und dem künstlerischen Schaffen des Menschen. Bei der Naturnachahmung in mittelalterlichem Verständnis ist die Trennung zwischen der schöpferischen Tätigkeit Gottes und der des Künstlers wichtig: Das Kunstwerk ist ein „Ding erbogter Substantialität“, die Natur ist daher immer höheren Ranges als die Kunst.⁴⁴² Die Natur ist der Kunst überlegen – und Gott dem Menschen.⁴⁴³

Die nachfolgende Generation um ihre Protagonisten Leone Battista Alberti (1404–1472) und Lorenzo Ghiberti (1378–1455) formuliert als „konkurrierendes Modell“ eine andere Vorstellung von Nachahmung. Sie versteht Naturnachahmung nicht mehr als Strukturanalogie, sondern als Annäherung an ein Prinzip. Jan Bialostocki verweist in seinem grundlegenden Aufsatz zum Natur-Konzept der Renaissance *The Renaissance Concept of Nature and Antiquity* auf den Ursprung zweier unterschiedlicher Vorstellungen von Natur in klassisch-philosophi-

438 Zur mittelalterlichen Vorstellung der Naturnachahmung als Strukturanalogie vgl. Flasch, 1965; Pfisterer, 2002, S. 268 f.; Eusterschulte, 2000.

439 Vgl. Flasch, 1965, S. 265: „Die Kunst ist nach Aristoteles und der Scholastik nicht nur das Hervorbringende (*causa efficiens*) des Kunstwerks; sie ist seine Gestalt (*causa formalis*). Sie und nicht irgendein Naturding ist auch sein Urbild (*exemplar*).“ Zur Naturnachahmung bei Aristoteles vgl. auch Blumenberg, 1981. Arbogast Schmitt weist darauf hin, dass Aristoteles Kunst als zum Teil die Natur nachahmend, teils aber auch als die Natur vollendend versteht. Vgl. Schmitt, A., 1998, S. 18.

440 Vgl. Pfisterer, 2002, S. 269.

441 Vgl. Flasch, 1965, S. 282.

442 Vgl. Eusterschulte, 1997, S. 42ff.

443 Vgl. dazu bei Roeck, 2013, S. 58.

schen Wurzeln. Zum aristotelischen Nachahmungspostulat, das vor allem im Mittelalter dominiert, tritt in der Frührenaissance das sogenannte platonische Nachahmungspostulat hinzu.⁴⁴⁴ Die Renaissance der neuplatonischen Philosophie habe sich zunächst unabhängig von der neu entstehenden Disziplin der Kunsttheorie vollzogen, schreibt Erwin Panofsky in seiner Studie zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie *Idea*. Diese sei dann aber empfänglich geworden für Platon.⁴⁴⁵ Dessen Nachahmungspostulat basiert auf der Vorstellung einer Kunst, die die Idee eines Naturobjekts nachahmt, nämlich die „Annäherung an ein *Prinzip*, nicht der sinnlose Versuch, ein *Ding* zu verdoppeln“⁴⁴⁶. In der Hochrenaissance avanciert die Idee einer Naturnachahmung im Sinn einer Annäherung an ein Prinzip zum wichtigsten Postulat und findet in Hinsicht auf die Menschendarstellung mit der Generation Leonardos und der Leichensektion ihren Höhepunkt: Wenn der Mensch nachgeahmt werden soll, muss bekannt sein, wie er funktioniert. Allein seine rein optische Erscheinung zu imitieren, genügt nicht. In der Kunsttheorie der Hochrenaissance steht künstlerisches Schaffen mit wissenschaftlicher Erkenntnis untrennbar in Verbindung.⁴⁴⁷ Die Nachahmung geschaffener Natur (*natura naturata*) verliert an Bedeutung. Die Nachahmung der Natur als eine aktive Form, als schaffende Natur (*natura naturans*), erreicht Vorrangstellung und entwickelt sich in zwei Richtungen: einerseits in ein „animistic, magical turn“, andererseits in ein „creational turn“.⁴⁴⁸ Für die italienische Hochrenaissance ist ein „animistic turn“ verbunden mit einer neuplatonischen Strömung bedeutend, was sich bei Leonardo in einer „tendency towards mathematical generalization of empirical experience“ zeigt.⁴⁴⁹

Spuren eines konkurrierenden Nachahmungspostulats finden sich bereits in der Kunstliteratur der Frührenaissance. Der Mimesis-Begriff verändert sich im frühen Quattrocento – er neigt sich weg von Plinius,

444 Vgl. Bialostocki, 1963.

445 Vgl. Panofsky, 1960, S. 27. Wirksam werde der Einfluss Platons auf die Kunsttheorie der Renaissance erstmals im anbrechenden 16. Jahrhundert in Luca Pacioli's *Divina Proportione*. Vgl. Panofsky, 1960, S. 29.

446 Flasch, 1965, S. 270.

447 Vgl. Bialostocki, 1972, S. 74.

448 Bialostocki, 1963, S. 24.

449 Bialostocki, 1963, S. 25.

und damit auch weg von Cennini. Den wichtigsten Kunsttraktat der frühen Neuzeit – und gleichzeitig den ersten Traktat, der beanspruchen kann, eine Kunsttheorie zu sein – schreibt Leone Battista Alberti in den 30er-Jahren des Quattrocento. Die Texte *De Statua* und *De Pictura* konzentrieren sich weitgehend auf technische Fragestellungen. Die Tradition mittelalterlicher Kunstmanuale macht sich darin aber auch noch bemerkbar.⁴⁵⁰ Alberti liefert ähnlich wie seine Vorgänger, etwa Cennini, ein Handbuch für den praktischen Gebrauch in der Maler- oder Bildhauerwerkstatt. Allerdings schreibt Alberti der Kunst eine wissenschaftliche Grundlage zu und verortet ihren Ausgangspunkt in der Mathematik und der Geometrie: „Meinem Dafürhalten nach sind von Natur aus für jede Kunst und Wissenschaft gewisse Principien, Vortheile und Regeln vorhanden.“⁴⁵¹

Für die Konstruktion der Perspektive in einem Gemälde oder für das Übertragen von Proportionen von Modellen in Kunstwerke stellt Alberti Techniken vor, die mathematische Genauigkeit garantieren. Er beschreibt etwa die maßstabsgetreue Übertragung eines Modells ins Original, indem die Umrisse und die Stellung einzelner Teile mithilfe zuverlässiger und fester Zeichen vermerkt werden.⁴⁵² Es handelt sich dabei um eine wegweisende Technik, die Bildhauer, etwa Antonio Canova, noch Jahrhunderte später in weiterentwickelter Form anwenden. Techniken zur Übertragung exakter Proportion, die Arbeit mit Hexempeda und Winkelmaß in der Bildhauerei oder die mathematisch korrekte und nicht spekulativ erreichte Zentralperspektive, wie sie in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts von Künstlern wie Masaccio, Brunelleschi und dem Theoretiker Alberti ausgearbeitet wird, sind Techniken zur mathematisch exakten Nachahmung der Natur und darin prinzipiell der Abgusstechnik verwandt. Denn nichts garantiert ein präzises Abbild der Natur mehr als Abguss und Abdruck. Die Technik des Natur-, Körper- und Gesichtsabgusses bespricht Alberti zwar nicht – sie würde uns in seinem Text aber auch nicht fremd erscheinen.

Dass Alberti in den überlieferten Traktaten zum Naturabguss schweigt, kann zwei Gründe haben – den einfacheren handelte die Forschung als den unwahrscheinlicheren. Wenn Alberti den Naturab-

450 Vgl. Balters & Gerlach, 1987, S. 39; Roeck, 2013, S. 70 f.

451 Alberti, 1877, S. 168ff.

452 Vgl. Alberti, 1877, S. 176ff. Dazu auch Gramaccini, 2006, S. 59 f.

guss behandelt hätte, dann mit Sicherheit im Zusammenhang mit den gusstechnischen Verfahren, weil er *theoretisch* in deren Kontext gehört, was Albertis Vorgänger (Cennini) und Nachfolger (Gauricus) auch aufzeigen. Sein Buch über die *Ars Aeraria* ist aber verloren.⁴⁵³ Dass Alberti ein Buch über die Gusstechnik geschrieben oder wenigstens geplant hat, ist wahrscheinlich, weil der Bronzeguss gerade in der Zeit, in der Alberti seine theoretischen Schriften verfasst, in Florenz mit Ghiberti und Donatello eine Blüte erreicht. In der Forschung wird auf einen zweiten möglichen Grund für Albertis Schweigen in den überlieferten Texten mit mehr Nachdruck verwiesen: Er habe die Technik bewusst nicht erwähnt, um der Reputation des Faches nicht zu schaden. Denn *praktisch* wäre der Naturabguss zwar erwähnenswert gewesen, *theoretisch* – und es ist gerade Alberti, der die Theoretisierung der Kunst im frühen 15. Jahrhundert vorantreibt – wäre er aber als legitimes Mittel zur Naturnachahmung gescheitert.

Alberti definiert Naturnachahmung als das Ziel der Kunst – allerdings nicht mehr als „Strukturanalogie“, sondern aufgrund bestimmter theoretischer und ästhetischer Prämissen. Im 36. Kapitel von *De Pictura* verlangt Alberti vom Künstler, er müsse Kenntnis vom Aufbau der gesamten Anatomie des darzustellenden Wesens besitzen:

„Man stelle sich – sollen Lebewesen gemalt werden – zuerst die unter der Oberfläche liegenden Knochen vor und weise ihnen ihre Lage zu (da die Knochen sich nämlich selbst überhaupt nicht biegen lassen, besetzen sie immer einen ganz bestimmten Platz). In der Folge kommt es darauf an, dass die Nerven und die Muskeln genau an den Orten sitzen, wo sie hingehören, und am Ende wird man dafür sorgen, dass Knochen und Muskeln mit Fleisch und Haut umkleidet sind.“⁴⁵⁴

Der Körper soll nicht gemäß seiner optischen Erscheinung nachgebildet werden, sondern auf Grundlage der Kenntnisse seines inneren Aufbaus. Der Künstler müsse den inneren Zusammenhang der Natur und die Naturvorgänge verstehen – Alberti spricht auch weniger vom Abbilden eines Objekts, sondern vom Abbilden eines Vorgangs. Auch Ghiberti, der in den letzten Jahren seines Lebens eine Kunstabhandlung schreibt, fordert vom Künstler anatomische und medizinische Kenntnisse: „Er braucht kein Arzt gleich dem Hippokrates, Avicenna,

453 Vgl. Hessler, 2014, S. 529.

454 Zitiert nach Bättschmann & Schäublin, 2000, S. 259.

und Galenus sein, aber er muß sich ihre Schriften wohl zu Gemüte geführt haben, vor allem die Anatomie.⁴⁴⁵⁵ Naturnachahmung erreiche er selbst, wie Ghiberti an späterer Stelle schreibt, nicht durch einfaches Kopieren, sondern durch sein Verständnis dafür, wie die Natur funktioniert: „ò cercato di investigare, in che modo la natura procede.“⁴⁴⁵⁶ Wie im vorigen Kapitel dargestellt, erbringt die praktische Untersuchung seines Werks ein anderes Ergebnis.

Leonardo da Vinci treibt gut 50 Jahre später die Forderung nach anatomischem Wissen auf die Spitze, indem er „völlige Kenntniss der einzelnen Gliedmaßen und des ganzen Körpers in allen Bewegungen der Glieder und Gelenke“ fordert und die Anatomiestudie als Grundlage für korrekte Wiedergabe eines Körpers ausgibt.⁴⁴⁵⁷ In der Kunstliteratur des mittleren Quattrocento spiegelt sich auch die zeitgenössische Konsilienliteratur wider, die das Naturempfinden anhand eines zunehmenden Interesses an Anatomie dokumentiert.⁴⁴⁵⁸ Die Beschäftigung mit Physiognomie und Anatomie geschieht durch die Naturwissenschaften im gleichen Maße wie durch die beginnende Theoretisierung der Kunst.

In den folgenden Kapiteln seines Malereitraktats beschreibt Alberti, warum der Künstler die Naturvorgänge verstehen muss. Wenn er die Natur nachahmt, müsse er Bewegungsabläufe und Gemütsregungen („motus animorum“ und „motus corporum“) veranschaulichen. Alber-

4455 Ghiberti, 1920, S. 48. Ghibertis kunsttheoretisches Werk, die *Commentarii*, ist in drei Teile gegliedert. Die Schriften sind wahrscheinlich um 1450 entstanden, in den Jahren vor seinem Tod. Im ersten Kommentar handelt er über die Kunst und Technik des Altertums. Der zweite und berühmteste Kommentar ist eine Sammlung von Künstlerbiografien. Im dritten Kommentar beschäftigt sich Ghiberti mit naturwissenschaftlichen Fragen, etwa Optik und Physiologie. Über einem vierten Kommentar, der die Architektur behandeln sollte, starb Ghiberti. Die *Commentarii* sind ebenso nur in einer Abschrift aus dem 16. Jahrhundert überliefert. Vgl. dazu auch Balters, 1991, S. 84; Pochat, 1986, S. 223.

4456 Ghiberti, 1920, S. 50.

4457 Zitiert nach Reisser, 1997, S. 138.

4458 Gerhard Baader wertet die Konsilienliteratur der Zeit als „ein Zeichen des neuen Naturempfindens, wie es sich gerade in Italien in diesen Jahrhunderten allenthalben finden läßt und das mit dem neuen Naturalismus in Beziehung gebracht werden kann“. Baader, G., 1987, S. 130. In Florenz findet die erste Sektion einer Leiche im Jahr 1388 statt. Die Leichensektion ist in dieser Zeit allerdings schon in Nord- und Zentralitalien verbreitet, die früheste wird auf das Jahr 1302 in Bologna datiert. Vgl. Keller, 1939, S. 353.

ti schließt damit an die Vorstellung von der Aufgabe des Künstlers an, wie sie erstmals Giovanni Boccaccio im *Commento alla Divina Commedia* formuliert: Der Künstler habe die „effetti“ der Natur zu imitieren.⁴⁵⁹ Die Bewegung von Körper und Geist, schreibt Alberti, habe immer im Rahmen der Angemessenheit der Darstellung zu geschehen:

„Ferner wird ein Vorgang die Seelen der Betrachter dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung [suum animi motum] ganz deutlich zu erkennen geben. [...] Solche Seelenregungen aber geben sich durch die Bewegungen des Körpers zu erkennen.“⁴⁶⁰

Und drei Kapitel später heißt es:

„Schließlich gilt es darauf zu achten, dass in jedem einzelnen Fall – unter Wahrung der Angemessenheit – die Bewegungen des Körpers in Beziehung stehen zu den Seelenregungen, die man zum Ausdruck bringen will. Und noch etwas: unbedingt müssen die größten seelischen Affekte sich in den größten körperlichen Anzeichen zu erkennen geben.“

Ähnlichkeit zwischen einem Lebewesen und seinem Abbild drückt sich nach Alberti nicht nur in morphologischer Analogie aus (wie etwa bei Cennini), sondern in der „Ausprägung individueller Züge und Ähnlichkeit in der ganzen Körperbildung und -haltung“⁴⁶¹. Der Charakter der abgebildeten Person, sein inneres Wesen und sein Empfinden müssen im Bild erkennbar sein: Mit der Wiedergabe körperlicher Bewegung soll es Künstlern gelingen, seelische Zustände realistischer darzustellen – der bewegte Körper verspricht suggestive Lebendigkeit:

„Die Darstellung von Körpern also, die nach dem Willen des Malers den Eindruck von Leben erwecken sollen, müssen von ihm so ausgeführt wer-

459 Vgl. Boccaccio & Guerri, 1918, II, S. 128.

460 Zitiert nach Bättschmann & Schäublin, 2000, S. 269 und 277. In Kapitel 40 seines Traktats fordert Alberti „Ernst und Maß aufgrund von Würde und Anstand“, was auch die Darstellung von Gemütsbewegungen betrifft. Zur Lebendigkeit in Bildern vgl. vor allem Fehrenbach, 2005; Fehrenbach, 2003 a, S. 224; früher schon Poeschke, 1990, S. 29; Baxandall, 1984, S. 164. Zur Verbindung der Forderung nach Lebendigkeit mit unterschiedlichen Porträtfunktionen im 15. und frühen 16. Jahrhundert vgl. Zöllner, 2005.

461 Poeschke, 1990, S. 29. Vgl. dazu auch bei Eusterschulte, 2000, S. 803. Vorläufer dieser (neuzeitlichen) Auffassung von der Nachahmung des Menschen finden sich bei Petrarca, der Simone Martini die Fähigkeit zuschreibt, die Seele des zu Porträtierenden wiedergeben zu können. Vgl. dazu Bolland, 1996, S. 481.

den, dass alle Glieder die ihnen entsprechenden Bewegungen vollziehen.“ (Kap. 42)

Mit Alberti bildet sich der Renaissance-Topos aus, das Verständnis der Gesetzmäßigkeiten der Natur sei die Voraussetzung für Naturnachahmung. Künstler sollen den natürlichen Schöpfungsvorgang beobachten und nicht nur die Ergebnisse dieses Vorgangs (*natura naturata*) nachahmen. Natur sei als eine lebende Einheit zu verstehen. Für den Künstler gelte es, das Schöpfungsprinzip, das der Natur zugrunde liegt (*natura naturans*), zu erlernen.⁴⁶² Das Ergebnis der Nachahmung aktiver Natur ist suggestive Lebendigkeit im Abbild, was sich als ästhetischer Topos in der Kunstliteratur der Renaissance niederschlägt und als Qualitätsmerkmal für die Wirklichkeitsnähe eines Kunstwerks dient.⁴⁶³ Vor allem zieht sich Lebendigkeit als Qualitätsmerkmal wie ein roter Faden durch Vasaris *Viten*.⁴⁶⁴

Mit der Kenntnis der Gesetzmäßigkeiten der Natur stellt die Kunstliteratur seit Alberti in einem zweiten Schritt auch deren Überwindung und Verbesserung in Aussicht:

„Vielmehr war er [Zeuxis] der Meinung, dass er nicht imstande sei, alles, was er zur Darstellung des Liebreizes benötigte, aus eigener Kraft sich vorzustellen – ja, dass das Gesuchte sich nicht einmal, mit Blick auf die Natur, an einem einzigen Körper finden lasse. Deswegen wählte er aus der gesamten Jugend der erwähnten Stadt fünf Mädchen aus, um auf dem Gemälde wiederzugeben, was an weiblicher Schönheit bei jedem der Mädchen am meisten Lob zu verdienen schien. [...] Darum wollen wir stets, was zu malen wir uns vornehmen, aus der Natur beziehen, und stets wollen wir dabei nur gerade das Schönste und Würdigste auswählen.“⁴⁶⁵

462 Zum Verhältnis von *natura naturans* und *natura naturata* in der Kunsttheorie der Frührenaissance siehe Bialostocki, 1963; Bialostocki, 1972, S. 69.

463 Hierzu die These bei Fehrenbach, 2003 b, S. 153: „Lebendigkeit‘ besitzt als ästhetische Kategorie der Renaissance einen wirkungsästhetischen Kern, der über die Verwendung materialer Topoi weit hinausgeht. ‚Lebendigkeit‘ sollte vielmehr als persuasives Verfahren bezeichnet werden, als konstruktiver Topos, dem kein fixierter Gegenstand entspricht.“ Vgl. dazu auch Fehrenbach, 2003 a. Zur Rolle der Lebendigkeit für Naturnachahmung bei Vasari vgl. Didi-Huberman, 1994. Jeanette Kohl hinterfragt die Legitimität und Zweckmäßigkeit des Gesichtsabgusses angesichts der Forderung nach Lebendigkeit bei der Darstellung von Menschen. Vgl. Kohl, 2007.

464 Zur Lebendigkeit als ein ästhetisches Merkmal von Ähnlichkeit in Vasaris *Viten* vgl. Didi-Huberman, 1994.

465 Zitiert nach Bättschmann & Schäublin, 2000, S. 301.

Gemäß Albertis Theorie hat Kunst nicht nur die Aufgabe, Ähnlichkeit zu erzeugen, sondern auch Schönheit – und dafür gegebenenfalls die Natur zu verbessern.⁴⁶⁶ Die Vorstellung des Ideals, die Kunst könne vollkommener werden als die Natur, führt auf die platonische Tradition zurück. Der Künstler der Renaissance tritt der Wirklichkeit als „Korrektor oder Imitator“⁴⁶⁷ gegenüber. Darin ist ein Gegenkonzept zur Naturnachahmung als Strukturanalogie zu erkennen. Eine „selektive Schönheitsfindung“⁴⁶⁸, wie Alberti sie vorstellt, vermeiden die Paduaner um Cennini in ihrem naturalistischen Nachahmungspostulat noch. Tatsächlich ist es bezeichnend, dass Cennini die Idealisierung der Natur durch die Kunst nicht aufgreift. Bei Plinius nämlich, dem Cennini sonst folgt, wäre dieser Gedanke greifbar gewesen.⁴⁶⁹

Alberti hingegen berücksichtigt neben der naturgetreuen Nachahmung einen zweiten ästhetischen Aspekt, nämlich dass Kunst sich auch mit „metaphysical concepts such as beauty“ beschäftigen soll.⁴⁷⁰ David Hemsoll versteht Alberti als Vorläufer eines neuen Nachahmungsprinzips und verweist darauf, dass metaphysische Konzepte wie Schönheit erst in den 80er-Jahren des 15. Jahrhunderts eine tragende Rolle zu spielen beginnen, in einer Zeit also, in der diejenigen Künstler, die einen „scientific naturalism“ vertreten, Florenz verlassen, andere Künstler wie Sandro Botticelli ihre Meisterschaft erringen und Marsilio Ficino auf den Plan tritt, der „aesthetic objectives such as beauty“ betont.⁴⁷¹ Für die Hochrenaissance, in der sich die Vorstellung des Prinzips der Kunst als potenzieller Naturverbesserer durch selektive Schönheitsfindung und die Einsicht, dass die Prinzipien der Natur in einem Abbild zwar nachgeahmt, allerdings nicht reproduziert werden können, durchsetzt, wie etwa bei Luca Pacioli in seiner Abhandlung

466 Vgl. dazu etwa Panofsky, 1960, S. 25 f.; Hemsoll, 1998; Spanke, 2004, S. 80 f.

467 Panofsky, 1960, S. 25.

468 Gramaccini, 1985, S. 207.

469 Neben der unter anderem von Alberti adaptierten und oben zitierten Anekdote über Zeuxis, der aus verschiedenen Modellen das „was an weiblicher Schönheit bei jedem der Mädchen am meisten Lob zu verdienen schien“, aussucht, ist Cennini auch die bei Plinius überlieferte Anekdote über Apelles bekannt, dem es gelang, in seiner Kunst Unzulänglichkeiten der Natur zu verbergen.

470 Hemsoll, 1998, S. 66. Zur Rolle von Schönheit als Konzept der Kunst der Renaissance siehe Ames-Lewis & Rogers [Hrsg.], 1998.

471 Hemsoll, 1998, S. 67.

*Divina proportione*⁴⁷², ist dies entscheidend, weil es die Lockerung der Bindung an das Naturvorbild nach sich zieht und eine „radikale Zuspitzung der ‚ars-natura‘-Dialektik“ wie bei Michelangelo ermöglicht.⁴⁷³ Bei den Porträts in der Medici-Kapelle in San Lorenzo in Florenz etwa handelt es sich im engeren Sinn nicht mehr um solche. Die Gesichter von Lorenzo und Giuliano de' Medici sind Michelangelo aus zuverlässigen Porträts bekannt, das Gesicht Lorenzos sogar aus seiner überlieferten Totenmaske (Abbildung 5), eine Ähnlichkeit mit den Figuren auf dem Grabmal in der Medici-Kapelle existiert aber faktisch nicht.

Alberti formuliert als Ziel der Naturnachahmung suggestive Lebendigkeit und die Wiedergabe der Bewegung der Seele im Abbild. Er fordert – im Gegensatz zu Cennini – die Nachahmung schaffender Natur und nicht die Nachahmung geschaffener Natur. In einem zweiten Schritt stellt er sogar die Verbesserung der Natur durch die Kunst in Aussicht. Mischen sich zur Zeit der Frührenaissance noch unterschiedliche Auffassungen von Naturnachahmung, wird das Konzept der Nachahmung schaffender Natur in der Hochrenaissance zur Doktrin. Der Naturabguss ist ein Mittel, das die Natur kopiert, ohne dass der Abgießende deren Gesetzlichkeiten verstehen muss. Und damit ist die Technik mit der Vorstellung von Naturnachahmung, wie es in der Kunstliteratur der Renaissance seit Albertis Schriften formuliert wird, nicht vereinbar. Genauso wenig erfüllt der Abguss von der Natur die Forderung nach Lebendigkeit. Egal ob er vom menschlichen Körper, vom Tier oder von einem anderen Naturgegenstand genommen wurde, der Abguss lässt das Objekt im Bild erstarren und verhindert suggestive Beweglichkeit. Das für einen Abguss typische Erstarren im Material zeigt gerade ein Gesichtsabguss so eklatant, weil wir den Menschen als besonders aktive Natur gewohnt sind. Und das Sichtbarma-

472 Vgl. Pacioli, 1889, S. 133: „Peroche l'arte imita la natura quanto li sia possibile. E se aponto larteficio facesse quello che la natura ha facto non se chiamaria arte ma vn'altra natura totaliter ala prima simile che verebe a essere lamedesima. Questo dico acio non vi dobiàte marauegliare se tutte aponto non respondano ale mani delopefice peroche non e possibile.“ Im 16. Jahrhundert gibt die Einsicht, dass die Kunst die Prinzipien der Natur nicht verwirklichen kann, dann auch den Weg frei zur Antikennachahmung und zum Manierismus bei Leonardo und seinen Nachfolgern. Vgl. Bialostocki, 1963, S. 27.

473 Preimesberger, 1999 c, S. 249.

chen der geistigen Aktivität der Menschen zeichnet die Porträtästhetik der Renaissance gerade aus.⁴⁷⁴

5.2 Die soziale Stellung des Künstlers

Die Forderung nach Kenntnissen der Anatomie und der Prinzipien der Natur hat nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen gesellschaftlichen Hintergrund. Die Kunsttheorie des mittleren Quattrocento zielt darauf ab, die bildende Kunst als eine *ars* von gleichem Rang wie die *artes liberales* zu etablieren. Sie stellt nicht nur Bedingungen an den Künstler, weil ein möglichst suggestives Abbild der Natur geschaffen werden soll, sondern auch, weil die Aufwertung der bildenden zur freien Kunst angestrebt wird.

Die Nobilitierung der Kunstzweige Bildhauerei, Architektur und Malerei zum Rang der *artes liberales* verhindern zunächst gesellschaftliche Vorurteile: Der Künstler sei ungebildet und seine Arbeit mit dem Kleinhandel verbunden.⁴⁷⁵ Viele Künstler der Renaissance erlangen noch zu Lebzeiten Ruhm und Reichtum oder werden geadelt, der Großteil der Künstler leidet aber unter der von der städtischen Zunftordnung diktierten Klassifikation der Künste aus dem 12. Jahrhundert in mechanische und freie, die eine gesellschaftliche Abwertung ihres Berufs bedeutet. Den mechanischen Künsten gehören *lanificium*, *armatura*, *navigatio*, *agricultura*, *venatio*, *medicina* und *theatrica* an. Architektur, Skulptur und Malerei sind der *armatura* untergeordnet.⁴⁷⁶ Beim Versuch, diese Aufteilung aufzubrechen, argumentieren Humanisten mit der „Zerebralisierung der Hand“ und der Vorstellung einer „Vergeistigung der handwerklichen Arbeit“⁴⁷⁷. Die Auffassung einer künstlerischen Tätigkeit als eine geistige hätte eine Freistellung bedeu-

474 Die Schwierigkeit, ein plastisches Porträt zu fertigen, ohne den Dargestellten dabei im Material erstarren zu lassen, formuliert Jean-Paul Sartre als das zentrale Problem der Porträtkunst. Die Bewältigung dieser Problematik sei erst bei Alberto Giacometti als Konzept nachzuvollziehen. Vgl. dazu Imdahl, 1988, S. 594 f.

475 Vgl. Burke, 1984, S. 78 f.

476 Die mittelalterliche Aufteilung der *artes* in mechanische und freie Künste nimmt erstmals Hugo von St. Victor im 12. Jahrhundert vor. Vincent von Beauvais und Thomas von Aquin beeinflussen ihn. Vgl. Kristeller, 1990, S. 175.

477 Warnke, 1987, S. 57.

tet.⁴⁷⁸ Christiane Hessler beschreibt in ihrer umfassenden Abhandlung *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento* die Trennung der Künste in *artes liberales* und *artes mechanicae* als eine der „maßgeblichen Regularien der Hierarchiebildung, denen die Bildkünste während der tonangebenden Nobilitierungswelle der Frühzeit – im Gegensatz zur Hochzeit – unterlagen“. Diese Aufteilung wirke weiter, der Disput pendele sich auf die Pole „Kultiviertheit – Unkultiviertheit“ ein.⁴⁷⁹

Dass die Humanisten auf die Befreiung der bildenden Künste drängen, ist daran zu erkennen, dass sie an die Künstler die Forderung stellen, sich Fähigkeiten anzueignen, die die Grundlage der *artes liberales* bilden. Sie setzen die Kenntnis der Gesetzmäßigkeiten der Natur und mathematisches Wissen voraus, wie es in Anatomie, Medizin und Naturwissenschaft üblich ist. In Kapitel 53 seines Malereitraktats schreibt Alberti, der Maler müsse „in allen freien Künsten wohl unterrichtet sein“⁴⁸⁰. Ebenso Ghiberti: „Der Bildner wie der Maler muß also in allen freien Künsten wohlverfahren sein.“⁴⁸¹ Um die bildende Kunst aufzuwerten, bringt Alberti sie in die Nähe der Rhetorik. Er lobt die Rhetorik und überträgt deren Prinzipien, Verständlichkeit und Merkbarkeit, auf seine Vorstellung der bildenden Kunst als *storia*, die überzeugend und leicht zu merken sein soll.⁴⁸²

Um sich von der mittelalterlichen Struktur zu distanzieren, bauen die Kunstschriftsteller der Renaissance ihre Texte nicht mehr wie Kunstmanuale auf. Während Cennini noch ein Handbuch für Bildhauer und Maler als Handwerker anfertigt, beschreibt Alberti Malerei bereits in der Überzeugung, Kunst sei Produkt des Geistes.⁴⁸³ Die Forderung nach intellektuellen und wissenschaftlichen Fähigkeiten des Künstlers soll die Trennung des Künstlers vom zünftigen Handwerker nach sich ziehen.⁴⁸⁴ Tatsächlich wird die Bildhauerei erst mit dem

478 Vgl. Bächtmann, 2000, S. 74.

479 Hessler, 2014, S. 24.

480 Bächtmann & Schaublin, 2000, S. 293.

481 Ghiberti, 1920, S. 10.

482 Summers, 1987, S. 40.

483 Davies & Hemsoll, 1996, S. 557.

484 Vgl. Balters, 1991, S. 86.

päpstlichen *Motu proprio* von 1540 aus der Gilde der mechanischen Handwerker befreit.⁴⁸⁵

Schon Cennini wurde nachgesagt, er strebe die Aufwertung der bildenden Künste an. Sein geistiges Umfeld lasse darauf schließen. Norberto Gramaccini beschreibt Cenninis Tugenden der Kunst, Fantasie („*fantasia*“) und Handgeschicklichkeit („*operazione di mano*“), als Grundlage für die Aufwertung der bildenden Künste zur Wissenschaft sowie zur Philosophie und für ihre Erhöhung zu freien Künsten.⁴⁸⁶ Den Begriff *fantasia* entlehne Cennini aus der Dichtkunst, auf dessen Stufe er auch die Malerei stelle: „Und mit Recht verdient sie die zweite Stufe nach der Weisheit und die Krone der Poesie.“⁴⁸⁷ Beide, der Dichter wie der Maler, seien fähig, Figuren nach der Fantasie zu gestalten und Dinge darzustellen, die nicht sichtbar sind.

Cennini versteht *fantasia* allerdings in einem praktischen Sinn. Als Beispiel für Dinge, die nicht sichtbar sind, führt er Fantasiewesen an.⁴⁸⁸ Handgeschicklichkeit bezieht sich ausschließlich auf die Naturwiedergabe, die Cennini als höchstes Ziel der Kunst formuliert und als Nachahmung passiver Natur versteht. Insbesondere scheinen die bei Cennini angeführten Mittel zur Naturwiedergabe einer Aufwertung der bildenden Künste geradezu zu widersprechen: Der Naturabguss, den Cennini ausdrücklich empfiehlt, ist symptomatisch für die mechanische Kunst. Die Aufwertung zur freien Kunst setzt die Intellektualisierung der jeweiligen Disziplin voraus – und das macht Cennini nicht, obwohl die Bestrebungen dazu seinem Umfeld nicht fremd sind.

Die Haltung, mit der Alberti nur wenige Jahre später über Kunst schreibt, ist eine andere. Er forciert die Aufwertung der Künste. Mit Blick auf die Bildhauerei unterscheidet er etwa zwischen *factores* und *sculptores* und hierarchisiert damit Materialqualität und Arbeitstechni-

485 Vgl. Burke, 1984, S. 75.

486 Vgl. Gramaccini, 1985, S. 203. Vgl. dazu auch bei Eusterschulte, 1997, S. 798. Grundsätzlich zum Begriff *fantasia* bei Cennini vgl. Kemp, 1977. Norberto Gramaccini verweist darauf, dass bei Petrarca, in dessen Kreis Cennini seinen Traktat schreibt und dessen Auffassung einer Naturnachahmung Cennini teilt, bereits Tendenzen zur freien Kunst nachzuvollziehen seien. Cennini erwähnt zwar wörtlich die freie Dichtkunst als vorbildlich für die Bildkunst, er diskutiert aber nicht die Mittel, die dafür Voraussetzung sind.

487 Cennini, 1871, S. 4.

488 Vgl. Cennini, 1871, S. 4.

ken. Materialien, die mechanisches Reproduzieren ermöglichen (Terracotta, Gips, Wachs), ordnet er harten Materialien unter. Den *sculptore*, den er als frei gestaltenden Künstler definiert, unterscheidet er vom *fictor*, der mit einfachen Materialien arbeitet.⁴⁸⁹ Die Malerei stuft Alberti gegenüber der Bildhauerei trotzdem als höher stehend ein und legt damit einen entscheidenden Grundstein für den Rangstreit der Künste untereinander. Hessler bezeichnete Alberti als „Kunsttheoretiker des Paragone der ersten Stunde“⁴⁹⁰. Während Alberti noch sachlich abwägt, entflammt der Streit um 1500 ganz offensichtlich – am deutlichsten sicherlich bei Leonardo, der den Bildhauer polemisch abwertet: Seine Werkstatt und er selbst seien – im Gegensatz zum noblen Maler – schmutzig, zur Bildhauerei gehöre weniger Geist als zur Malerei.⁴⁹¹

Dass gerade Techniken wie der Abguss, ob vom Menschen, von der Natur oder vom Tier, beim Versuch, die bildende Kunst zur *arte libera* aufzuwerten, hemmend wirken müssen, ist augenfällig. Der Abguss als Mittel der Bildhauerei ist seit der Frührenaissance in theoretischer, ästhetischer und ideeller Sicht ein fragwürdiges Arbeitsmittel. Im Kontext der Kunstliteratur wirkt die Technik wie ein Fremdkörper. Einerseits ermöglicht der Abguss, ob vom Tier, von der Natur, vom Körper oder Gesicht, keine suggestive seelische und körperliche Bewegung. Andererseits erscheint er hinsichtlich der sozialen Bestrebungen der Künstler seit der Frührenaissance als ein mittelalterliches Erbe, das es zu überwinden gilt.

Der Abguss ist ein Symptom der mechanischen Künste. Und trotzdem ist er in Gebrauch. Diesen Querstand interpretierte die Forschung folgendermaßen: Theoretisch ist der Abguss zwar eine unangenehme Erscheinung, aber: Es war wohl, wie Georges Didi-Huberman formu-

489 Vgl. Bächtmann & Schäublin, 2000, S. 143 f.

490 Hessler, 2014, S. 12. Die Frührenaissance beschreibt Hessler als „transitorische Phase“, in der sich der *Paragone* formiere. Auf Widersprüchlichkeiten hinsichtlich der Vorrangstellung der Malerei bei Alberti hat Hessler hingewiesen: Zwar bewertete Alberti im Malereitraktat *De pictura* die Malerei als die Königsdisziplin, das Thema des *Paragone* bleibe im Bildhauereitraktat *De statua* aber aus, und im Architekturtraktat *De re aedificatoria* stelle er der Malerei sogar ein schlechtes Zeugnis aus. Vgl. Hessler, 2014, S. 14.

491 Vgl. Poeschke, 2006, S. 74 f.; Vinci, 1990, S. 147.

liert, „*praktisch* unmöglich, auf diesen Gebrauch zu verzichten“⁴⁹². Die Technik sei in der Renaissance bekannt gewesen und angewendet worden – aber, so gut es eben ging, klandestin. Da die Bildhauer dem Ruf ihres Metiers nicht schaden wollten, habe in der Theorie Schweigen, in der Praxis Vernebelung geherrscht. Für diese These diene der Forschung Lorenzo Ghiberti als Kronzeuge. In einem seiner Hauptwerke, den 1445 gegossenen Portalen des Florentiner Baptisteriums, verwendet er Naturabgüsse (Abbildung 29). Wenn er dann selbst über das Werk schreibt, berichtet Ghiberti, er habe sich unheimlich angestrengt, die Natur nachzuahmen: „Nelle quali [die Geschichten des Alten Testaments] mi ingegnai con ogni misura osservare in esse cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile.“⁴⁹³ Wie ihm das aber tatsächlich gelungen ist, nämlich mit der Hilfe von Naturabgüssen, verschweigt der Meister der Nachwelt. Ghibertis Taktieren wurde als symptomatisch für eine Epoche gewertet, in der versucht wird, „die Künste als freie im Gegensatz zu den mechanischen zu nobilitieren“⁴⁹⁴.

Die Präsenz der Technik in der Bildhauerkunst nimmt trotzdem im Verlauf des späteren Quattrocento zu. Dem Mangel an Quellen steht ein verhältnismäßig großer Bestand an Werken gegenüber, die eindeutig Spuren von Gesichtsabgüssen aufzeigen, und ein Großteil dieser Büsten dokumentiert keineswegs ein Bestreben, diese Spuren zu kaschieren.

492 Didi-Huberman, 1999, S. 59.

493 Zitiert nach Ghiberti, 1947, S. 45. Über die Verwendung von Abgüssen in Ghibertis Werkstatt schreibt erstmals Richard Krautheimer in seiner Ghiberti-Monografie von 1956. Vgl. Krautheimer & Krautheimer-Hess, 1970, S. 284. Reinhard Büll beschreibt 1959 anhand der Baptisteriumstüren ausführlich die Technik des Wachsaußschmelzverfahrens, das im Bronzeguss der Frührenaissance etwa bei Ghiberti und Donatello zum Einsatz kommt. Vgl. Büll, 1959, S. 91–142. Zu Ghibertis bei den Bronzeportalen angewandter Technik siehe auch Bearzi, 1978, S. 119–222. Von Ghiberti selbst hören wir, er habe die Kenntnis des Abgusses von Meister Cusmin aus Köln, dessen Arbeiten er sah. Vgl. Ghiberti, 1947, S. 40.

494 Kohl, 2007, S. 80.

5.3 Zur theoretischen Disqualifikation der Abgusstechnik

Konsens herrschte in der Forschung lange dahingehend, dass seit Albertis kunsttheoretischem Wirken der Abguss nicht mehr als legitimes Mittel galt: Albertis „Verdikt gegen die Verwendung von Naturabgüssen“ habe unter anderem zum allmählichen Aussterben des Naturalismus geführt, schreibt Norberto Gramaccini.⁴⁹⁵ Tatsächlich stellt Alberti ästhetische, theoretische und auch ideelle Bedingungen an die Kunst, mit denen die Abgusstechnik nicht vereinbar ist. Die Kunstforschung schloss konsequenterweise daraus, der Gesichtsabguss sei disqualifiziert worden. Auch wenn Alberti zukunftsweisende Prämissen für die Naturnachahmung und die Art ihrer Gewinnung formuliert, hat das nicht zwangsläufig zur Folge, dass mittelalterliche Techniken, die zum Teil erst 30 Jahre zuvor mit Cennino Cennini in die Schriften zur Kunst Eingang gefunden haben, umgehend verworfen werden. Wie oben dargestellt, stehen sich in der Kunstliteratur des mittleren Quattrocento zwei unterschiedliche Vorstellungen von Naturnachahmung eher konkurrierend und unentschieden gegenüber, als dass das von Alberti vorgestellte Prinzip zur Doktrin erhoben wird: Neben der Forderung nach einer Nachahmung der Natur in schaffender Form (*natura naturans*) hat auch die Vorstellung einer Nachahmung der Natur in geschaffener Form (*natura naturata*) Bestand.⁴⁹⁶

Dass der Abguss in der Kunsttheorie der Frührenaissance disqualifiziert wurde, dafür gibt es kein eindeutiges Zeugnis. Die Technik entspricht lediglich nicht der Vorstellung der Naturnachahmung, wie sie in der Theorie dargestellt ist. Alberti können wir nicht unterstellen, er verschweige die Abgusstechnik aus strategischen Gründen und disqualifiziere sie, um die Nobilitierung der bildenden Künste als freie zu forcieren. Theoretisch wäre die Abgusstechnik, wie oben erwähnt, Gegenstand der gusstechnischen Verfahren, über die von Alberti kein Text erhalten ist. Sowohl Cennini, etwa 40 Jahre vor Alberti, als auch Pomponius Gauricus, etwa 60 Jahre später, behandeln den Abguss von der

495 Gramaccini, 1985, S. 201 und 220: „Beide [Alberti und Leonardo] lehnten den tatsächlichen Einsatz von Naturabgüssen in der Kunst ab und befürworteten einen Prozeß der Schönheitsfindung, dem die Naturvorlage als korrekturbedürftig galt.“

496 Vgl. Bialostocki, 1963, S. 19.

Natur im Zusammenhang mit Gusstechniken.⁴⁹⁷ Die Tatsache, dass gerade in der Florentiner Frührenaissance der Bronzeguss seine Meistererschaft erlangt, lässt vermuten, ein entsprechendes Buch von Alberti über die Gusskunst könnte es gegeben haben, es wäre nur jetzt verschollen. Und liest man Albertis Text nicht unter theoretischem Gesichtspunkt, sondern als kunstpraktischen Traktat, wirkt der Abguss unter den vielen anderen Techniken, die Alberti darin beschreibt, auch keineswegs fremd. Die bereits erwähnte Punktiermethode etwa, die er in seinem Buch vorstellt, entspricht eher mechanischer als freier Kunst und damit keineswegs der Theorie, wie sie Alberti später darstellt. Davon abgesehen, ist das Verwerfen der mechanischen Künste auch erst später zu datieren, etwa auf die Mitte des 16. Jahrhunderts,⁴⁹⁸ und einen Hinweis darauf, dass er explizit die Technik des Natur- und Gesichtsabgusses ablehnt, gibt Alberti auch nicht.

Genauso wenig können wir Ghiberti unterstellen, er habe die Technik verschwiegen, um der Reputation seines Faches nicht zu schaden. Tatsächlich hält er die eigene Anwendung von Abgüssen geheim. Aber geht es ihm dabei wirklich um die Nobilitierung der Bildhauerei? Wohl eher um seinen eigenen Ruf: Dass ihm die Technik sehr wohl bekannt ist, daraus macht Ghiberti nämlich keinen Hehl. Er übernimmt sie aus der Naturkunde des Plinius in seine eigene Schrift.⁴⁹⁹ Wäre es ihm besonders um die Aufwertung der Künste gegangen, hätte Ghiberti in dieser Passage darauf verweisen können, dass diese Technik zu seiner Zeit nicht mehr in Gebrauch gewesen sei. Das macht er aber nicht, weil es der kunstpraktischen Realität seiner Zeit, die noch deut-

497 Es ist nicht auszuschließen, dass der Naturabguss bei der Arbeit mit Materialien wie Wachs oder Terracotta so selbstverständlich gewesen ist, dass dies keiner Erwähnung bedurfte.

498 Erst mit Vasaris Humanismus sind die mechanischen Künste verworfen worden. Georges Didi-Huberman schreibt, Vasari habe den Abguss von vornherein als nichtkünstlerisch, als ein Gegenkonzept zu *imitare* und *invenzione* abgelehnt. Vgl. etwa Didi-Huberman, 1999, S. 12.

499 Ghiberti übernimmt die Textstelle von Plinius dem Älteren, in der dieser den Gesichtsabguss beschreibt, in seinen *Commentario*: „Tarquino re honorò molto in Ytalia el laurare di creta et l'arte statuaria. Et molte si dilectò d'essa: et spzialmente di Lisistrato Sicinio fratello el quale fu il primo, la ymagine dell'uomo uirile col gesso in sulla faccia *in modo l'uomo possa respirare et riauere l'alto insino attanto che'l gesso si raffermi*. Questa arte trouata da Lisistrato prima non si truoua mai essere stato in uso.“ Zitiert nach Ghiberti, 1920, S. 10.

lich mit einem mittelalterlichen Wertesystem verbunden ist, widersprochen hätte. Auch an keiner anderen Stelle geht es in Ghibertis Text um die Aufwertung der Künste, so wie es in seinem zweiten Kommentar weniger um die Kunst an sich geht: Der kunstgeschichtliche Abriss ist lediglich ein Vorwurf – in erster Linie schreibt Ghiberti mit seinem zweiten Kommentar, der zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht bleibt, eine Autobiografie. Genauso wenig versucht er die Bildhauerei gegenüber der Malerei aufzuwerten, sonst würde er außer sich selbst nicht überwiegend Maler behandeln, sondern Bildhauer.

Für die Hochrenaissance zieht die Forschung als Zeugnis für eine Disqualifikation des Abgusses in der Regel den Kunsttraktat von Pomponius Gauricus heran.⁵⁰⁰ Zunächst erfahren wir von Gauricus, dass um die Wende zum 16. Jahrhundert die Abgusstechnik immer noch ein Bestandteil der Arbeitspraxis in der Bildhauerwerkstatt ist. Wir erfahren auch, dass die Technik in der Theorie jetzt differenziert wird – was in der Praxis zu diesem Zeitpunkt längst geschehen ist. Der Abguss ist kein selbstständiges Arbeitsmittel, sondern steht mit anderen Arbeitstechniken im Zusammenhang. Den Abguss in Wachs beschreibt Gauricus beispielsweise im Kontext gusstechnischer Verfahren: „Unter ‚Form‘ verstehen wir nun aber, was vom Wachse seine Gestalt empfängt, sie beibehält und schliesslich sie getreu wiedergibt.“⁵⁰¹ Der Gipsabguss vom Artefakt und nicht von der Natur dient dem Bildhauer dazu, Werke für propädeutischen oder archivarischen Gebrauch zu kopieren: „In Kreide oder Wachs werden die Bilder abgedrückt, nun wird Gips eingegossen und der Abdruck dann zur Erzielung eines entsprechenden Marmorschimmers mit Wasser, in dem Seife aufgelöst ist, getränkt.“⁵⁰²

Der Abguss von der Natur oder vom Artefakt zur Verwendung als propädeutisches Mittel war zweifellos eine gängige und sicherlich keine infame Praxis in den Bildhauerwerkstätten. Die Gipskünstler selbst, und mit ihnen ihre Techniken, bezeichnet Gauricus aber als minderwertig: Aufgrund „der geringen erforderlichen Kunstfertigkeit“ lohne

500 Vgl. etwa Didi-Huberman, 1999, S. 57 f., Kohl, 2007, S. 80, und Ferino-Pagden, 2009 a, S. 60.

501 Gauricus, 1886, S. 223.

502 Gauricus, 1886, S. 243.

es nicht, diese zu erwähnen.⁵⁰³ In der Forschung wurde diese Passage als eine Disqualifikation der Abgusstechnik interpretiert. Gauricus lehnt diese aber nicht wörtlich ab: Er führt den Naturabguss in seinem Traktat als Gegenstand der Gusstechniken an. Nicht aber den Naturabguss selbst beschreibt er als infam, sondern die Technik des Gusses an sich, in deren Kontext der Naturabguss Anwendung findet.

Zunächst unterteilt Gauricus die plastisch arbeitenden Künstler in Kategorien.⁵⁰⁴ Die Kunst der Bildhauerei (*sculptura*), deren Aufwertung zu den freien Künsten anzustreben sei, lobt er über die Maßen. Die Arbeit mit Metallen, die er ebenfalls zur *sculptura* zählt, teilt er wiederum in zwei Arten:

„Wenn in Stein [gearbeitet wird], wobei wir den Meisel gebrauchen, nennen wir es vom Schlagen ‚Kolaptike‘ oder ‚Sculptura‘. Wenn in Metallen, ‚Glyphike‘, d. h. ‚Sculptura‘. In letzterer gibt es zweierlei Verfahren. Denn entweder bildet man aus Wachs, was wir dann wegen des Treibens ‚Agogike‘ nennen werden, oder man giesst in Formen, wofür wir wegen des Giessens den Ausdruck ‚Chemike‘ gebrauchen.“⁵⁰⁵

Ebendiese *chemike* bezeichnet Gauricus als „infamis ars“ und begründet seine Abwertung auch, und zwar in dreifacher Weise. Zunächst lehnt es Gauricus ab, die *chemike* überhaupt zu behandeln, da sie „hässlich und rauchgeschwärzt“ sei.⁵⁰⁶ Einer der beiden (fiktiven) Gesprächspartner in seinem Text, Leonicus, überzeugt ihn dann jedoch, diese Technik zu besprechen. Als „infamis“ bezeichnet Gauricus die

503 Gauricus, 1886, S. 249.

504 Weil Gauricus in seinem Text *De sculptura* der Gusstechnik den mit Abstand längsten Abschnitt widmet, ging man davon aus, dass es in erster Linie die Gusskunst sei, die Gauricus in der Einleitung zu seinem Traktat in so großen Tönen lobt. „Ist diese Kunst doch wahrhaftig im Vergleich mit den übrigen besonders edel und, wie mir scheint, eines freien Mannes wohl würdig.“ Gauricus, 1886, S. 99. Vgl. dazu Balters, 1991, S. 91 und 279, sowie Lein, 1996, S. 248 f. Gauricus' Wertschätzung gilt aber der *sculptura* allgemein, zu der er sowohl die Metall- als auch die Steinarbeit zählt. In erster Linie sind es dann sogar die Marmorwerke, die er für die *sculptura* als beispielhaft anführt. Zwar behandelt er die Steinbearbeitung bei Weitem nicht so ausführlich wie die Metallarbeit (wofür auch andere Gründe außer geringerer Wertschätzung angeführt werden könnten), allerdings schreibt Gauricus der Steinarbeit, im Gegensatz zur Gusskunst, keine unrühmliche Arbeitstechnik zu.

505 Gauricus, 1886, S. 127.

506 Gauricus, 1886, S. 223.

chemike, weil er ihr die Alchemie, die Methode, „Gold und Silber zu bereiten“, zuschreibt, die ihrerseits „von Staatswegen für schändlich gegolten habe“⁵⁰⁷. Als dritten Grund erst führt er an, dass „die bequemste Art der Skulptur“, nämlich die Abformung (*ektyposis*), der *chemike* angehöre.⁵⁰⁸ Zuletzt muss natürlich auch noch berücksichtigt werden, dass Gauricus, obwohl er die *chemike* als „infamis ars“ bezeichnet und sie eigentlich gar nicht besprechen möchte, dieser Kunst den meisten Platz in seinem Traktat einräumt.

Gauricus kennt die Kunstpraxis der Zeit der Jahrhundertwende sehr gut. Er steht in Kontakt mit vielen Künstlern, auch mit Künstlern, die nachweislich mit Abgüssen von Mensch und Natur arbeiten, etwa die della Robbia, Guido Mazzoni oder Andrea Riccio, mit dem er befreundet ist und der wie kein anderer Künstler in Gauricus' Umfeld mit Natur- und Gesichtsabgüssen arbeitet.⁵⁰⁹ Es handelt sich dabei um Künstler, die überwiegend Materialien verwenden, die Gauricus in seinem Traktat im Vergleich zum Marmor als minderwertig anführt: etwa Ton, dem er den Rang einer eigenen Kunstform zuschreibt,⁵¹⁰ aber auch die Gusskunst, die in seinem Traktat den meisten Platz einnimmt. Und trotzdem lobt er gerade diese Künstler in seinem Text überschwänglich. Gauricus muss eine detaillierte Kenntnis der Abgusstechniken, auch von deren Verwendung in der Tonarbeit, haben, und es muss ihm auch klar sein, dass diese unmöglich aus den Werkstätten zu verbannen sind. Ein rigoroses Ablehnen der Abgusstechnik hätte zwar der Kunsttheorie der Zeit entsprochen, der arbeitspraktischen Realität des Bildhauers der Renaissance aber nicht. Es ist anzunehmen, dass zur Mitte des 16. Jahrhunderts dann eine Disqualifikation der Abgusstechniken mit dem Verwerfen der mechanischen Künste einhergegangen ist. Zu dieser Zeit hat die Abgusstechnik ihre Existenz als ein krea-

507 Gauricus, 1886, S. 229.

508 Gauricus, 1886, S. 229.

509 Vgl. Gauricus, 1886, S. 247. Zum Kontakt zwischen Andrea Riccio und Pomponius Gauricus vgl. Boucher, 2001, S. 20 f. Neben Pflanzen- und Tierabgüssen arbeitet Andrea Riccio auch mit Gesichtsabgüssen, was die Büste eines Venezianers im Museo Correr in Venedig oder die Totenmasken, die er dem Grabmal von Marcantonio und dessen Vater Girolamo della Torre in der Kirche San Fermo Maggiore in Verona einarbeitet, bezeugen.

510 Vgl. Boucher, 2001, S. 20.

tives Mittel aber längst verwirkt und ist seit Beginn des Jahrhunderts überwiegend als ökonomisches Verfahren im Einsatz.

Die Kunstforschung ging immer davon aus, dass die Kunstgeschichte eine Rechtfertigung für den Widerspruch zwischen Theorie und Praxis fordere. Das stellte sich aber als methodisch unfruchtbar heraus, weil damit eine eventuelle Vereinbarkeit von Theorie und Praxis ausgeschlossen war. Und gerade diese sollte ebenso in Betracht gezogen werden. Fakt ist jedenfalls, dass ein verhältnismäßig großer Bestand an Werken überliefert ist, die eindeutig mithilfe von Gesichtsabgüssen entstanden sind. Auf der anderen Seite steht ein verhältnismäßig geringer und deswegen auch auslegbarer Bestand an schriftlichen Dokumenten. Bereits David Brilliant verweist in seinem Buch *Portraiture* von 1991 darauf, dass sich Porträts immer im „interface between art and social life“ bewegen und sich sozialen Normen anpassen: Der Künstler und der Porträtierte bewegen sich immer im Wertesystem ihrer Gesellschaft.⁵¹¹ Auf die Kunstproduktion wirken neben den zeitgenössischen Vorstellungen von Theorie und Ästhetik noch andere Faktoren ein. Bisher sind die Objekte, in erster Linie Büsten, die mithilfe von Gesichtsabgüssen gefertigt sind, noch nicht in ihrem sozialen Umfeld betrachtet worden. Dies soll im Folgenden geschehen. Nur so können die konkreten Forderungen, die seit dem mittleren Quattrocento an die Porträtpraxis gestellt werden, erörtert und mit der Technik des Gesichtsabgusses kontextualisiert werden.

511 Vgl. Brilliant, 1991, S. 11.

6. Porträtplastik zwischen Ideal und Ähnlichkeit

6.1 Erkennbarkeit und Lebendabguss

Mit der Frage nach der Vereinbarkeit des Gesichtsabgusses in der Kunstpraxis der Renaissance mit der zeitgenössischen Kunsttheorie ging in der Forschung immer die Frage einher, welche Rolle dem Gesichtsabguss bei der Entwicklung von Porträtähnlichkeit zukommt. Kann die Porträtähnlichkeit nur durch die Verwendung des Abgusses, insbesondere des Lebendabgusses, zu ihrer Meisterschaft gelangen, oder ist der Gesichtsabguss für diese Renaissance-typische Leistung ein unerhebliches Mittel?

Martin Wackernagel beschreibt 1938 das Interesse der Renaissance an individueller Abbildung herausragender Persönlichkeiten in Gestalt von Totenmasken und in Porträtbüsten eingearbeiteten Totenmasken als eine „Wurzel der Florentiner Bildnisplastik“:

„Wie aber können wir das Auftreten und rasche Überhandnehmen dieser hier vordem wie anderwärts ganz ungebräuchlichen Bildgattung [gemeint ist die Bildnisbüste] erklären? Zwei Voraussetzungen scheinen dabei vor allem entscheidend gewesen zu sein: Einmal das gerade in Florenz ungewöhnlich lebhaftes Interesse an der individuellen Eigenart einzelner markanter oder sonstwie hervorgehobener Persönlichkeiten und das aus solchem Interesse erwachsene Verlangen, die Erscheinung solcher Persönlichkeiten, nicht nur in literarischer Darstellung – vgl. die früh und stark entfaltete Florentiner Biographik –, sondern auch in der physiognomischen Ausprägung ihrer Züge zu erfassen und für die Nachwelt festzuhalten. Daher zunächst der in manchen Häusern geübte Brauch, die Gesichtszüge verstorbener Familienmitglieder durch Herstellung einer Totenmaske und Anbringung solcher Maskenköpfe in den Wohnräumen, über Türen oder Wandkaminen, in greifbarer Erinnerung zu bewahren, wie Vasari z. B. es wiederholt bezeugt (II 595; III 372/73). Öfter wird man die einfache Maske (*ritratto di gesso*) in irgendeinem Gußmaterial auch

schon büstenmäßig und so zur Aufstellung im Zimmer wirkungsvoller hergerichtet haben.“⁵¹²

Der These Wackernagels folgt in der zweiten Jahrhunderthälfte in erster Linie die Kunstgeschichte um John Pope-Hennessy. Dieser attestiert, vor allem der Abguss vom lebenden Menschen habe neben der arbeitspraktischen Erleichterung zur Entwicklung des Realismus in Porträts beigetragen respektive diesem den Weg gebahnt.⁵¹³ Jan Bialostocki folgt Pope-Hennessy mit dieser Auffassung.⁵¹⁴ Später nimmt Jane Schuyler sogar an, das Interesse an Porträtkunst im antiken Modus sei neben der Rezeption antiker Quellen und Donatellos Interesse an antiker Kunst auf die Kenntnis der Technik des Lebendabgusses zurückzuführen.⁵¹⁵ Andere Kunsthistoriker vertreten in dieser Zeit auch die gegenteilige These, der Praxis des Gesichtsabgusses komme in der Renaissance keine Rolle bei der Entwicklung von Porträtähnlichkeit zu. Wolfgang Brückner etwa schreibt in seinem Buch *Bildnis und Brauch* (1966) dem Mittelalter den Gebrauch des Gesichtsabgusses ab und misst der Existenz der Technik in der Neuzeit keine herausragende Bedeutung für die Entwicklung von Realismus in Porträts bei.⁵¹⁶

512 Vgl. Wackernagel, 1938, S. 100 f.

513 Vgl. Pope-Hennessy, 1958, S. 56: „At the very time when Mino was engaged in Naples in carving the Manfredi bust, a step taken in Florence changed the whole character of the sculptured portrait. This was the reintroduction of the classical life cast. In one sense the life cast was only an extension of the death mask, and in sculpture, above all in sepulchral monuments, the death mask had long had a major role to play.“

514 Vgl. Bialostocki, 1972, S. 90.

515 Vgl. Schuyler, 1976, S. 136. Dazu auch Pope-Hennessy, 1958, S. 54ff., und Poeschke, 1990, S. 196.

516 Brückner, 1966, S. 88. „Das Problem der Priorität von Totenmaske oder realistischem Porträt ist methodisch unfruchtbar und bei Kenntnis der technischen, künstlerischen und geistesgeschichtlichen Entwicklung der Zeit geradezu irrelevant. Nicht die Totenmaske zeigt den Beginn einer realistischen Kunst an, sondern der Drang zum Realismus gibt auch der Wiederentdeckung der Totenmaske Raum.“ Die Totenmaske spielt in Brückners Buch zur Bildfunktion der Effigies an sich keine besondere Rolle. Obwohl mit Aby Warburgs Buch *Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum* der Zusammenhang zwischen der Florentiner Porträtkunst des Quattrocento und den Votivbildnissen – und damit dem Gesichtsabguss – bereits konstatiert ist, wird dem Abguss für die Genese realistischer Porträts in der Frührenaissance zunächst keine Bedeutung beigemessen. Auch in der jüngeren Kunstgeschichte lehnen Wissenschaftler die Bedeutung von Gesichtsab-

Irrtümlicherweise suggerierte die Kunstgeschichte immer einen Entscheidungszwang für eine Position. Tatsächlich ist aber weder der Gesichtsabguss für die künstlerische Entwicklung realistischer Menschendarstellung unerheblich, noch ist er für diese verantwortlich. Dass Gesichtsabgüsse dem Realismus des Quattrocento-Porträts nicht den Weg bahnen, zeigt schon die Tatsache, dass die Übung des Gesichtsabgusses, wie oben dargestellt, längst vor dem Spätmittelalter zu erwarten ist. Ebenso ist die Vorstellung, der Gebrauch des Gesichtsabgusses bezeuge genauso wie die Leichensektion ein „größeres Interesse an der sichtbaren Welt“⁵¹⁷ wie in der Zeit davor, nicht unbedingt zutreffend. Ein zunehmender Gebrauch von Gesichtsabgüssen geht mit einem zunehmenden Interesse am Porträt einher und nicht mit einem zunehmenden Interesse an realistischer Abbildung. Außerdem ist, wie oben dargestellt, der Realismus des Gesichtsabgusses mit der Auffassung von Naturnachahmung und Ähnlichkeit, wie sie in der Kunstliteratur seit der frühen Neuzeit (insbesondere bei Alberti) als ästhetische Kategorie formuliert ist, nicht vereinbar. Für die Forschung schien der Gesichtsabguss vom Faktor ‚Realismus‘ trotzdem untrennbar. Sie fixierte sich meist darauf, ohne weitere Aspekte in Betracht zu ziehen und ohne zu hinterfragen, was für eine Qualität von Realismus der Gesichtsabguss bietet und was für eine Qualität von Realismus das Porträt, auf das er angewendet werden sollte, in der Frührenaissance fordert. Nicht nur die in der Kunsttheorie des Quattrocento formulierte Forderung nach einer Naturnachahmung, die das Verständnis für Naturzusammenhänge erwartet, und einer Ähnlichkeit, die sich am Grad der Lebendigkeit (Beweglichkeit) misst, widerspricht dem Gesichtsabguss. Es stellt sich grundsätzlich die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Gesichtsabgusses für das autonome plastische Porträt der Renaissance in Hinsicht auf den Realismus, und zwar nicht nur im Sinn theoretischer Forderung, sondern in erster Linie mit Blick auf die kunstpraktische Realität.

güssen in der Renaissance immer wieder ab. Vgl. Marek, M., 1993, S. 342; Carl, 2006, S. 151.

517 Burke, 1984, S. 32.

Die Büste Piero de' Medicis von Mino da Fiesole gilt als die früheste autonome Porträtbüste der Neuzeit (Abbildung 59).⁵¹⁸ Mino erlangt im Jahr 1453 eine Anstellung bei Piero de' Medici, Sohn des erfolgreichen Cosimo und Vater des ebenfalls erfolgreicherer Lorenzo de' Medici. Im darauffolgenden Jahr beendet Mino Pieros berühmte Porträtbüste, die im Museo Nazionale del Bargello in Florenz steht und den Mediceer im Alter von 37 Jahren zeigt.⁵¹⁹ Während die Büste entsteht, ist der Porträtierte am Leben und damit zwangsläufig aktiv am Entstehungsprozess beteiligt. Porträtrhetorik und Korrekturen an der Physiognomie liegen im Ermessen des Dargestellten: Piero kann über das „Typische und Individuelle“⁵²⁰ seines Porträts selbst bestimmen. Spätestens seit der Mitte des 15. Jahrhunderts ist Porträtbildnerie nicht mehr nur als „Personendarstellung“, sondern immer auch als „Personenselbstdarstellung“ zu begreifen.⁵²¹ Die Vermittlung einer gesellschaftspolitischen Botschaft durch das Porträt gewinnt in dieser Zeit

518 Die bereits besprochene Büste des Niccolò da Uzzano, die ebenfalls im Museo Nazionale del Bargello in Florenz steht und einst Donatello zugeschrieben wurde, galt lange als Arbeit der 30er-Jahre des 15. Jahrhunderts und wäre damit älter als die Büste Mino da Fiesoles. Sowohl die Zuschreibung an Donatello als auch die Datierung in die 30er-Jahre sind indes unsicher und unwahrscheinlich. Vgl. dazu unter anderem Christiansen & Weppelmann [Hrsg.], 2011, S. 126. Zur autonomen Bildnisbüste allgemein siehe insbesondere Lavin, 1970. Der Begriff ‚autonomes Porträt‘ ist immer fragwürdig. Obwohl das Porträt als autonom bezeichnet wird, ist es trotzdem immer an eine Funktionalität gebunden, aufgrund derer die Büste an Autonomie einbüßt. Dies kann etwa die politische, genealogische oder dynastische Repräsentationsfunktion des Porträts sein, die die Unabhängigkeit des Dargestellten im Porträt selbst einschränkt. Belting verweist darauf, dass die „personale Repräsentation [...] ebenfalls keine private oder rechtsfreie Angelegenheit war, sondern an Konventionen, Rechte und Pflichten gebunden, die sich in das Gesamtbild der Repräsentation einordnen lassen“. Andererseits sei beim Individualporträt des Quattrocento eine stetige Bezogenheit auf den Tod und daher ein Eingebundensein in religiöse und soziale Konventionen immer anzunehmen. Belting, 2002 b, S. 31 und 33.

519 Vgl. Zuraw, 1993 b, S. 74. Zwischen 1453 und 1463 fertigt Mino drei Porträtbüsten für die Medici: 1453 die Büste Piero de' Medicis (Museo Nazionale del Bargello, Florenz) (Abbildung 59), als Pendant eine Büste von dessen Frau, Lucrezia Tornabuoni (Palazzo dell'Opera della Primaziale, Pisa) und etwas später, 1463, diejenige von Giovanni de' Medici, dem Bruder Pieros (Museo Nazionale del Bargello, Florenz).

520 Vgl. Warburg, 1979, S. 7.

521 Vgl. Poeschke, 2003, S. 155.

an Bedeutung. Ähnlichkeit wird nicht mehr als hauptsächliche Funktion des Porträts verstanden – das Porträt wird selbst zu einer Form der Repräsentation.⁵²²

Pieros leicht überlebensgroßes Gesicht prägt eine auffallende Symmetrie und Proportionalität, die sowohl einzelne Sinnesorgane als auch die Gesichtsfalten beschreiben. Lediglich in der Mundpartie liegt eine leichte Asymmetrie. Der Knochenbau ist schwach ausgebildet, die starke Fülle der unteren Gesichtshälfte lässt das Abzeichnen von Konturen der Wangenknochen kaum zu. Der Haarschopf und die Augenbrauen wirken stilisiert. Die glatte Oberfläche ist für die Porträtbüsten Minos charakteristisch. Die Nasolabialfalten, die sich nur sehr dezent in Pieros Gesicht abzeichnen, sind nicht ohne Lichteinfluss zu begreifen. Die Wendung ins Dreiviertelprofil kontrastiert die Statik und vermittelt dem Betrachter „virtuelle Bewegung im Raum“⁵²³, innerhalb der Piero aber festgefroren wirkt. Porträtähnlichkeit ist vorhanden: Seine Zeitgenossen haben Piero in seiner Büste wiedererkannt. Dass Mino Pieros Ausdruck speziell formuliert und physiognomische Begebenheiten optimiert, ist aber anzunehmen.⁵²⁴ Die gesellschaftspolitische Funktion der Büste steht mit ihrem einstigen Aufstellungsort in Zusammenhang. Darüber berichtet Vasari in Minos Lebensbeschreibung.⁵²⁵ Gemeinsam mit den Büsten Giovanni de' Medici und Lucrezia Tornabuonis, der Frau Pieros, war Pieros Büste im halböffentlichen Raum im Palazzo Medici in leichter Untersicht für die Gäste sichtbar. Die Porträtähnlichkeit der Büsten hatte die Funktion, ein kommunikatives Verhältnis zwischen Porträt und Betrachter zu konstruieren: Im rhetorischen Profil des Dargestellten sind politische Ansprüche formu-

522 Vgl. dazu Köstler, 1998, S. 13, und Warnke, 1998.

523 Boehm, 1985, S. 29.

524 Shelley Zuraw, die die Büste als ein „idealized image“ beschreibt, belegt dies mit Vergleichsporträts Pieros, die dessen Gesicht weitaus weniger symmetrisch und „puffy“ wiedergeben. Vgl. Zuraw, 1993 b, S. 74 f. Als Vergleichsbeispiel sei hier auf Pieros Porträts auf Medaillen verwiesen. Vgl. Hill, 1984.

525 Vasari, 1878–1885, III, S. 123: „il quale fece il ritratto di Piero di Lorenzo de' Medici e quello della moglie, naturali e simili affatto. Queste due teste stettono molti anni sopra due porte in camera di Piero, in casa Medici, sotto un mezzo tondo: dopo sono state ridotte, con molt'altri ritratti d'uomini illustri di detta casa, nella guardaroba del signor duca Cosimo.“ Zum Aufstellungsort der Büsten vgl. Wackernagel, 1938, S. 100ff.; Zuraw, 1993 a, S. 319. Allgemein zum Ort der Bildnisbüste im Quattrocento siehe Kress, 1995.

liert.⁵²⁶ Voraussetzung dafür war die Anwesenheit des Porträtierten bei der Planung der Arbeit: Der Künstler kommuniziert mit seinem Auftraggeber – das fertige Porträt mit seinem Betrachter.

Durch Veränderungen in der autonomen Porträtplastik verändert sich die Rolle des Gesichtsabgusses. Hätte Mino seinem Auftraggeber zur Fertigung der Büste einen Gesichtsabguss genommen, hätte er diesen vom Lebenden nehmen müssen, was im ausgehenden 14. Jahrhundert zwar theoretisch verankert ist, zu diesem Zeitpunkt in der Praxis aber allenfalls für die Motivplastik, nicht aber für das autonome Porträt nachgewiesen ist.⁵²⁷ Die These, Mino habe Piero das Gesicht in Gips abgegossen und diese Matrix als Modell für seine Büste verwendet, kann weder mithilfe von Quellen noch anhand des Objekts selbst bestätigt werden.⁵²⁸ Weder Arbeitsspuren noch physiognomische Merkmale deuten darauf hin, dass Mino einen Gesichtsabguss verwendet hat. Wie oben bereits dargestellt, ist der Nachweis faktisch unmöglich, sofern der Abguss selbst nicht wie etwa im Fall Brunelleschis erhalten ist. Minos Medici-Porträt fehlt schlicht auch die drastische Naturnähe,

526 Als Vorbildlich für die Medici-Porträts führt Shelley Zuraw Herrscherporträts aus der Julisch-Claudianischen Periode an, als politisches Modell Augustus. Vgl. Zuraw, 1993 a, S. 320. Dazu auch Marek, M., 1993, S. 342. Der Einfluss römisch-antiker Porträts auf die Quattrocento-Büste ist nachvollziehbar und liegt in der politisch-gesellschaftlichen Funktion der Büsten begründet. Es kann allerdings nicht von Paraphrasen gesprochen werden. Pope-Hennessy beschreibt die Herrscher-Büste des Quattrocento als „less lifelike“ und „less communicative“ als die römischen Porträts, und: „never did it seem that they possessed the potential of mobility or thought“. Pope-Hennessy, 1963, S. 75. Zur Rolle der Kommunikations- und Interaktionsfähigkeit des selbstständigen Porträts vgl. Boehm, 1985, S. 33: „Die Struktur des selbstständigen Porträts erwies sich als doppeldeutig. Dem gleichen Phänomen: den Auffassungswerten des Porträts (Gesicht, Gestik, Haltung, Figur) war sowohl ein okkasioneller Zug einbeschrieben als auch seine Verbindung zur Welt hin. Charakter und Handlung, Individualitätspunkt und Rollenspiel entwickeln sich am gleichen anschaulichen Substrat.“

527 Vgl. Cennini, 1871, S. 132ff. Da die Verwendung von Gesichtsabgüssen bei Mino nicht zu beweisen ist, lässt sich die Einführung des Lebendabgusses in die autonome Porträtpraxis nicht sicher in die 50er-Jahre des 15. Jahrhunderts datieren, wie dies Jane Schuyler vorschlägt. Vgl. Schuyler, 1976, S. 151. Auch die Vermutung Pope-Hennessys, die Anwendung des Lebendabgusses auf die autonome Plastik sei erstmals während der Absenz Minos im Umfeld der Rossellino geschehen, ist reine Spekulation. Vgl. Pope-Hennessy, 1958, S. 46 f., und Pope-Hennessy, 1963, S. 77.

528 Vgl. bei Schuyler, 1976, S. 160ff.

die im Fall der Verwendung des Gesichtsabgusses zu vermuten wäre. Minos Porträts kennzeichnet eher eine ungenaue schematische Physiognomie. Und bei Eigenschaften, die als Ausdruck naturnaher Gestaltung in den Medici-Porträts aufgefasst wurden, handelt es sich um Qualitäten, die der Naturabguss entweder nicht leistet oder sogar abwendet. Der Abguss vom Lebenden liefert zwar die exakte Physiognomie, allerdings ein totgestelltes Gesicht. Und den Realismus in Minos Büste hat die Forschung nicht von einer physiognomischen Übereinstimmung, sondern von einem lebendigen Gesichtsausdruck und einer suggestiven Beweglichkeit hergeleitet.

Das einzige physiognomische Merkmal, das die Forschung als Verweis auf die Verwendung eines Gesichtsabgusses interpretierte, sind die zusammengepressten Lippen Pieros.⁵²⁹ Dass es sich bei dieser physiognomischen Irritation um einen Mangel handelt, der auf die Ferti-

529 Jane Schuyler beschreibt zwei physiognomische Unregelmäßigkeiten als Hinweise auf einen Gesichtsabguss beim Porträt Piero de' Medicis (Abbildung 59) und bei den Büsten Giovanni de' Medicis und Astorgio Manfredis, nämlich „the flattened cheeks and the sideways pulled mouths“. Schuyler, 1976, S. 164. Die „flattened cheeks“ sind tatsächlich aber in keiner Büste Minos zu erkennen, auf jeden Fall nicht so, dass sie als Merkmal für die Verwendung eines Gesichtsabgusses herangezogen werden könnten. Und die Vermutung, die leicht verkrampfte Mundstellung bei Piero und Giovanni könne vom Abguss herrühren, weil der Kiefer bei der Abnahme der Maske geschlossen sein muss, ist ebenfalls zweifelhaft. Wenn die Mundstellung dem Abguss geschuldet ist, dann nicht wegen des geschlossenen Kiefers (was den Mund selber gar nicht verkrampft erscheinen lässt), sondern weil der Porträtierte die Lippen zusammenpressen muss, um der Gussmasse Widerstand zu leisten, die sonst in den Mund eindringen könnte. Der Kiefer ist beim Lebendabguss geschlossen, allerdings nicht verkrampft, wie das etwa bei der Büste des Giovanni de' Medici auffällig ist. Minos Porträtplastik wird seltener mit Gesichtsabgüssen in Verbindung gebracht als diejenige seiner Zeitgenossen. Auch die Büste Niccolò Strozzi (Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin) ist kein gutes Beispiel für den Gebrauch von Gesichtsabgüssen. Das ungewöhnlich aufgedunsene Gesicht Strozzi hätte mittels Naturabguss nicht so, wie Mino es wiedergibt, wiederholt werden können, obwohl der fast schon groteske Realismus (der vom Auftragsteller zweifellos gewünscht war) weniger Idealisierung wie im Fall der Mediceer vermuten lässt. Die Masse der unteren Gesichtshälfte wäre unter dem Druck des Gipses zurückgewichen, sodass für die Übertragung in Marmor eine grundlegende Abänderung des Abgusses hätte vorgenommen werden müssen. Der Abguss hätte eher ein entstelltes als brauchbares Gesicht als Vorbild für die Marmorbüste geliefert. Auch die Büste des Dietisalvi Neroni (Musée du Louvre, Paris) weist keine typischen Merkmale des Naturabgusses auf. Trotz individueller Merkmale (die extreme Einkerbung zwischen den Augen)

gung mithilfe eines Abgusses zurückgeführt werden kann, ist unwahrscheinlich, wäre doch anzunehmen, dass Mino dieses Defizit dann nachträglich verbessert hätte. Das Merkmal der verkrampften Mundstellung, das dem Betrachter in erster Linie Anstrengung vermittelt, hat Mino absichtlich hinterlassen. Obwohl Physiognomie-Traktate der Renaissance keine Auskunft über diese Eigenheit geben, zeigen viele Porträts der Zeit Herrscher mit einer solchen charakteristischen Mundhaltung.⁵³⁰ Es handelt sich hierbei um einen Teil des rhetorischen Konzepts der Porträtbüste. Das Zurückziehen der Mundwinkel verdeutlicht die Nasolabialfalten, was im Fall der Piero-Büste, wenn auch nur dezent angedeutet, autoritären Charakter evoziert.⁵³¹

und minutiöser Beobachtung der Physiognomie sind Stilisierungen, beispielsweise auch in der für Minos Porträtbüsten typischen Glättung der Haut, zu beobachten. Dasselbe gilt für die Büste des Rinaldo della Luna (Museo Nazionale del Bargello, Florenz), die aufgrund einer ungewollten Asymmetrie – der rechte Wangenknochen sitzt mindestens einen Zentimeter höher als der linke und die Nasolabialfalten verlaufen unabhängig voneinander – als eher schwächeres Werk gelten muss. Pope-Hennessy bewertet die Physiognomien der Büsten von Mino als minderwertig: „and his busts, physiognomically speaking, are inexact in that their form is dictated by the preconceptions of the sculptor rather than by the head in front of him.“ Pope-Hennessy, 1963, S. 74 f. Dem folgt auch Charles Avery: „despite an underlying lack of control in the anatomical structure of the face, which is apparent in the universally hard and schematic planes of chins and cheeks.“ Avery, 1970, S. 117. Shelley Zuraw erkennt hingegen „aggressively life-like images“, die sie auf römische Tradition zurückführt. Vgl. Zuraw, 1993 b, S. 95. Zuraw vertritt die These, dass, sofern die Verwendung von Gesichtsabgüssen anhand der Werke nicht nachweisbar ist, diese auch nicht angenommen werden sollten. Vgl. Zuraw, 1993 a, S. 320. Sie schließt sowohl die Verwendung eines Lebendabguss als auch die einer Totenmaske bei der Fertigung der Piero-Büste aus und zieht diese Erkenntnisse aus dem Vergleich mit Antonio Rossellinos Porträtbüste des Giovanni Chellini, die gemäß ihrer Auffassung nach einem Gesichtsabguss gefertigt ist. Zu beweisen ist das tatsächlich aber ebenfalls nicht. Vgl. Zuraw, 1993 a, S. 320.

- 530 Eine ähnliche Mundstellung ist außer bei Minos Medici-Porträts bei den meisten plastischen Porträts von Lorenzo de' Medici zu erkennen, die mit größerer Wahrscheinlichkeit einer Totenmaske folgen (dazu weiter unten) und daher nicht ein Merkmal der Lebendmaske sein können.
- 531 Das ist im speziellen Fall der Piero-Büste eventuell als Resultat des Zwiespalts zu verstehen, dass das junge Alter des Dargestellten berücksichtigt, gleichzeitig aber der plumpen, nahezu faltenlosen Physiognomie Autorität eingeschrieben werden sollte.

Obwohl es sich die Forschung zur Aufgabe gemacht hat, ist die Verwendung eines Gesichtsabgusses meistens nicht beweisbar. Insbesondere gilt das für Marmorporträts der Renaissance. Da die Gesichtsabgüsse selbst oft nicht erhalten sind und schriftliche Dokumente meist fehlen, müsste die Verwendung eines Abgusses anhand der realistischen Gestaltung eines Porträts nachgewiesen werden. Es ist zwar beweisbar, dass Bildhauer zur Fertigung von Marmorbüsten durchaus Gesichtsabgüsse verwendet haben, in der Regel ist dies aber nicht mehr an einzelnen Objekten selbst zu erkennen. Spuren der Gesichtsabgüsse, wie sie oben für die Fertigung von Terracottabüsten vorgestellt wurden, spielen im Fall der Marmorbüste keine Rolle mehr. Bei der Büste Piero de' Medicis sind weder direkte Merkmale eines Gesichtsabgusses zu erkennen, noch zeigen die Büsten einen überzeugenden Realismus.⁵³² Und hierin liegt die Problematik und gleichzeitig die besondere Leistung des Gesichtsabgusses begründet: Zwischen dem Ausgangspunkt des Porträts, dem Gesichtsabguss, und dem endgültigen Porträt liegt eine große Distanz, was in der Regel den Versuch, am Objekt einen Gesichtsabguss anhand von Symptomen nachzuweisen, hinfällig macht. Für den Fall, dass Mino tatsächlich einen Abguss zur Fertigung der Büste verwendet hat, erforderte dessen Nachweis schon sehr besondere Umstände der Überlieferung. Versuche, ohne den erhaltenen Gesichtsabguss und ohne schriftliche Quellen die Verwen-

532 Joseph Pohl berücksichtigt in seiner Abhandlung zum Gesichtsabguss in der Renaissance die Vorgehensweise des Bildhauers, den Abguss als Modell für Ausführungen in Marmor oder Bronze zu verwenden. Er beurteilt die Ergebnisse aber fälschlicherweise als überwiegend negativ: „Doch auch hier begnügten sich die ‚Künstler‘ der Renaissance meist mit der genauen Wiederholung des Vorbilds, ohne von der ihnen gegebenen Freiheit den richtigen Gebrauch zu machen.“ Pohl, 1938, S. 9. Im Fall der in dieser Arbeit besprochenen Marmorbüsten, bei denen die Verwendung eines Naturabgusses als Vorlage teilweise bewiesen ist, distanziert sich die Ausführung von der Vorlage erheblich, sodass, läge die Totenmaske nicht mehr als Vergleichsobjekt vor, deren Abhängigkeit auch nicht mehr nachvollzogen werden könnte. Das lässt sich aber nicht auf die Erkennungsmerkmale wie Fältchen oder Poren zurückführen, die zwangsläufig bei der Übertragung verloren gehen, sondern auf die Aufgabe des Bildhauers, der in den Porträtbüsten die Physiognomie des Dargestellten nach einem bestimmten rhetorischen Profil zu gestalten hat.

dung der Technik für Marmorporträts nachzuweisen, sind in der Forschung daher auch ohne verwendbares Ergebnis geblieben.⁵³³

Im Jahr 1462 stirbt Giovanni Chellini (womöglich 1373 geboren) in seinem 90. Lebensjahr in Florenz und wird ebendort begraben, ehe sein Leichnam später in seinen Geburtsort San Miniato al Tedesco überführt wird. Den Auftrag für sein Grabmal erhält die Werkstatt Bernardo Rossellino (Abbildung 25).⁵³⁴ Dokumente, die die Ausführung des Monuments durch Bernardo belegen könnten, existieren zwar nicht, formale und stilistische Eigenschaften des Grabmals lassen aber darauf schließen.⁵³⁵ Bernardo stirbt zwei Jahre nachdem er den Auftrag erhält. Möglich ist, dass sein jüngerer Bruder Antonio am Grabmal beteiligt ist. Der nämlich fertigt acht Jahre davor, 1456, eine Porträtbüste des Magister Johannes de Sancto Miniato, eines „DOCTOR ARTIVM ET MEDICINE“, wie es die Inschrift bezeugt (Abbildung 61).⁵³⁶ Dass es sich bei Chellini und dem Magister um dieselbe Person handelt, belegen Ulrich Middeldorf und Martin Weinberger bereits 1928.⁵³⁷ Sowohl bei der Büste, die heute im Victoria & Albert Museum in London steht, als auch bei der Grabfigur vermutete die Forschung, dass die Rossellino Gesichtsabgüsse verwendeten.⁵³⁸ Das Entstehungsdatum der Büste beweist, dass diese nicht nach der Toten-

533 Vgl. Pohl, 1938, S. 29 f., und Schuyler, 1976, S. 114 f. und 160 f.

534 Vermutlich erhielt Bernardo Rossellino den Auftrag schon 1460, zwei Jahre vor Chellinis Tod. Vgl. Markham-Schulz, 1969, S. 331. Zum Grabmal Giovanni Chellinis siehe außerdem Markham-Schulz, 1977, S. 75 f.

535 Einzelne Elemente wie Konsolen und die Grabfigur selbst weisen nach Markham-Schulz eine Nähe zum Grab des Filippo Lazzari in der Klosterkirche San Domenico in Pistoia auf. Der Entwurf gehe aber, genauso wie die Anfertigung der Grabfigur, nicht auf Bernardo zurück. Vgl. Markham-Schulz, 1977, S. 79.

536 Die vollständige Inschrift lautet: MAGISTRO JOHANNES MAGISTRI ANTONII DE SANCTO MINIATO DOCTOR ARTIVM ET MEDICINE“. Zitiert nach Lightbown, 1962 a, S. 102.

537 Middeldorf & Weinberger, 1928. Zur Büste Giovanni Chellinis siehe vor allem Lightbown, 1962 a, S. 102 f., und Lightbown, 1962 b.

538 John Pope-Hennessy vermutet, dass bei der Fertigung der Büste ein Lebendabguss verwendet wurde, weil „the features are rendered in great detail and the ears are shown pressed back against the head, precisely as they would have been in a wax or gesso mask“. Pope-Hennessy, 1958, S. 47. Charles Avery schließt sich Pope-Hennessy an: „Antonio achieved verisimilitude by resorting to a technical device that gave an accurate, three-dimensional facsimile of the face the life-mask.“ Avery, 1970, S. 119. Dem folgen auch Poeschke, 1990, S. 137, und Zuraw, 1993 b,

maske, sondern allenfalls nach dem Lebendabguss hätte gestaltet werden können. Stilistische Eigenheiten der Grabfigur, die überzeugende Wiedergabe des toten Gesichts, lassen wiederum darauf schließen, dass der Lebendabguss bei dieser nicht Pate stand. Daraus schloss die Forschung, dass Chellini der Einzige ist, dem im Quattrocento nachweislich sowohl die Totenmaske als auch die Lebendmaske abgenommen werden.⁵³⁹

Dass die Grabfigur und die Büste dieselbe Person zeigen, ist trotz des Unterschieds zwischen Leben und Tod offensichtlich. Die Augen- und Nasenpartien offenbaren die gegenseitige Abhängigkeit: Ein charakteristisches Faltennetz bildet sich auf dem Nasenrücken zwischen den Augen ab. Ebenso wiederholt sich im Grabbild der ungewöhnlich kantige Verlauf des Nasenbeins. Es ist zu erkennen, dass beide Gesichter auf derselben physiognomischen Grundlage – die Totenmaske und Lebendabguss gleichermaßen bereitstellen – beruhen. Der Knochenbau zeichnet sich sowohl unter der Haut des Toten als auch unter der dünnen Haut des über 80-jährigen Lebenden ab. Anhand der Gestaltung der Haut sind die Unterscheidungs- und vor allem die Qualitätsmerkmale der beiden Gesichter auszumachen. Die Lagerung der Haut ist der jeweiligen Position des Dargestellten minutiös angepasst. Beim aufrechten Chellini sammelt sich die weiche Haut unter dem Kinn, an den Seiten staut sich Haut zwischen den Wangen und dem Kragen des Gewands. Beim horizontalen Chellini fällt die Haut in Richtung der rechten Gesichtshälfte, auf der sein Kopf ruht, und staut sich dort zwischen der rechten Wange und der Liegestatt des Toten. Die Tränensäcke des Aufrechten stauen sich über den Falten und überlappen, beim Ruhenden – die Haut weicht zur Seite und hängt nicht nach unten – lösen sich diese Falten.

S. 7. Anne Markham-Schulz verweist darauf, dass in den Fingern der Grabfigur eine der Arthritis geschuldete Deformation zu erkennen sei, die mittels Abguss in die Grabfigur übertragen wurde. Vgl. Markham-Schulz, 1977, S. 75. Verschiedene Grabmäler aus dem Quattrocento geben Anlass zur Vermutung, dass es in dieser Zeit in Gebrauch kommt, nicht nur das Gesicht, sondern auch die Hände des Verstorbenen mittels Abguss zu kopieren. Die Anfertigung der Grabfigur des Kardinals von Portugal in San Miniato al Monte zu Florenz, was in Dokumenten festgehalten ist, mag das bestätigen.

539 Vgl. Pope-Hennessy, 1958, S. 47.

Das Berücksichtigen der Konsistenz von Haut und Fleisch lässt sich bei den Büsten aus den Jahren davor, etwa bei denjenigen Mino da Fiesoles, nicht im gleichen Maße nachvollziehen. Tatsächlich kann darin aber kein Indiz für die Verwendung einer Totenmaske oder eines Lebendabgusses gesehen werden. Eher im Gegenteil: Bei einem Abguss, stärker noch bei einem Lebendabguss, weicht die Haut unter dem Druck der Gipsmasse zurück. Da der Abguss immer vom Liegenden genommen werden muss, ist zu vermuten, dass die Haut nach hinten zurückweicht. Im Fall der Chellini-Büste entspricht sie aber der endgültigen Position des Dargestellten. Der Abguss hätte die vom Alter zerfurchte, schlaaffe Haut wie die des Chellini auch sehr viel deutlicher geglättet. Dass die Rossellino für ihre Porträts Abgüsse verwenden, ist trotzdem wahrscheinlich. Für die Unterscheidung zwischen Lebend- und Totenabguss kann dieses Beispiel aber nicht dienen.⁵⁴⁰ Sofern die Porträts mit Gesichtsabgüssen gefertigt wurden, sind die Spuren der jeweiligen Technik bei der Überarbeitung und bei der Übertragung vom Maskenpositiv ins Porträt verloren gegangen.

John Pope-Hennessy datiert die Verwendung des Lebendabgusses in Florenz auf die Zeit, in der Mino in Rom tätig ist: Dieser verlässt Florenz im Jahr 1473 und bleibt vermutlich sechs Jahre lang in Rom. Antonio Rossellino sei der Initiator für den Gebrauch des Lebendabgusses gewesen.⁵⁴¹ Das erscheint zwar plausibel, ist aber spekulativ. Dass Bildhauer den Lebendabguss spätestens in den 60er-Jahren des 15. Jahrhunderts in der autonomen Porträtplastik anwenden, ist anzunehmen. Tatsächlich handelt es sich bei der Einführung des Lebendabgusses in die autonome Porträtpraxis aber weder um eine Erfindung von fundamentaler Bedeutung, wie Pope-Hennessy vermutet, noch ist es eine besondere Leistung, da der Lebendabguss praktisch permanent greifbar und zur Mitte des Quattrocento schon seit einem halben Jahr-

540 Dazu schreibt Pohl, 1938, S. 8: „In der uns besonders interessierenden Zeit der Renaissance in Italien kann man Totenmasken und Lebensmasken fast immer unterscheiden [...]“. Das gilt aber nur für den Fall, wenn der Abguss in seinem ursprünglichen Zustand belassen wird. Bei Überarbeitungen oder bei Übertragungen des Gesichtsabgusses in Marmorbüsten ist das nicht zu leisten.

541 Vgl. Pope-Hennessy, 1958, S. 46. Ihm folgen Bennett & Wilkins [Hrsg.], 1984, S. 184. Jane Schuyler vermutet, Joseph Pohl folgend, dass schon Mino da Fiesole den Lebendabguss verwendet habe. Vgl. Schuyler, 1976, S. 151. Das ist allerdings weder anhand erhaltener Objekte noch anhand von Dokumenten nachweisbar.

hundert theoretisch verankert ist.⁵⁴² Wie einführend besprochen, wenden die Wachsbildner den Lebendabguss schon im 14. Jahrhundert in Florenz auf die Votivfiguren an. Und durch die Zusammenarbeit der Bildhauerwerkstätten mit den *ceraiuoli*, über die Vasari retrospektiv berichtet, muss auch die praktische Anwendung bekannt gewesen sein.⁵⁴³ Pope-Hennessy vertritt darüber hinaus die These, die Wiedereinführung des klassischen Lebendabgusses im Anschluss an Plinius „changed the whole character of the sculptured portrait“⁵⁴⁴, und begründet so den Fortschritt an realistischer Gestaltung im plastischen Porträt bei Antonio Rossellino. Dass der Realismus in Porträts in dieser Zeit zunimmt, nimmt Pope-Hennessy an, weil er diejenigen Rossellinos mit denjenigen Mino da Fiesoles vergleicht. Er beschreibt den Lebendabguss als „aesthetic device“ und als Resultat einer neuen Konzeption der Porträtbüste.

Jane Schuyler folgt Pope-Hennessy und misst der Einführung des Lebendabgusses im Quattrocento große Bedeutung bei. Obwohl sie ebenfalls annimmt, dass Rossellino für die Fertigung der Chellini-Büste einen Gesichtsabguss verwendet hat, berücksichtigt sie immerhin, dass die Entfernung von diesem aufgrund der äußerst feinen Formulierung von Falten besonders groß sein muss.⁵⁴⁵ Tatsächlich ist die Distanz zur Vorlage wohl so groß, dass nicht mehr entschieden werden kann, ob bei der Fertigung eine Totenmaske oder ein Lebendabguss als Modell gedient hat. Und davon abgesehen kann grundsätzlich nicht einmal bewiesen werden, dass überhaupt ein Gesichtsabguss bei der Fertigung der Büste zum Einsatz gekommen ist. Dafür wären entweder

542 Vgl. Cennini, 1871, S. 132ff.

543 Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 372 f.

544 Pope-Hennessy, 1958, S. 56. Vgl. dazu auch Pope-Hennessy, 1963, S. 76. Auch Jan Bialostocki folgt Pope-Hennessy: „Rossellinos Werke [...] weisen dank des hier zum ersten Mal am lebenden Menschen angewandten Mittels des Naturabgusses eine besonders enge Durchdringung von Naturalismus, Monumentalität und dynamischem Lebensausdruck auf; sie gelten insofern als die frühesten, ganz auf die Wiedergabe menschlicher Individualität gerichteten Bildnisse der italienischen Plastik.“ Bialostocki, 1972, S. 90. Ebenso erkennt Bruce Boucher die Verwendung eines Lebendabgusses in den Porträtbüsten Rossellinos. Diese Erkenntnis zieht er aus dem Vergleich zwischen Mino da Fiesoles Büsten und Benedetto da Maianos Büste von Fillipo Strozzi (Abbildungen 59 und 65). Vgl. Boucher, 2001, S. 19.

545 Vgl. Schuyler, 1976, S. 151ff.

Dokumente oder ein erhaltener Abguss erforderlich. Weder das eine noch das andere liegt vor.

In der Praxis bedeutet ein Lebendabguss im Vergleich mit der Totenmaske zunächst nur, dass der Auftraggeber über die endgültige Gestalt des Porträts mitbestimmen kann. Und dieser Umstand hat in erster Linie sicherlich keine Zunahme an Naturnähe zur Folge, sondern allenfalls Veränderungen im porträtrhetorischen Profil. Mino da Fiesoles Medici-Porträts liegt ein anderes Konzept als Antonio Rossellinos Chellini-Büste zugrunde. Chellinis Bildnisbüste ist offensichtlich an römisch-antike Porträtbüsten (in erster Linie Cicero-Porträts) angelehnt, und darüber hat der Dargestellte mit großer Wahrscheinlichkeit selbst bestimmt. Bei Minos Medici-Büsten handelt es sich hingegen um Heroen-Porträts: Ausdruck und physiognomische Details folgen keiner Formel und sind nicht von antiken Stereotypen hergeleitet. Michaela Marek schreibt über die Büste des Chellini, sie sei „durch die Schilderung der stofflichen Beschaffenheit der Physis dezidiert auf einen bestimmten Moment im Verlauf ihres Lebens festgelegt – nicht, wie die von Mino Portraitierten, über die Zeit und das Alter hinausgehoben.“⁵⁴⁶

Die Anwendung des Lebendabgusses auf die autonome Porträtbüste ist nicht ausschlaggebend für die Zunahme an realistischer Gestaltung, sondern geschieht vielmehr als Begleiterscheinung veränderter Forderungen an das Porträt, die zur Mitte des Quattrocento gestellt werden und schon vor der Anwendung des Lebendabgusses auf die autonome Porträtplastik nachweisbar sind. Die Einführung des Lebendabgusses hat auch nicht die Ablösung der Totenmaske zur Folge. Lebendabguss und Totenmaske existieren in der zweiten Jahrhunderthälfte nebeneinander, allerdings eben in Abhängigkeit von der jeweiligen Porträtgattung, auf die sie angewendet werden. Das Abbild des Lebenden wird schon viel früher gefordert und ist für die erste Jahrhunderthälfte bereits mehrfach im Zusammenhang mit der Totenmaske bezeugt.⁵⁴⁷ Der Lebendabguss taucht im Quattrocento nicht in der au-

⁵⁴⁶ Marek, M., 1993, S. 342 f.

⁵⁴⁷ Das ist etwa bei den bereits besprochenen Porträtbüsten von Niccolò da Uzzano oder Filippo Brunelleschi zu erkennen, ebenso bei den Heiligenbüsten des 15. Jahrhunderts, etwa bei denjenigen San Bernardinos, die es noch zu besprechen gilt.

tonomen Porträtplastik auf, weil lebende Menschen dargestellt werden sollen, sondern weil Menschen dargestellt werden, die noch leben. Weniger verändert der Lebendabguss die Porträtpraxis, als dass die veränderte Porträtpraxis den Lebendabguss zwangsläufig erfordert.

6.2 Realismus und Ähnlichkeit

Benedetto da Maianos Büste des Humanisten, Bankiers und treuen Medici-Anhängers Pietro Mellini (Abbildung 62), der in der Florentiner Republik die höchsten Ämter inne hatte, wird einerseits für ihren überzeugenden Naturalismus gerühmt, der im Quattrocento unübertroffen bleiben sollte, andererseits dafür, dass der Künstler die Aufgabe bewältigt hat, Mellini als Humanisten zu zeigen. Davon zeugt jedenfalls das Korrespondieren von Bewegung und Ausdruck in der Büste, das „den Eindruck intensiver geistiger Anspannung und konzentrierten Willens“⁵⁴⁸ verstärkt. Das Gesicht der Büste prägt ein enormer Detailrealismus, der aus der in dieser Form bisher unbekannten haptischen Qualität der Haut resultiert und ins Hyperrealistische reicht.⁵⁴⁹ Benedetto schafft ein minutiös differenziertes Faltennetz, das sich über das gesamte Gesicht und bis in den Nacken der Büste zieht. Er täuscht mit der bewussten Gestaltung von Falten als tiefe Furchen und nicht als Linien Fleischlichkeit vor.⁵⁵⁰ Die Differenzierung der Haptik einzelner Gesichtspartien gelingt Benedetto auch durch die Gestaltung unterschiedlicher Qualitäten von Haut (beispielsweise Lippen, Tränensäcke, Wangen oder Lider) und nicht durch das Andeuten von Grenzen durch einfache Striche. Neben der Hautoberfläche sind auch einzelne

⁵⁴⁸ Carl, 2006, S. 150.

⁵⁴⁹ Das pedantische Weiterführen einer welken Hautstruktur über die Schläfen und bis in den Nacken entspricht dem Übermaß an Detailgenauigkeit, das Norman Bryson als symptomatisch für realistische Kunst beschreibt. Vgl. Bryson, 1981, S. 10ff.

⁵⁵⁰ Das Gewinnen von Fleischlichkeit, das das einfache Imitieren der Farblichkeit von Inkarnat übersteigt, spiegelt sich auch in der Kunstliteratur des Quattrocento wider, in der im Kontext des Abbildens von Menschen eher von Fleisch als von Haut gesprochen wird. Schon Cennini unterscheidet zwischen *colorare* und *incarnare*. Vgl. dazu Kruse, 2003, S. 178, und Bohde, 2007.

Gesichtselemente realistisch: Benedetto reduziert weder die Größe der abstehenden Ohren noch die der unvorteilhaften Nase.

Bei allem Porträtrealismus: Benedetto dient für die Büste nicht nur Piero Mellini selbst als Vorbild. Die physiognomische Erscheinung und der bescheidene Gesichtsausdruck Mellinis setzen die Kenntnis antiker Vorbilder voraus. Die Rezeption der Formsprache spätrepublikanischer Gelehrtenbildnisse äußert sich im Humanistenporträt der Renaissance entweder in der bewussten Anlehnung des Dargestellten an die idealisierte Physiognomie einer populären historischen Persönlichkeit oder in partiellen physiognomischen Details, deren rhetorische Bedeutung aufgrund der Überlieferung und Popularität von Physiognomie-Traktaten im Quattrocento weit bekannt ist.⁵⁵¹ Rhetorische Formeln des Gelehrtenporträts aus republikanischer Zeit sind in der zweiten Hälfte des Quattrocento in Florenz durch die Rezeption rhetorischer Traktate von Cicero und Quintilian bekannt.⁵⁵² So wie die Büste des Giovanni Chellini an die typische Cicero-Physiognomie angelehnt ist,⁵⁵³ erscheint uns die Physiognomie Mellinis als Paraphrase eines römischen Bürgerporträts (Abbildung 63). Mit der Anlehnung der Porträts an antike Vorbilder intendieren die Humanisten im Quattrocento keine Identifikation mit der jeweiligen prominenten historischen Person, sondern spielen nur auf deren Eigenschaften an. Auffallendes Merkmal aller Humanistenporträts ist die Betonung des Alters, die den Bildhauern mittels bewusster Gestaltung welcher Haut gelingt. Falten sind als „convention designed to convey the maturity, experience and gravitas“ zu verstehen, schreibt Sheldon Nodelman in seinem grundlegenden Aufsatz *How to read a Roman Portrait*, in dem er auch darauf verweist, dass alle römischen Porträts als „system of signs“ zu verstehen sind.⁵⁵⁴ In der Antike wurden Bildnisse berühmter Männer als moralische Vorbilder (*animorum imagines*) zur Verbreitung der Bürgertugend gefertigt.

551 Vgl. Reisser, 1997, und Andres, 1999, S. 155ff.

552 John Pope-Hennessy stellt die Büste Palmieris diejenige eines anonymen Römers aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. gegenüber. Vgl. Pope-Hennessy, 1958, S. 49 f.

553 Zur Cicero-Rezeption in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts siehe Andres, 1999, S. 168 f.

554 Vgl. Nodelman, 1993, S. 11.

In Humanistenporträts der frühen Neuzeit ist zu erkennen, dass die Wiedergabe körperlichen Verfalls als Ideal des Denkers und als „ungebrochene Geistestätigkeit des Intellektuellen“⁵⁵⁵ Teil der Porträtaufgabe ist. Michaela Marek verweist auf einen Demutsgestus und auf die „Einsicht in die eigene Fehlbarkeit gegenüber der christlichen Moral“.⁵⁵⁶ Die Bildhauer kombinieren in den Büsten das Alter meistens mit einem nachdenklichen oder zumindest einem auf aktive Geistestätigkeit verweisenden Blick, mit dem sie ebenfalls auf das römisch-antike Vorbild Bezug nehmen. Nachdenklichkeit ist in der römischen Antike eine Bürgertugend. In Porträtbildnissen wird damit auf „besondere intellektuelle Fähigkeiten oder Ambitionen“ verwiesen, was sich in „Kleidung und Habitus oder durch Mimik, Haartracht oder Bart“ äußert.⁵⁵⁷ Die optische und inhaltliche Distanz der Humanistenbüsten der zweiten Hälfte des Quattrocento zu Minos Medici-Porträts liegt darin begründet.

Der Humanist Matteo Palmieri, der bereits in seinem Werk *Vita civile* auf die Bedeutung des Alters verweist,⁵⁵⁸ lässt dies auch in seiner Bildnisbüste, die ihm Antonio Rossellino fertigt, sichtbar werden (Abbildung 60). Entsprechend dem antiken Vorbild positioniert der Medici-Freund sein Bildnis anschließend oberhalb seines Hauseingangs.⁵⁵⁹ Im Zeitraum von 1468 (die Datierung geht auf die Inschrift zurück) bis 1832 hat die Büste dort ihren Ort, die Witterung hat ihre Spuren sichtbar hinterlassen. Heute steht sie im Museo Nazionale del Bargello in Florenz. Die Physiognomie wirkt realistisch, suggestive Fleischlichkeit gelingt Rossellino durch die differenzierte Wiedergabe unterschiedlicher Eigenschaften von Falten, insbesondere an Hals, Stirn und Augenpartie. Der leicht offenstehende Mund kontrastiert den konzentriert-aufmerksamen Blick des gelehrten Humanisten. Aufzufassen als „minimales Pathoszeichen“ beziehungsweise als „ausdrucksneutrale mimische Regung, [...] in der die Dynamik des ganzen Körpers ihre

555 Giuliani, 1986, S. 191.

556 Marek, M., 1993, S. 356.

557 Zanker, 1995, S. 70.

558 Vgl. Palmieri & Belloni, 1982, S. 197.

559 Zum Leben und Wirken Palmieris siehe Bisticci, 1951, S. 302 f., sowie Buck, 1965.

Entsprechung fände“⁵⁶⁰, verweist der geöffnete Mund ebenfalls auf antike Vorbilder. Konzentrierter Blick, Nachdenklichkeit und bescheidener Ausdruck charakterisieren Palmieri als den „guten Bürger“. Auch bei dieser Büste haben einige Kunsthistoriker angenommen, sie sei mithilfe eines Gesichtsabgusses entstanden. Allenfalls die Falten zwischen Palmieris Augen und die Gestalt der Augenbrauen könnten ein Hinweis auf die Verwendung eines Gesichtsabgusses sein. So wie die Brauen gearbeitet sind, undifferenziert, asymmetrisch und leicht deformiert, werden diese in Gesichtsabgüssen ebenso wiedergegeben. Beim Abguss ölt der Bildhauer das Gesicht ein. Deswegen verkleben die Haare. Rossellino hat Palmieris Brauen nicht durch stilisiertes Nachziehen nachträglich differenziert. Ähnliches ist auch oft in römischen Bildnisbüsten zu beobachten, weshalb dieses Merkmal bei Palmieris Büste durchaus auch als ein Qualitätsmerkmal verstanden werden kann. Ebenso könnte auf den Gebrauch eines Abgusses verweisen, dass Rossellino pedantische Symmetrie vermieden hat.

Dass die nachträgliche Überarbeitung eines Abgusses nicht nur der Belebung des Antlitzes, sondern auch der Veränderung physiognomischer Details und einem speziellen Ausdruck gilt, dokumentiert auch die oben bereits erwähnte sogenannte Büste Niccolò da Uzzanos (Abbildung 31). Der Bildhauer hat die Augenbrauen Uzzanos angehoben, was die Stirn verstärkt in Falten legt. Ein sehnsuchtsvoll-nachdenklicher Blick wird durch die leichte Drehung des Kopfes ins Halbprofil unterstrichen. Das Zusammenspiel von nachdenklichem, zugleich aber hellwachem Blick und pathetischer Kopfdrehung rührt ebenso von antiken Vorbildern her.⁵⁶¹ Bei dieser Büste dienen dem Künstler womöglich Porträts aus der republikanischen Zeit als Vorbil-

560 Giuliani, 1986, S. 126ff. Luca Giuliani beschreibt den offenstehenden Mund als mimisches Detail vieler römischer Porträts, das die Respiration visualisieren und damit die Belebung des Gesichts bewirken soll. Schon in der Kunst der frühen Neuzeit ist die Übernahme dieses Merkmals zu beobachten, etwa im Spätwerk Donatellos. Vgl. dazu auch Schlegel, 1967, S. 143.

561 Vgl. Zanker, 1995, S. 181 f.: „Allerdings erscheint der Ausdruck der Nachdenklichkeit nicht selten mit pathetischen Kopfdrehungen und anderen Formeln für Energie und Leistungsdrang verbunden, die aus dem Repertoire der Herrscherporträts stammen.“ Die pathetische Kopfdrehung beschreibt Zanker anhand des römischen Bürgerporträts aus der Zeit um das 2. Jahrhundert v. Chr. als „Verbindung von philosophischer Reflexion und tatkräftiger Energie“. Antikisierende

der, worauf nicht nur mimische Details, sondern auch formale Aspekte wie Kleidung, die nicht der zeitgenössischen entspricht, der freigelegte Hals, die kurzen Haare und das glattrasierte Gesicht verweisen.⁵⁶² Womöglich war Uzzano ursprünglich sogar mit einem Lorbeerkranz gekrönt, worauf das kleine Loch zur Befestigung im Hinterkopf verweisen könnte.⁵⁶³ Hochgezogene Augenbrauen in antiken Porträts werden in Physiognomie-Indizes als Pathosformeln beschrieben, die den Starke bezeichnen. Sie kommen hauptsächlich im Herrscherporträt vor. Bei der sogenannten Uzzano-Büste sucht der Künstler damit wohl eher die Nähe zu Bürgerporträts aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert, die die Kontraktion der Brauen, wie sie bei den Herrscherporträts üblich ist, nicht kennen.⁵⁶⁴

Die pathetische Kopfdrehung und das ausgemergelte Gesicht, in dem sich die Knochenstruktur unter dem Fleisch abzeichnet, sind genauso wie die in Falten gelegte Stirn des Denkers typisch für römische Intellektuellenporträts.⁵⁶⁵ Für Porträts der Frührenaissance ist nicht nur das mimische Detail, das die Rezeption römisch-antiker Porträtplastik offenbart, entscheidend, sondern auch die Konvergenz der Mimik mit der Körperbewegung. Auf deren Bedeutung für die Porträtähnlichkeit verweist Alberti schon in der frühen Neuzeit. Uzzanos

Darstellungsmodi sind allerdings auch schon vor der frühesten neuzeitlichen Porträtbüste bezeugt: Harald Keller verweist auf die Kopie römischer Kaiserköpfe bei Porträts zweier Carrareser Fürsten aus dem Jahr 1390. Vgl. Keller, 1939, S. 342.

562 Die vorliegende Büstenform mit dem Schnitt unterhalb der Brust folgt nicht antikem Vorbild. Vgl. Lavin, 1970.

563 Vgl. etwa Schuyler, 1976, S. 121.

564 Vgl. Giuliani, 1986, S. 140ff. Die hochgezogenen Brauen beschreibt Luca Giuliani als mimisches Detail, das auf griechische Tradition zurückgeführt werden könne.

565 Der Vergleich mit Physiognomie-Indizes lässt eine Anlehnung an den Typus der sogenannten Hundephyiognomie vermuten; zu diesem typischen Ausdruck in Porträts der Renaissance vgl. Andres, 1999, S. 171. Auch wenn in der jüngeren Forschung Donatello die Uzzano-Büste mit Recht abgeschrieben wird – die Anwendung antiker Physiognomie-Formeln würde für seine Autorschaft sprechen. Sie ist in mehreren seiner Werke zu erkennen, beispielsweise im Reiterdenkmal des Gattamelata auf der Piazza del Santo in Padua, der Reliquienbüste des San Rossore im Museo Nazionale di San Matteo in Pisa oder grundsätzlich in seinen „antikischen Idealköpfen“. Vgl. Schlegel, 1967, S. 141. Zur Rezeption antiker Physiognomie-Formeln beim Reiterstandbild des Gattamelata siehe Janson, 1966, S. 95 f. Zur antikischen Physiognomie der Reliquienbüste des San Rossore siehe Marek, M., 1989, S. 267.

Wendung ins Halbprofil korrespondiert mit seinem Gesichtsausdruck, vermittelt Lebendigkeit und entspricht Albertis Vorstellung eines *movimento* – ein Gestaltungsgrundsatz der Renaissance: „questi movimenti d'animo si conoscono dai movimenti del corpo.“⁵⁶⁶

Auch der Schöpfer der Büste Lorenzo de' Medicis in Washington hat die Physiognomie des Prächtigen nach antikem Vorbild verbessert (Abbildung 50). Die Kombination der waagerechten Stirnfalten mit den kurzen senkrechten Glabellafalten zwischen den Augenbrauen, die aus der Kontraktion der Stirnmuskulatur resultieren, ist ein Stereotyp des antiken Intellektuellenporträts. Paul Zanker beschreibt anhand einer Büste des Zenon aus Kition „die pathetisch zusammengezogenen Stirnmuskeln“ als Äußerung der „Anstrengung des Denkens“, die als „positive Konnotation“ zu bewerten sei, nämlich die ernste Miene als „Ausdruck von Nachdenklichkeit und Klugheit“⁵⁶⁷. Tatsächlich werden im republikanischen Rom nicht nur Philosophen mit diesem physiognomischen Merkmal dargestellt, sondern auch hochstehende Bürger. Zanker vermutet, dass die Intellektuellenphysiognomie gewissermaßen zum Index wurde, mit dem der Bürger sein Abbild stilisierte.⁵⁶⁸ Die Lorenzo-Bildnisse folgen allerdings nicht zwingend den Bürgerporträts, die die Kontraktion der Brauen, wie im Fall Lorenzos, nicht aufweisen. Die demütige Haltung des Denkers ist ikonografisches Merkmal des Mediceers. Kaum ein Porträt seiner Person existiert, das

566 Alberti, 1877, S. 121. Zur Charakterisierung von Gemütsbewegungen siehe insbesondere Marek, M., 1993, S. 342, und Schlegel, 1967, S. 135. Speziell zum Verhältnis von Gesichtszügen und Körperhaltung siehe Marek, M., 1989, S. 264: „Vielmehr liegt ihr die Überzeugung zu Grunde, daß erst das Zusammenspiel der Gesichtszüge in einer charakteristischen Haltung Porträtähnlichkeit ausmacht.“

567 Vgl. Zanker, 1995, S. 93ff. und 74. Zanker folgt Giuliani, der Entsprechendes anhand des Intellektuellenporträts eines Schriftstellers beschreibt: „... gleichzeitig und durch diese Kontraktion bedingt bilden sich über der Nasenwurzel starke, eingekerbte Steifalten, die ihrerseits abrupt mit den Brauen zusammenstoßen.“ Giuliani versteht wie Zanker die Stirnkontraktion als eine aus der griechischen Tradition stammende „Chiffre“. Vgl. Giuliani, 1986, S. 138. Die Anlehnung an die römisch-antike Physiognomie ist bei Verrocchios Büsten nicht ungewöhnlich. Vgl. dazu auch Avery, 1970, S. 12.

568 Zanker, 1995, S. 76. Um 1500 ist unter Bildhauern das Referieren auf antike Physiognomie-Formeln längst verbreitet, was anhand der Humanistenporträts auch besprochen wurde. Dass Lorenzo als Denker und nicht wie sein Vater 50 Jahre zuvor als Herrscher abgebildet wird, ist ikonografische Konvention und korreliert mit seiner Biografie.

ihn in anderer Haltung und mit anderer Mimik wiedergibt. Auch die Charakterbeschreibungen von Zeitgenossen korrelieren mit dem im Bild wiedergegebenen psychischen Profil Lorenzos.⁵⁶⁹

Dass Benedetto da Maiano für seine Porträtplastik Gesichtsabgüsse verwendet hat, ist dokumentiert. Er soll Piero Capponi die Totenmaske abgenommen haben, die dann anschließend Sandro Botticelli fasste.⁵⁷⁰ Der einzige Zweck, zu dem Benedetto die Totenmaske hätte gebrauchen können, wäre gewesen, sie als Vorlage zur Fertigung einer Porträtbüste zu verwenden.⁵⁷¹ Auch für die Terracottabüste Filippo Strozzi soll er einen Gesichtsabguss verwendet haben (Abbildung 64).⁵⁷² Dass die Büsten des Mellini oder des Palmieri auf Gesichtsabgüssen beruhen, ist gut möglich. Es entspräche der Werkstattpraxis, anhand der Objekte selbst ist das aber nicht nachweisbar. Einerseits fehlen Merkmale des Abgusses und Arbeitsspuren, weil die

569 Es ist Lorenzos herausragender politischer Stellung und seinem Interesse an der Darstellung seiner selbst zu verdanken, dass zahlreiche schriftliche und bildliche Dokumente überliefert sind, die uns ein eindeutiges physisches und psychisches Bild des Mediceers zeigen. Zur Beschreibung des Charakters und der physischen Erscheinung Lorenzos in zeitgenössischen Texten siehe Warburg, 1979, Anhänge II und III. Als Beispiele für entsprechende Bildnisse sei auf die Porträts von Giorgio Vasari oder Agnolo Bronzino (das vermutlich die Büste als direktes Vorbild hatte) aus den Uffizien oder auf das Alessandro Allori zugeschriebene Porträt aus Poggio a Caiano verwiesen. Insbesondere in plastischen Porträts von Lorenzo ist die auf die Totenmaske rekurrierende Physiognomie immer präsent. Die geistige und (unvorteilhafte) physische Erscheinung Lorenzos im Porträt zu visualisieren, gelingt Domenico Ghirlandaio allerdings schon vor Lorenzos Tod (1485) in seinem Fresko *Conferma della Regola* in der Sassetti-Kapelle in Santa Trinita zu Florenz. Vgl. dazu Warburg, 1979, S. 13.

570 Das Zahlungsdokument publiziert Carl, 2006, S. 145. Hierin heißt es: „E adì 7 di gennajo fiorini uno d'oro in oro a Benedetto da Maiano per parte di sua fatica d'avere gettato al testa di Piero nostro padre ache Dio abbia fatto perdono, in questo c. 2 f. 1.2.2. E adì XXIII di gennajo fiorini uno d'oro in oro, detti a Betto da Maiano per parte di sua fatica d'avere gettato la testa di Piero nostro padre, a che Dio perdoni, in questo c. 15 f. 1.2.2. (...) E adì 29 di marzo (1496/1497) fiorini uno d'oro in oro detti a Sandro Botticelli per dipintura della testa di Piero nostro padre, in questo c. 15 f. 1.“

571 Die meisten Terracottamodelle Benedettos, die in Dokumenten erwähnt werden, sind verschollen. Wenige sind erhalten, und diese bezeugen, dass Benedetto zu ihrer Fertigung Gesichtsabgüsse verwendet hat.

572 Davon geht jedenfalls Anthony Radcliffe aus. Vgl. Radcliffe, 2001, S. 24. Doris Carl nimmt hingegen an, dass Benedetto für die Büste von Filippo Strozzi keinen Gesichtsabguss verwendet hat. Vgl. Carl, 2006, S. 151.

Künstler diese überarbeitet haben. Andererseits verlangt die Porträtaufgabe nicht bloß eine realistische Wiedergabe des Antlitzes, sondern fordert Idealisierung und Typisierung. Den an antike Porträtbüsten angelehnten Physiognomien messen Humanisten im Quattrocento – die jetzt die hauptsächlichen Auftraggeber der Porträtbüsten sind – so große Bedeutung bei, dass die Porträtähnlichkeit, wie sie ein Gesichtsabguss garantiert, in den Hintergrund zu treten beginnt. Der Abgleich der autonomen Porträtbüste der Renaissance mit physiognomischen Formeln römisch-antiker Porträtbüsten hat offenbart, dass zwischen Realismus und Ähnlichkeit unterschieden werden muss. Der Realismus der besprochenen Büsten rührt nicht zwingend von der Physiognomie des Dargestellten her, sondern von physiognomischen Formeln, Merkmalen, die ein Gesichtsabguss gar nicht liefert. Und deshalb stellt sich auch die Frage nach der Sinnhaftigkeit von Gesichtsabgüssen für die Porträtbilderei seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

6.3 Sinnhaftigkeit von Gesichtsabgüssen

In ihrer umfassenden Monografie zum Werk Benedetto da Maiano misst Doris Carl der Technik des Gesichtsabgusses in der Porträtplastik der Renaissance keine besondere Bedeutung bei. Gerade das entscheidende Moment, das den Realismus des Gesichts der Porträtbüste des Pietro Mellini ausmache, nämlich die Faltentopografie, widerspreche der Abgusstechnik.⁵⁷³ Die Oberflächenbeschaffenheit der Haut Mellinis, wie oben beschrieben, kann ein Gesichtsabguss tatsächlich nicht leisten. Die Haut, vor allem die welke Haut eines über 70-Jährigen, würde unter dem Druck der Gussmasse zurückweichen, sodass die Faltentopografie nicht so differenziert, wie sie das Porträt zeigt, wiedergegeben wäre. Anhand einiger Beispiele wurde in dieser Arbeit bereits dargestellt, dass bei nach Totenmasken gestalteten Porträtbüsten Falten nachträglich vertieft werden mussten, weil sie beim Abguss

⁵⁷³ Vgl. Carl, 2006, S. 151. In der Carl vorausgehenden Forschung zur Mellini-Büste wird in der Regel auf die Verwendung eines Lebendabgusses bei der Fertigung geschlossen.

undeutlich wurden oder dieser sie überhaupt nicht aufgenommen hatte. Es sei auf die Totenmasken Brunelleschis, Lorenzo de' Medici oder der beiden Heiligen Antonino und Bernardino verwiesen. Die in den Humanistenporträts zum Topos gewordene und auf antike Vorbilder referierende Wiedergabe des Alters erfordert jedoch, dass sich der Bildhauer intensiv mit den Qualitäten von Haut auseinandersetzt, vor allem was die Lagerung und Konsistenz betrifft. Haut und Fleischlichkeit muss der Bildhauer am Original studieren. Der Gesichtsabguss, der seit der Mitte des Quattrocento auch vermehrt vom Lebenden genommen wird, kann dafür kein Vorbild sein.

Doris Carl argumentiert, der Abguss sei das ganze Mittelalter hindurch in Gebrauch gewesen und deshalb nicht als „Erklärung für naturalistische Porträtauffassung“⁵⁷⁴ in der Neuzeit relevant. Wie oben dargestellt, ist der Abguss zumindest im späten Mittelalter in Gebrauch und garantiert in dieser Zeit in bestimmten Porträtgattungen ein naturnahes Gestalten. Der Wandel in der realistischen Porträtauffassung, der sich zur Mitte des 15. Jahrhunderts vollzieht, liegt allerdings eher in deren Funktion und Form begründet, weniger in technischen Möglichkeiten. Wie im Mittelalter steht der Gesichtsabguss auch in dieser Zeit noch als Mittel zur Speicherung der physiognomischen Beschaffenheit zur Verfügung – das aber genügt nicht mehr den Anforderungen des Porträts. Im Fall der Votivfiguren kann das Maskenpositiv unter geringfügiger Überarbeitung, etwa das Öffnen der Augen, in eine vorgefertigte Büstenform oder Puppe eingearbeitet werden. Die veristische Porträtauffassung dient der Erkennbarkeit. Die besprochenen Porträts aus der Zeit nach der Mitte des 15. Jahrhunderts verkörpern hingegen Charaktereigenschaften: im Fall der Humanisten Intellektualität, Geistesstärke oder Bescheidenheit, im Fall Piero de' Medici Führungsstärke und Gerechtigkeit. Das Porträt wird nicht mehr als „evidence for a mode of being“, sondern als „a mode of representation“ verstanden.⁵⁷⁵

Die Visualisierung des Individuums ist eine Aufgabe des Porträts unter anderen, die sich aber immer den Umständen der jeweiligen Zeit anpasst: Insbesondere rückt die Rolle der Botschaft als Aufgabe des

574 Carl, 2006, S. 151. Vgl. dazu auch Marek, M., 1993, S. 342.

575 Vgl. Warnke, 1998, S. 83.

Porträts im Quattrocento in den Vordergrund.⁵⁷⁶ Es verkörpert nicht mehr nur die möglichst naturgetreue Wiedergabe eines Menschen, sondern dessen Ruhm (*fama*) und herausragende Eigenschaften, etwa Tapferkeit (*virtus*). Für die Repräsentation setzen die Bildhauer physiognomische Eigenschaften als rhetorische Mittel ein, die zwar realistisch wirken, allerdings nicht unbedingt Porträtähnlichkeit verkörpern müssen, sondern antiken Porträts entlehnt sein können.⁵⁷⁷ Die Qualität des Gesichtsabgusses, der ausschließlich physiognomische Ähnlichkeit liefert, muss daher seit der Mitte des Quattrocento als praktisches Hilfsmittel zunehmend fragwürdig werden. Die Technik, die um die Jahrhundertmitte noch Garant für die Fixierung und spätere Wiedergabe von Porträtähnlichkeit ist, scheint nun zu einem Hilfsmittel degradiert, das kaum mehr den Anforderungen des Porträts gerecht wird. Das fixierte Gesicht, tot oder totgestellt, verkörpert weder rhetorische noch charakteristische Eigenschaften.

Es gilt, zwischen Porträtähnlichkeit und Realismus zu unterscheiden. Der erhaltene Gesichtsabguss kann im Vergleich mit frei gestalteten oder den Abguss paraphrasierenden Porträts Ähnlichkeit und damit Abhängigkeit bestätigen. Allerdings, und das ist beim Humanistenporträt in Marmor der häufigere Fall, kann er umgekehrt auch fehlende Ähnlichkeit beweisen, die sich anhand physiognomischer Modifikationen konstruiert, die ihrerseits antiken Porträtbildnissen entlehnt sind. Wenn angenommen wird, dass es tatsächlich im späten Quattrocento in der Kunsttheorie zu einer Disqualifikation der Technik des Gesichtsabgusses kommt, dann könnte diese nicht nur theoretisch oder ästhetisch motiviert sein, sondern sich auch aus der praktischen Unzulänglichkeit ableiten. Der Realismus, den ein Abguss erzeugen kann, entspricht nicht mehr der Form eines Realismus, wie er für die Gattung des autonomen Porträts nach 1450 gefordert wird. Die vorge-

576 Vgl. etwa Brilliant, 1991, S. 11 f. Vgl. dazu auch bei Köstler, 1998, S. 13.

577 Nicht nur der Betrachter erkenne den Abgebildeten im Porträt weniger anhand der Physiognomie, schreibt Gauricus, sondern anhand des Charakters, der im Porträt visualisiert werden muss, auch der Porträtbildner benötige nicht zwingend das Modell, um physiognomische Beschaffenheit bereitliegen zu haben, denn man könne „das verlorene Bildnis eines Verstorbenen [...] rekonstruieren, sofern man deren Taten und Werke kenne, [...] oder wir werden uns die Verstorbenen gegenwärtig vorstellen mit Hülfe der Charakterzüge, die uns von ihnen gut bekannt sind.“ Gauricus, 1886, S. 155.

stellten Porträts mussten, sofern sie einen Abguss als Ausgangspunkt hatten, grundlegend überarbeitet werden.

In theoretischer und praktischer Sicht gewinnt der Gesichtsabguss in der Zeit des Quattrocento neue Bedeutung. Neben seiner Funktion in der Funeral- und Votivplastik entwickelt sich mit der autonomen Bildnisbüste eine neue Porträtform, auf die die Technik angewendet werden kann. Der Abguss ist eine Grundlage, die die Physiognomie speichert. Daraus fertigt der Bildhauer ein Modell, um anschließend auf die Anwesenheit des Auftraggebers verzichten zu können.

Der Abguss ist in der Bildhauerwerkstatt der Renaissance ein Hilfsmittel im kreativen Prozess, das aber nicht mehr als ein Garant für Realismus, sondern eher als ein Mittel, das die Physiognomie rudimentär festhält, zu verstehen ist. Als solches verliert der Gesichtsabguss zwar zur Jahrhundertwende hin zunehmend an Bedeutung, es treten jedoch andere Aspekte der Technik in den Vordergrund: Einerseits gewinnt die Totenmaske als eigenständiges Objekt in Anlehnung an römisch-antike Ahnenporträts – die *imagines maiorum* – an Bedeutung, andererseits begegnet der Gesichtsabguss seit der zweiten Jahrhunderthälfte zunehmend als ein Mittel zur wirtschaftlichen Produktion von Artefakten. Und Letzteres ist wohl auch seine hauptsächliche Funktion in dieser Zeit.

7. Gesichtsabgüsse trotz allem

7.1 Wahre Abbilder als Reliquienersatz

Georges Didi-Huberman erklärt in seinem Buch *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* den verbreiteten Umgang mit Abgusstechniken in der Frührenaissance trotz der Unvereinbarkeit mit der zeitgenössischen Theorie mit einem „erfinderischen Humanismus“. Der Kunstbegriff, der die nach Gesichtsabgüssen gefertigten Objekte disqualifiziert, entspreche der Kunsttheorie des 16. Jahrhunderts.⁵⁷⁸ Die Kunsttheorie sei in der Frührenaissance nicht doktrinär und ermögliche dem Künstler ein freies Experimentieren, was sich im überaus kreativen Umgang mit Naturabgüssen und verwandten Techniken offenbare. Tatsächlich können Techniken wie der Naturabguss mit einem experimentellen Verhalten der Bildhauer erklärt werden: Donatello ist dafür ein herausragendes Beispiel. Im späteren Quattrocento und im frühen Cinquecento nimmt der Gebrauch von Gesichtsabgüssen für die Porträtplastik aber keinesfalls ab.

Das Abbild des Toten, das mit dem Rückgang der Grabfigur und mit der Kunstästhetik der frühen Neuzeit an Bedeutung verliert, belebt die Antikenrezeption in der Renaissance wieder. Römisch-antike *imagines maiorum*, die im Quattrocento als nichts anderes als Totenmasken verstanden werden, gewinnen im humanistischen Bürgertum in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts Popularität. Zur Mitte des Jahrhunderts nimmt auch die Bedeutung der Heiligenbüste zu, die in dieser Zeit mithilfe von Totenmasken hergestellt wird und die charakteristische Physiognomie der Totenmaske – zum Teil als ikonografisches Merkmal – in den meisten Fällen erkennbar zeigt (Abbildungen 34 und 35). Schließlich kommen aus der Zeit um 1500, unter anderem aus der Verrocchio-Nachfolge, eine große Menge anonymer

578 Vgl. Didi-Huberman, 1999, S. 56–63.

Terracottabüsten auf uns zu, die eindeutig mit der Hilfe von Gesichtsabgüssen gefertigt worden sind (etwa die Abbildungen 33 bis 34 und 36 bis 46). Mit einem „erfinderischen Humanismus“ haben diese Werke nur noch wenig zu tun.

Das Auseinanderklaffen von Theorie und kunstpraktischer Realität fordert in Anbetracht der Zunahme des Gebrauchs von Gesichtsabgüssen nach der Jahrhundertwende eine andere Fragestellung: Es geht nicht darum, wie der Bildhauer trotz eines Verbots den Abguss verwenden *kann*, sondern warum der Bildhauer den Abguss verwenden *muss*. Es genügt nicht, danach zu fragen, was den Abguss in der Renaissanceplastik ermöglicht, sondern es muss ebenso hinterfragt werden, was ihn erfordert. Bei vielen Porträtbüsten aus der Zeit um 1500 stellt sich nicht mehr die Frage nach der Legitimität oder der Qualität des Abgussverfahrens: Porträtgattungen selbst oder wirtschaftliche Prämissen legitimieren den Abguss nicht nur, sondern erfordern ihn auch. Die Rolle des Gesichtsabgusses für die Porträtplastik der Renaissance ist nicht ausschließlich als ein künstlerisches Phänomen in theoretischem oder praktischem Sinn zu verstehen.

Im Zusammenhang mit der Fertigung von Heiligenbüsten sind die meisten Totenmasken aus der Zeit der Renaissance überliefert.⁵⁷⁹ Wie oben bereits erwähnt, handelt es sich bei derjenigen San Bernardinos aus dem Jahr 1444 (Abbildung 2) um die früheste. Es folgt diejenige des heiligen Antonino, Erzbischof von Florenz, aus dem Jahr 1459. Sie liegt im Museo di San Marco in Florenz verwahrt (Abbildung 4). Die Totenmaske des Predigers San Jacopo della Marca, 1476 verstorben, ist zur Büste ergänzt und in Santa Maria Nuova in Neapel zu sehen. Diejenige des 1507 verstorbenen Franz von Paula ist zwar nicht erhalten, dafür aber schriftlich dokumentiert.⁵⁸⁰ Es ist aber davon auszugehen, dass Heiligen schon längst vor der Jahrhundertmitte die Totenmaske

579 Vgl. Krass, 2012. Urte Krass behandelt in ihrer Dissertation *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento* ausführlich die Heiligtotenmaske und die Rolle der zahlreich erhaltenen Heiligenbüsten aus Terracotta. Davor mied die Kunstgeschichte die Heiligenbüsten meistens wegen ihres problematischen ästhetischen Charakters: Sie sind oft sehr einfach und wenig künstlerisch gefertigt.

580 Zum Bestand erhaltener und dokumentierter Heiligtotenmasken aus dem 15. Jahrhundert siehe Krass, 2012, S. 118–166. Totenmasken von Heiligen aus dem 16. Jahrhundert sind ebenso zahlreich. Vgl. Schamoni, 1938. In einer Zeugenaussage Jean Bourdichons ist protokolliert, dass dieser die Totenmaske San

abgenommen wurde. Und auch aus dem 16. Jahrhundert und der Folgezeit sind Totenmasken von Heiligen in großer Zahl erhalten.

Zur Mitte des Jahrhunderts habe sich in Florenz eine „Revolution in der Heiligenikonographie“ vollzogen, schreibt Urte Krass in ihrer Dissertation über Heiligenbilder im Quattrocento, und bei dieser habe die Totenmaske eine entscheidende Rolle gespielt. Die neue Form der Darstellung der Heiligen mit oder nach dem Vorbild der Totenmaske verweise nicht mehr auf deren „privilegierte Positionierung in der direkten Anschauung Gottes“, sondern auf deren „humilitas“.⁵⁸¹ San Bernardino, franziskanischer Prediger, stirbt am 20. Mai 1444 in L'Aquila. Nur sechs Jahre später erfolgt seine Kanonisierung. Seine Totenmaske liegt heute im Konvent in seinem Sterbeort verwahrt: ein Wachsabguss, der das typische Totenantlitz mit eingefallenen Wangen, tiefen Augenhöhlen und zahnlosem Mund zeigt. Bernardino hatte seine Zähne bereits im Alter von 40 Jahren verloren.⁵⁸² Die in plastischen Porträts deutlich tiefer als in der Maske wiedergegebenen Nasolabialfalten sind Indiz dafür, dass es sich bei Bernardinos Totenmaske nicht umge-

Francesco di Paolas direkt nach dessen Tod abgenommen hat, um ein Porträt danach zu fertigen („ut similitudinem vultus ejus secundum veram figuram depingeret molavit seu impressit“). Die Passage in der Übersetzung von Urte Krass: „Nach dem Tode [Francescos] ging der aussagende Zeuge zum besagten Konvent der Minim und sah den entstellten Körper des verstorbenen Bruders Francesco. Und, um das Abbild seines Gesichtes nach der wahren Gestalt malen zu können, formte er es ab und nahm einen Abdruck. Und er war anwesend bei den Exsequen des besagten Verstorbenen. Zu diesen strömte auch eine Menge gläubiger Christen herbei und war anwesend. Von den Exsequen schied das Volk fröhlich und größtenteils getröstet durch den Blick auf den Verstorbenen, wenngleich es doch traurig über seinen Tod war.“ Vgl. Krass, 2012. Nochmals zehn oder zwölf Tage später, nach der Exhumierung des Heiligen, habe er nach diesem Vorbild ein noch besseres Porträt gemacht, berichtet Bourdichon („quod iterum molavit seu impressit vultum dicti defuncti ut certius et melius ipsum vultum depingeret“). Vgl. dazu auch Fiot, 1961. Fiot geht auch auf das Verhältnis zwischen Jean Bourdichon und Francesco di Paola ein. Vgl. dazu auch Gualtieri, 2008, S. 144, und Krass, 2012, S. 160ff.

581 Vgl. Krass, 2012, S. 138.

582 Vgl. Misciatelli, 1925, S. 40ff.: „La maschera di San Bernardino, come ognuno può intendere, è di sommo interesse non solo storico, ma d'arte, giacchè, rendendoci con assoluta fedeltà le sembianze dell'uomo, ci offer il modo di poter studiare, con il più sicuro termine di confront, la genesi e lo svolgimento della vastissima iconografia bernardiniana.“ Zum zahnlosen Mund San Bernardinos vgl. Ori-
go, 1963, S. 4.

kehrt um einen Abguss von einer Porträtbüste handelt, was auch schon vermutet wurde. Es ist gerade bezeichnend für den Gesichtsabguss, dass Falten nicht entsprechend dem Gesicht, sondern etwas geglättet aufgenommen werden und im Fall einer Übertragung in ein Porträt immer nachgebessert werden müssen.

Der Leichnam des Heiligen wird nach dessen Tod drei Tage lang aufgebahrt, ehe man ihn an Bernardinos Sterbeort bestattet. Nach Bernardinos Tod fordert Siena, Ort seines Wirkens, die Überführung des Leichnams. Diese findet allerdings nie statt. Die Historikerin Machtelt Israëls vermutet einen Zusammenhang zwischen der Absenz des Leichnams und der Entstehung zahlreicher Bildnisse direkt nach Bernardinos Tod und später: „They preserved the memory of the deceased and they acted as incentives towards the canonization, while themselves turning into miracle-working images.“⁵⁸³ Bernardinos Zeitgenosse Vespasiano da Bisticci berichtet, allein in den ersten drei Tagen nach dem Ableben des Heiligen soll der aufgebahrte Leichnam in L'Aquila zahlreiche Wunder bewirkt haben:

„Fu portato questo sanctissimo corpo all'Aquila e quivi istette tre dì innanzi che si sepellisse. Fu mirabile il concorso de' popoli che vennono a questo corpo, non solo della città ma di tutte le castella e ville d'intorno; e fece in questo tempo infiniti miracoli, come fu di poi nella sua canonizzazione diligentemente trovato con solenne examina.“⁵⁸⁴

Weil der Stadt Siena nicht der Körper als eine Reliquie, die als Statthalter und Garant für fortgesetzte Wunderheilungen fungiert hätte, zur Verfügung steht, muss ein Substitut erschaffen werden. Wegen der Absenz des Körpers fehlen in Siena Primärreliquien. Die Figur hat die Funktion, diese zu ersetzen.⁵⁸⁵

Nicht nur Einrichtungen, in denen Bernardino einst predigte oder die sich seinem Kult verpflichten, wie die Osservanza in Siena, der Konvent des Heiligen, und das Ospedale della Scala in Siena, fordern dessen Abbild, sondern auch davon unabhängige Kirchen und Kon-

583 Israëls, 2007, S. 79. Zur Ikonografie, Kanonisierung und Verehrung Bernardinos siehe außerdem Mode, 1973, S. 58–76; Arasse, 1977; Arasse, 1982; Cyril, 1993.

584 Bisticci, 1951, S. 141.

585 Auffällig ist auch, dass nach Bernardinos Tod das Interesse an der Wiedergabe des ganzen Körpers offensichtlich größer ist als an der Büste – zumal von Bernardino keine Grabfigur angefertigt wird. Vgl. Israëls, 2007, S. 103.

vente. Ebenso ist bei Feierlichkeiten zu seiner Heiligsprechung in zahlreichen Städten der Toskana, Umbriens und der Emilia Romagna die Anwesenheit des Heiligen mittels Abbild Brauch.⁵⁸⁶ Das hat eine enorme Porträtlut zur Folge.⁵⁸⁷ Merkmal aller Bildnisse Bernardinos ist eine Physiognomie, die sich eindeutig auf die erhaltene Totenmaske zurückführen lässt.

Stellvertretend für zahlreiche Porträts sei die annähernd lebensgroße Holzstatue des Heiligen von der Hand Vecchiettas vorgestellt, die kurz nach 1450 entsteht und heute im Museo Nazionale del Bargello zu sehen ist (Abbildung 35).⁵⁸⁸ Diese wird vermutlich als „portable effigy“ für die Feierlichkeiten der Heiligsprechung Bernardinos in Siena gefertigt.⁵⁸⁹ Die Statue hält ein Schild mit dem Christusmonogramm IHS, einem Attribut des Heiligen, vor dem Körper. Zeitgenossen berichten, Bernardino habe dieses Schild der Menschenmenge gezeigt, bevor er predigte. Das Gesicht ist von der für Bernardino-Porträts typischen Physiognomie mit eingefallenen Wangen, zahnlosem Mund und trübem Blick geprägt: eine nicht voll ins Leben zurückübersetzte Paraphrase der Totenmaske, die sowohl Gesichtsproportionen als auch die physiognomischen Eigenheiten wiederholt. Die Augen hat Vecchietta der Statue nur leicht geöffnet: Eine Ahnung an das entseelte Antlitz ist geblieben. Die nicht konsequente Rückübersetzung der To-

586 Vgl. Mode, 1973, S. 62 f.; Cyril, 1993, S. 27.

587 Bernardino wird in allen zur Verfügung stehenden Porträtformen abgebildet: Gemalte Ganzkörperporträts des Heiligen überwiegen, zahlreiche sind allerdings auch Porträtbüsten, lebensgroße Statuen und Medaillen. Sammlungen von Abbildern San Bernardinos finden sich bei Arasse, 1977, und Israëls, 2007.

588 Dass Vecchietta Naturabgüsse verwendet, ist auch in anderen Werken zu erkennen. Der lebensgroßen Bernardino-Statue liegt im Museo Nazionale del Bargello in Florenz die bronzene Grabfigur des Mariano Sozzini gegenüber. Dass Vecchietta für diese Figur eine Totenmaske verwendet hat, ist offensichtlich: Die Augenhöhlen und Backenknochen sind sehr deutlich ausgeprägt. Sogar der Hals und die sehr differenziert gestalteten Finger könnten mithilfe des Naturabgusses entstanden sein. Vgl. dazu schon Burckhardt, 2006, S. 43.

589 Vgl. Mode, 1973, S. 69. R. L. Mode zieht für die Funktion der hölzernen Statue im Museo Nazionale del Bargello in Florenz zwei Möglichkeiten in Betracht: Bei ihr könne es sich um diejenige handeln, die tatsächlich bei der Feierlichkeit zur Heiligsprechung Bernardinos verwendet wurde. Darauf deute vor allem die durch Aushöhlung gewonnene Gewichtsverringering, die die Mobilität der Statue erhöht, und die polychrome Fassung hin. Es könne sich bei diesem Objekt aber auch um eine Wiederholung handeln.

tenmaske ins Leben hinterlässt wie bei allen Porträts des Heiligen ein groteskes Gesicht zwischen Leben und Tod.

Die Physiognomie Bernardinos sollte einerseits so naturnah wiedergegeben werden, wie dies unter den Umständen der geforderten raschen Anfertigung möglich ist. Andererseits liegt den Verantwortlichen daran, das Abbild Bernardinos im Zustand seines Ablebens zu belassen. Die Züge nicht ins volle Leben zurückzurekonstruieren und die Ahnung an den Tod erkennbar zu erhalten, ist Intention. Dieser Zustand des beginnenden Verfalls, den die Bilder Bernardinos zeigen, soll aber nicht den Tod repräsentieren, sondern dient zur Wiedererkennung. Das Gesicht zwischen Leben und Tod ist ikonografisches Merkmal Bernardinos, der zahnlose Mund ist sein Attribut und damit ein Garant für Wiedererkennbarkeit. Auch in gezeichneten und gemalten Darstellungen Bernardinos aus seiner Zeit wird die Totenphysiognomie als Merkmal immer übernommen. Die Porträtähnlichkeit ist innerhalb des Kanons zentralitalienischer Heiligendarstellungen im Quattrocento ein Novum.⁵⁹⁰ Bernardino ist der erste Heilige, dessen Bildnisse kontrollierbar Ähnlichkeit mit der historischen Person aufweisen.⁵⁹¹

Für den Kontext der vorliegenden Arbeit sind zwei weitere Aspekte von Bedeutung: Die Ähnlichkeit in den Porträts von Bernardino

590 Vgl. Arasse, 1982, S. 311: „Cette ressemblance et son fonctionnement méritent attention. Car, il faut le souligner d'entrée, elle n'est sans doute pas un des moindres mérites artistiques et théoriques de l'imagerie bernardinienne. Saint Bernardin est en effet le premier saint dont l'image peinte ressemble sans conteste au personnage réel.“

591 Daniel Arasse erkennt darin ein entscheidendes Argument dafür, dass tatsächlich *Porträts* des Heiligen gemeint sind. Vgl. Arasse, 1982, S. 311. Die meisten Darstellungen von San Bernardino weisen zweifellos Porträtähnlichkeit auf. Allerdings bezieht sich diese Ähnlichkeit eben auch auf die Totenmaske und nicht auf den lebenden Heiligen. Die Merkmale, an denen wir Porträtähnlichkeit in Bernardinos Bildern ausmachen, sind Charakteristika der Totenmaske, wie etwa das eingefallene Gesicht, der leblose Ausdruck oder die sich unter der Haut abzeichnende Knochenstruktur. Es gibt nur wenige Darstellungen von San Bernardino, die von der typischen Physiognomie abweichen. Als Beispiel sei auf das Porträt des Heiligen im Museo Civico di Palazzo Schifanoia in Ferrara von Andrea della Robbia verwiesen, dessen Heiligendarstellungen sich in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts einer enormen Beliebtheit erfreuen. Das Porträt zeigt einen Jugendlichen, der die typische eingefallene Totenmaskenphysiognomie vollkommen vermissen lässt.

wird nicht von seiner lebenden Person, sondern von der Totenmaske gewonnen, was im Resultat auch erkennbar bleiben soll. Das beweist die in keinem Fall vollständig vollzogene Überarbeitung der Porträts. Und die Totenmaske dient als ein Index, der die Physiognomie des Heiligen identisch speichert, damit diese in Bildnissen beliebig oft und über langen Zeitraum rekonstruiert werden kann.⁵⁹²

Bei den vielen Porträts von Bernardinos benediktinischem Pendant, Sant' Antonino (Antonio Pierozzi, 1390 in Florenz geboren), haben wir es mit einer entsprechenden Bildfunktion zu tun.⁵⁹³ Der Prior der Benediktiner-Abtei von San Marco zu Florenz stirbt im Jahr 1459. 130 Jahre nach seinem Tod werden seine Gebeine aus dem Sarkophag in San Marco in die Begräbniskapelle der Salviati-Familie überführt. Die Totenmaske Sant' Antoninos wird heute ebenfalls in San Marco verwahrt (Abbildung 4). Sie zeigt ein bärtiges Antlitz mit eingefallenem Mund und großer, gebogener Nase. Die Knochenstruktur zeichnet sich deutlich unter der dünnen Haut ab: Charakteristika der Maske sind ausgeprägte und sichtbare Wangenknochen, Schläfen sowie tief liegende Augen. Die frühen Totenmasken, wie diejenigen der Heiligen Bernardino und Antonino, sind meistens aus Wachs, ein Material, das vergänglich ist und sich schnell abnützt. Deswegen zeigen die Heiligenmasken zwar immer das bereits vom Tod gezeichnete und im Verfall begriffene Antlitz, allerdings nur wenig Details wie unterschiedliche Hautqualitäten oder die präzise Wiedergabe von kleinsten Fältchen, wie sie in späteren Totenmasken vor allem aus dem 19. Jahrhundert aus Gips erkennbar sind. Der schon deutlich fortgeschrittene Verfall und der Bart (der nicht ikonografisches Merkmal ist) verweisen

592 Urte Krass beschreibt die in den Porträts des Sant' Antonino permanent wiederkehrende charakteristische Physiognomie als „Corporate Design“. Bei der Vervielfältigung mit Abdruck werde „tatsächlich gleichsam die Identität der Bilder mit dem Körper suggeriert“. Vgl. Krass, 2012, S. 158.

593 Vgl. Bisticci, 1951, S. 123: „... fussino cagione di dare forma all'Oservanza dell'uno ordine e dell'altro, ch'ella si matenessi ed ampliassse.“ In Vespasiano da Bisticci Biografiensammlung *Vite di uomini illustri* finden sich zeitgenössische Lebensbeschreibungen der beiden Heiligen Antonino und Bernardino. Zu Ikonografie und Biografie Antoninos siehe Lazzi, 1995, und Cornelison, 2007. Zum zeitgenössischen, postumen und aktuellen Wirken des Heiligen siehe die Beiträge in der großen Publikation zum 500. Todestag Antoninos im Jahr 1959. Vgl. Ricotti, Spinillo & Agresti, 1958–1960.

darauf, dass dem Heiligen Antonino die Maske erst mehrere Tage nach seinem Tod abgenommen worden ist, wahrscheinlich nach der achttägigen Aufbahrung des Leichnams.⁵⁹⁴ Entsprechend der bildlichen Verbreitung Bernardinos kommen auch im Fall Antoninos viele Porträts auf uns zu.⁵⁹⁵ Die physiognomische Erscheinung Antoninos in Abbildern ist der Bernardinos aufgrund beidseitiger Abhängigkeit von einer Totenmaske ähnlich: Bei Antonino betrifft das vor allem den eingefallenen zahnlosen Mund, die ausladenden Wangenknochen, das Abzeichnen der Knochenstruktur an den Schläfen, die rundliche Gesichtsform und den Dämmerblick. Deutlich zu sehen ist dies etwa bei der Terracottabüste des Heiligen im Oratorio dei Buonomini di San Martino in Florenz (Abbildung 34). Aus dem eingefallenen Mund und den nur schwach geöffneten Augen resultiert die typische Ausdrucks- und Emotionslosigkeit Antoninos, die den Betrachter unmittelbar an eine Totenmaske gemahnt. In einigen Porträts Antoninos sind Abweichungen vom Vorbild, eben von der Totenmaske, zu erkennen. Die Breite des Gesichts und die Größe der Nase variieren von Abbild zu Abbild – allerdings nur so stark, dass der Heilige selbst und die Abhängigkeit von der Totenmaske erkennbar bleiben.⁵⁹⁶

594 Vgl. Bisticci, 1951, S. 141. Joseph Pohl vermutet, dass die Totenmaske nach den acht Tagen der Aufbahrung abgenommen wird. Vgl. Pohl, 1938, S. 51. Die Abnahme der Totenmaske ist vermutlich als Teil der Konservierungsmaßnahmen des Leichnams zu verstehen (wie oben in Kapitel 3 beschrieben), die nicht allzu lange nach dem Tod des Heiligen ergriffen werden. Der konservierte Leichnam liegt heute in San Marco verwahrt. Michael Edwin Flacks Überlegung, die Maske könne auch einer Terracottabüste folgen, die ihrerseits nach der echten Totenmaske gefertigt wurde, ist unwahrscheinlich. Vgl. Flack, 1986, S. 70.

595 Genauso wie im Fall der Porträts von San Bernardino ist der Bestand an Porträts Sant' Antoninos groß. Die wenigsten Werke können zugeschrieben werden, und genauso herrscht kaum Klarheit über Provenienz und Echtheit. Stilistische Verwandtschaften zwischen den Porträts, insbesondere den Büsten, sind nur zum Teil auszumachen. Schubring schreibt einen Teil der Produktion von Antonino-Büsten der Werkstatt Giovanni della Robbias zu. Vgl. bei Dussler, 1923, S. 129 f. Joseph Pohl erkennt ebenfalls stilistische Verwandtschaften einer Büsten-Gruppe. Vgl. Pohl, 1938, S. 52. Einen Überblick über den Bestand an Büsten von Sant' Antonino liefert Krass, 2012, S. 145 ff. Sie zählt insgesamt zwölf erhaltene Büsten des Heiligen.

596 Von der hier als typisch beschriebenen Physiognomie Antoninos weicht in manchen Porträts lediglich die Nase ab. Wie die Totenmaske und der konservierte Leichnam des Heiligen zeigen, hat Antonino eine große hakenförmige Nase, deren Spitze deutlich nach unten zeigt. Einige Porträts geben die Nase mit frontal

Die physiognomischen Charakteristika der Totenmaske übernehmen die Bildhauer in Porträts nicht, weil sie nicht zu überarbeiten gewesen wären, sondern um Erkennbarkeit und Ähnlichkeit mit dem Urbild, das die Totenmaske speichert, zu garantieren. Um eine Form der Kommunikation zwischen Heiligenbüste und ihrem Betrachter herzustellen, beleben die Künstler die Physiognomie ansatzweise, was im Ergebnis meist wie ein Kompromiss aus Leben und Tod wirkt.

Bei den wenigsten erhaltenen Porträtbüsten der beiden Heiligen haben wir es mit direkt eingearbeiteten Maskenpositiven zu tun. Einerseits lässt dies das verwendete Material (etwa Holz) manchmal gar nicht zu, andererseits sind die Abweichungen von der Totenmaske meist größer, als dass eine direkte Abformung anzunehmen wäre. Die Physiognomien Antoninos oder Bernardinos abzubilden, ist den Künstlern auch ohne den Erhalt der Totenmaske möglich, weil direkt nach dem Tod der Geistlichen jeweils zuverlässige Porträts von ihnen existieren. Sämtliche erhaltenen Porträts der beiden paraphrasieren die Totenmasken aber eindeutig, und deshalb muss angenommen werden, dass es eine Funktion der Masken in dieser Zeit ist, als Referenzobjekte zur Sicherung der Physiognomie und zur Fertigung von Porträtbildnissen zu dienen. Auffällig ist einerseits, dass in keinem Fall die Totenmaske eines Heiligen nur Vorbild für ein einziges Porträt ist, und andererseits, dass die Totenmasken Heiliger zahlreich erhalten geblieben sind, und zwar trotz des fragilen Materials (Wachs oder Gips) über fünf Jahrhunderte hinweg. Es liegt deswegen nahe, ihre Existenz und Funktion nicht nur auf das technische Hilfsmittel zu reduzieren. Eine Totenmaske ist nicht nur ein ökonomisches Mittel, das eine schnelle Produktion garantiert, sondern vor allem ein dauerhaftes Referenzobjekt, das es den Bildhauern ermöglicht, permanent Ähnlichkeit in Reproduktionen zu erzeugen. Die Totenmaske fungiert für die Porträts Heiliger im Quattrocento als ein physiognomischer Index: Sie speichert ein wahres Abbild (*vera imago*), das Bildhauer bewusst ohne Beschönigung in Porträtbilder übertragen.

Die Totenmasken der Heiligen können auch umgekehrt als Bezugspunkt dienen, um Ähnlichkeit in Porträts zu beweisen. Deswegen

ausgerichteter Spitze wieder. Zu erkennen ist das etwa an der Büste in Santa Maria Novella in Florenz, ebenso an einer Büste in der Medici-Kapelle und einer Büste im Museo di San Marco, ebenfalls in Florenz.

ist die erkennbare Abhängigkeit der Porträtbilder der Heiligen von der Totenmaske als Urbild auch konstitutiv für die Heiligenporträts, und so kann auch die Totenphysiognomie zu einem ikonografischen Merkmal werden: Das wahre Abbild kann zur Beweisführung historischer Existenz des Heiligen dienen, und darin haben die Heiligenbüsten einen Berührungspunkt mit Reliquien. Wie oben bereits erwähnt, dienen die Büsten auch als ein Ersatz für Reliquien, weil tatsächliche Reliquien in dieser Zeit kaum zugänglich sind. Urte Krass verweist auf das „*integritas*-Problem“, das die Totenmaske zu lösen vermochte. Der Leichnam (neuer) Heiliger aus dem 15. Jahrhundert soll, auch wenn das nicht immer eingehalten wird, integer gelassen werden, weshalb es für die Gläubigen der Zeit nicht möglich ist, Primärreliquien zu besitzen und zu verteilen.⁵⁹⁷

Insbesondere erinnern uns die Heiligenbüsten an Reliquienbüsten, weil auf sie die Definition, eine Mischung aus Porträt und „von jenseitiger Präsenz und Wirkmacht beseelte(m) Heiligenbild“ zu sein, ebenfalls zutrifft.⁵⁹⁸ Die Physiognomie der Reliquienbüste verkörpert im Gegensatz zur Heiligenbüste der frühen Neuzeit allerdings in der Regel keine erkennbare Individualität, sondern zeigt typisierte und schematische Gesichter. Trotz einer Tendenz zur Individualisierung und zu einer zunehmenden Ähnlichkeit sowie, ungeachtet der grundsätzlichen Funktion, eine Kommunikationsform zum Betrachter zu konstruieren, erreicht die Reliquienbüste die physiognomische Ähnlichkeit der Heiligenbüsten nicht. Bei der Reliquienbüste symbolisiert das Antlitz nur die irdische Erscheinung des Dargestellten, bei den Heiligenbüsten ist das Antlitz von der irdischen Erscheinung direkt hergeleitet. Bei der Reliquienbüste potenzieren sich Reliquie und Bild gegenseitig, was die Kommunikation zwischen dem Heiligen und den Gläubigen gegenüber einer bloß abstrakten Anwesenheit des Gläubigen als Reliquie verstärkt.⁵⁹⁹ Die Heiligenbüste hingegen ist kein mit einer Reliquie verschränktes Bild, weil die Totenmaske, die der Büste zugrunde liegt, im Gegensatz zum Schädel, der in der Reliquienbüste verwahrt

597 Vgl. Krass, 2012, S. 134. Siehe auch Angenendt, 1997, S. 149 f.

598 Fricke, 2007, S. 135.

599 Vgl. Legner, 1995, S. 242. Die Allianz von Skulptur und Reliquie sei ein „frömmigkeitsgeschichtliches Phänomen, in dem zwei analoge Spezies eine Symbiose eingehen“.

liegt, im engeren Sinn keine Reliquie ist. Die Heiligenbüste meint deswegen wohl auch weniger die reale Präsenz des Heiligen, sondern ist lediglich die Beweisführung für dessen historische Existenz.⁶⁰⁰

Der erhöhte Bedarf an Reliquien seit dem 15. Jahrhundert hat eine massenhafte Produktion von Heiligenbüsten zur Folge, die bald nicht mehr nur zur Aufstellung im öffentlich zugänglichen sakralen Raum, sondern auch als „Erinnerungs- und Meditationsstücke für private Haushalte“⁶⁰¹ dienen. Der Gesichtsabguss hat dabei die Funktion, die Präsenz des Heiligen zu vervielfältigen. Er ermöglicht es, die historische Existenz des Heiligen mittels wahrer Abbilder, die durch Abguss gefertigt werden, an vielen Orten zu bekunden, ähnlich der Reliquie, gewissermaßen als deren Ersatz. Die Totenmaske ersetzt die Präsenzverteilung neuer Heiliger an unterschiedlichen Orten, nach ihrem Vorbild können Abbilder von kontrollierbarer Ähnlichkeit gefertigt werden.

Die Totenmaske nimmt im Zusammenhang mit Porträtbüsten neuer Heiliger in der frühen Neuzeit ihre an sich typische Doppelfunktion ein. Sie hat die technische Aufgabe, Garant für die realistische Gestaltung von Porträts zu sein. Gleichzeitig eignet ihr immer auch eine Art höherer Wesenheit: Sie ist ein Index des Gesichts und fungiert als Referenzobjekt zur Produktion von Reliquienersatz. Deswegen verortete die Forschung die Totenmaske in der Nähe der *ars sacra*.⁶⁰² Nahe lag immer die Kontextualisierung mit Berührungsreliquien.⁶⁰³

600 Vgl. Fricke, 2007, S. 135ff.: „Nicht das von Menschenhand gefertigte Erscheinungsbild verleiht dem Heiligenbild seine authentischen Züge, sondern der Schädelschmelz, und damit letztlich eine Kreation des Schöpfers.“ Dazu auch Brilliant, 1991, S. 128: „Donatello endowed that mask with such apparent naturalism that it gave flesh to the dry bones and brought the saint and the devout beholder closer together in a more personal relationship. And that is what portraits do.“

601 Kohl, 2007, S. 95. Zur Geschichte, Entwicklung und Herstellung des privaten Hausandachtsbildes siehe Kecks, 1988.

602 Vgl. dazu etwa bei Krüger, 2001, S. 153 f.

603 Vgl. etwa bei Hertl, 2002, S. 79: „Da sie [die Totenmaske] das letzte Bildhafte eines Toten ist, erfüllt sie die Definition einer Reliquie, und dies umso mehr, als noch Haare des Toten in der Gipsmasse enthalten sein können.“ Dass Haare in der Gussmasse zurückbleiben, ist eine Ausnahme. Es geschieht eher durch Zufall und ist auch kein konstitutives Merkmal der Totenmaske. Claudia Schmolders schreibt, Totenmasken seien „in ihrer konkav-konvexen Raumgestalt eher Behälter als Skulptur, ein Abhub, so intim wie sonst wohl nur das Schweißstuch der Veronika“. Vgl. Schmolders, 2002, S. 178. Mit Berührungsreliquien bringen die To-

Beim bereits erwähnten Turiner Grabtuch, dem berühmtesten und gleichzeitig fragwürdigsten Gesichtsabdruck der Geschichte, hätten wir es – sofern es denn echt wäre – tatsächlich mit einer Reliquie zu tun. Technisch unterscheidet sich dieser Abdruck aber von einer Totenmaske. In beiden Fällen wird eine wahre Abbildqualität auf ähnliche Weise erzeugt, nämlich durch Berührung. Der Abdruck auf dem Grabtuch soll aber durch direkte Berührung mit dem Gesicht Jesu entstanden sein. Diese Verbindung aus Ähnlichkeit und Berührung gilt für den Gesichtsabguss nur bedingt, weil eine unterschiedliche Gewichtung der Relevanz von Ähnlichkeit und Berührung vorliegt. Die Bedeutung der Berührung, die für die Reliquie fundamental ist, hat im Fall der Totenmaske vor der Ähnlichkeit keine Priorität. Die Berührung ist bei der Totenmaske zwar die Voraussetzung für Ähnlichkeit, sie ist allerdings nicht die Qualität, die es vordergründig zu erreichen gilt, sondern vielmehr ein Mittel.⁶⁰⁴ Der Abgebildete mag beim Gesichtsabguss physisch involviert sein, eine Berührung zwischen dem Menschen und dem endgültigen Objekt, nämlich der Totenmaske, findet aber nicht unmittelbar statt.⁶⁰⁵ Die Berührung beim Gesichtsabguss ist ein Mittel, um eine Negativform des Gesichts zu erzeugen. Das Abgussnegativ, das durch die Berührung erzeugt wird und tatsächlich mit dem Gesicht in Berührung gekommen ist, hat im Fall einer Totenmaske aber als Endprodukt keinen Wert. Die Totenmaske ist eine Positivform, die erst durch den Ausguss des Negativs entsteht. Auch wenn das immer wieder so beschrieben wird: Der Positivausguss des Negativs, die Totenmaske, ist mit dem Antlitz nicht direkt in Berührung gekommen.⁶⁰⁶ Wenn wir Totenmasken oder Lebendabgüsse von Gesichtern also als Reliquien auffassen, müssen wir berücksichtigen, dass es

tenmaske auch Didi-Huberman, 1999, S. 47, und Kümmel, 2006, S. 203 f., in Verbindung. Urte Krass definiert die Totenmaske als ein „Hybrid zwischen Primär- und Sekundärreliquie“, als eine „Berührungsreliquie zweiten Grades“. Krass, 2012, S. 133.

604 Die gegenteilige Auffassung bei Krass, 2012, S. 134.

605 Angeführt wird in der Forschung immer auch, dass die Totenmaske mit dem Leichnam des Heiligen in Berührung gekommen war und durch diesen Vorgang gegebenenfalls Hautpartikel oder Haare in die Abgussform übertragen worden sind.

606 So etwa die Auffassung bei Sykora, 2009, S. 26.

sich dabei um besondere Formen von Reliquien handelt, die sich in gängige Kategorien kaum einordnen lassen.⁶⁰⁷

Die Heiligenbüsten sind zwar als wahre Abbilder aus Totenmasken hergeleitet, die Physiognomien, die die Totenmasken zeigen, sind aber nicht unantastbar. Bei den Heiligenbüsten handelt es sich selten um direkte Abformungen von Abgüssen, sondern um freie Nachbildungen, die auf Abgüssen basieren. Die Totenphysiognomie sollte zweifellos erhalten bleiben, um die Verbindung zum Urbild erkennbar zu machen. In den allermeisten Fällen bemühte sich der Bildhauer aber auch, die Totengesichter zu beleben – ein Eingriff in die *vera imago* also.

Neben der Eigenständigkeit der Heiligtotenmasken betont Urte Krass auch deren Initialwirkung und Vorbildfunktion für diejenigen weltlicher Würdenträger. Eine besondere Rolle habe dabei die dokumentierte Totenmaske Ambrogio Traversaris eingenommen, den sie als „Humanisten-Heiligen“ bezeichnet. In drei Briefen von Pietro Delfino, dem Nachfolger Traversaris im Amt des Kamaldulenser-Generals, die Krass erstmals publiziert, sei nachzulesen, dass die Abnahme der Totenmaske Traversaris und deren anschließende Vervielfältigung nach dem Prinzip und Zweck der Heiligtotenmasken des Quattrocento erfolgt.⁶⁰⁸ Dass es sich bei der Urform eines Abbilds, um das es in den Briefen geht, um eine Abformung der Totenmaske handeln

607 *Reliquiae, arum* hat die Bedeutung „das Zurückgebliebene, übrig von etwas, der Überrest [...]“; Die Überreste eines toten Menschen od. Tieres, das Gerippe.“ Vgl. Georges [Hrsg.], 1951, Band 2.1, S. 2299. „Reliquie“ wird im *Lexikon für Theologie und Kirche* als „die Überreste der Körper der Heiligen u. Seligen; im weiteren Sinn sind R. alle Dinge, die die Heiligen oder Seligen während ihres Lebens benützten (z. B. Kleider), od. Dinge, mit denen die toten Leiber der Heiligen bzw. Seligen berührt wurden.“ Höfer & Rahner [Hrsg.], 1963, S. 1217.

608 Vgl. Krass, 2012, S. 139–145. In seinem ersten Brief an Jacopo Allegri, Abt des Florentiner Klosters San Felice, von 1474 bittet Delfino um ein Bildnis Traversaris. Er erhält eine Gipsbüste, wie aus einem Brief aus dem Jahr 1490 hervorgeht, in dem er auf eine Anfrage Don Guidos, Prior des Florentiner Kamaldulenserordens, diese Büste oder eine Kopie dieser Büste zu erhalten, antwortet. Es handle sich bei dieser Büste um das einzige „nach der Urform [archetypus] abgenommene Abbild“. Daher könne er es Guido nicht überlassen, schreibt er, dieser solle einen Künstler finden, der im „Nachbilden oder Abmalen“ erfahren sei. Dem kommt Guido nach, was aus dem dritten, einen Monat später datierten Brief Delfinos hervorgeht: Der Künstler habe sehr sorgfältig das Abbild nach der Büste gefertigt, und zwar „um das ein ums andere Mal“. Zitiert nach der Übersetzung von Krass, 2012, S. 142 f.

muss, legt Krass plausibel dar. Die Vervielfältigung des Urbilds, um private und öffentliche Devotionsbilder von möglichst großer Ähnlichkeit zu erhalten und um die verstorbenen Heiligen an bestimmten Orten präsent zu machen, entspricht der Vervielfältigung von Büsten neuer Heiliger im Quattrocento, wie bei den Porträts San Bernardinos und Sant' Antoninos besprochen.

Dass die Heiligtotenmaske aber Priorität vor der weltlichen Totenmaske hat, beweist Traversaris Maske allerdings nicht. Die früheste sichere Totenmaske eines Heiligen, diejenige San Bernardinos, wurde nur zwei Jahre vor derjenigen Filippo Brunelleschis abgenommen. Der Zeitabstand ist zu gering, um eine Priorität der Heiligtotenmaske zu attestieren. Darüber hinaus muss bedacht werden, dass Cennini bereits im ausgehenden 14. Jahrhundert die Totenmaske als einen sehr profanen, technischen Prozess beschreibt. In seinem Text mahnt er die Bildhauer zur Vorsicht bei der Abnahme der Maske, weil es sich bei den Betroffenen auch um hochstehende Personen handeln könne – als Beispiele nennt er „Signore, König, Pabst [und] Kaiser“.⁶⁰⁹ Davon abgesehen ist die Totenmaske schon vor der Jahrhundertmitte durch die Rezeption antiker Quellen in das Bewusstsein der italienischen Humanisten getreten, nämlich durch die Überlieferung des Brauchs der *imagines maiorum* bei Plinius.

7.2 Wahre Abbilder als antike Form

Geleitet vom Humanismus sucht das Florentiner Bürgertum seit der Zeit um 1400 nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen und neuen Arten des Ahnengedenkens. Das äußert sich in der Beschäftigung mit der Antike.⁶¹⁰ Kurz nach der Jahrhundertmitte dominieren in Florenz antike Porträtgattungen wie die Medaille oder die Bildnisbüste gegenüber mittelalterlich geprägten Bildnisformen.⁶¹¹ Der Typus des Wandgrabs, das den aufgebahrten Toten in Stein verewigt zeigt und auf mit-

⁶⁰⁹ Vgl. Cennini, 1871, S. 132.

⁶¹⁰ Vgl. Marek, M., 1989, S. 264.

⁶¹¹ Irving Lavin erkennt die Wiederbelebung antiker Porträtformen in drei verschiedenen Porträtgattungen, nämlich im Reiterstandbild, in der Bildnisbüste und in der Medaille. Vgl. Lavin, 1970, S. 207 f.

telalterliche Traditionen zurückgeht, verliert in Florenz nach 1470 an Bedeutung. Es kommt zu einer Säkularisierung des Bildnisses: Herausragende Bürger werden mit kommemorativen Porträtbildern geehrt, die die Funktion haben, Mitbürgern als Vorbild zu dienen.⁶¹²

Das Interesse an antiker Formensprache zeigt sich nicht nur in deren Anwendung auf die gegenwärtige Porträtpraxis, sondern auch in einer verbreiteten Sammelleidenschaft des Bürgertums für antike und antikische Objekte. Neben Büsten der Familie stehen in den Häusern der Florentiner Oberschicht auch die Büsten Prominenter aus der Antike auf den Kredenzen. Im Zuge der aufblühenden Leidenschaft für antike Medaillen lassen sich hochstehende Bürger auch Medaillen mit den Porträts von Zeitgenossen fertigen.⁶¹³ Für die Kenntnis antiken Brauchs ist die Überlieferung entsprechender Objekte und schriftlicher Dokumente bedeutend. Wie Vespasiano da Bisticci in den *Vite di uomini illustri del secolo XV* schreibt, ist es insbesondere Plinius der Ältere, dessen Schriften im humanistischen Kreis um Niccolò Niccoli rezipiert werden und der die Übernahme antiker Porträtformen forciert:

„Infinite sculture e cose degne, che non erano in Firenze, col mezzo di Nicolao s'ebbono. Fu molto intendente di pittura e scultura. Oltre all'altre cose, Plinio intero non era in Firenze, se non uno frammentato; Nicolao sapeva che n'era uno a Lubeccchi, nella Magna, e ordinò che Cosimo facesse d'averlo, e così fece, e per mezzo suo venne Plinio in Firenze. Quando accadeva che giovani fiorentini o d'altre nazioni andassino a visitare Nicolao, subito giunti, dava loro un libro in mano per uno e diveva andassino a leggere.“⁶¹⁴

Die formale Gestalt der Bildnisbüste ist im Mittelalter zwar auch bekannt, ihr Ort und ihre Funktion folgen in der Neuzeit aber antikischem Konzept. Sie ist nun nicht mehr ein Kultbild, sondern eine „representation of a private living person“⁶¹⁵. Irving Lavin fasst in seinem Aufsatz *On the sources and meaning of the Renaissance Portrait Bust* die

612 Vgl. Panofsky, 1964, S. 74ff.

613 Vgl. Wackernagel, 1938, S. 95: „The possession or examination of antique portrait busts must have prompted many connoisseurs and collectors to commission portrait sculpture themselves.“ Vgl. dazu auch Krautheimer & Krautheimer-Hess, 1970, S. 295ff., und Kress, 1995, S. 134.

614 Vgl. Bisticci, 1951, S. 436.

615 Lavin, 1970, S. 209 f. Zur mittelalterlichen Bildnisbüste vgl. Müller, 2007. Obwohl das Mittelalter die physiognomisch korrekte Wiedergabe des menschlichen Ant-

entscheidenden Unterscheidungsmerkmale zwischen der antiken und der neuzeitlichen Büste zusammen: Letztere wurde hauptsächlich privat beauftragt und im privaten Bereich aufgestellt. Was Form und Stil betrifft, unterscheiden sie sich vor allem in der Trennungslinie zur fiktiven unteren Körperhälfte: In der Renaissance erfolgt diese als gerader Schnitt (Abbildung 61).⁶¹⁶

Mit der Rezeption der Schriften von Plinius und Polybios lernen die Humanisten und Künstler der frühen Neuzeit noch eine zweite antike Porträtform kennen: *imagines maiorum*. Es handelt sich dabei um wächserne Bildnisse (deswegen auch *cerae* genannt), mit denen die alten Römer die Gesichter ihrer Vorfahren naturgetreu festgehalten haben – sehr wahrscheinlich mittels Gesichtsabguss, wie Plinius seinen Lesern in der frühen Neuzeit vermittelt.⁶¹⁷

Aufgrund der Vergänglichkeit des Materials, mit dem die *imagines maiorum* gefertigt wurden, sind keine dieser Porträts überliefert. Auch bei dem Fund einer Wachsmaske in Cuma handelt es sich, worauf Harriet Flower verweist, nicht um ein solches Ahnenbild. Besagte Bildnisse waren nie als Grabbeigaben gedacht, die Maske aus Cuma wurde allerdings in einem Grab gefunden.⁶¹⁸ Aus der römischen Antike sind keine Ahnenbilder erhalten. Wir kennen den Brauch – genauso wie die Humanisten der Frührenaissance – aus schriftlichen Quellen. Am aus-

litzes kennt (das betrifft vor allem den Knochenbau), wendet der Bildhauer in dieser Zeit seine Kenntnis nicht auf die Büste an, die auch gar keine Porträtähnlichkeit sucht. Porträtähnlichkeit verlangen im Mittelalter eher Grab- und Votivfiguren. Ist die Büste im Mittelalter vor allem als Grabmalschmuck immer in einen religiösen Kontext eingebunden, löst sie sich im Quattrocento aus ihrem Grabkontext, wird von Privatpersonen beauftragt und findet ihren Ort im privaten und halböffentlichen Bereich, und zwar so, dass sie von jedem gesehen werden kann. Vgl. Lavin, 1970, S. 211 f., und Müller, 2007, S. 65.

616 Vgl. Lavin, 1970, S. 209. Vgl. dazu auch Poeschke, 1990, S. 28. Zum Ort der autonomen Porträtbüste im Quattrocento siehe vor allem Kress, 1995.

617 Plinius, 1978, S. 111.

618 Vgl. Flower, 1996, S. 2 f. Eine Vorstellung von diesen Bildnissen soll die Marmorstatue des sogenannten „Togatus Barberini“ liefern, die heute in den Vatikanischen Museen in Rom steht. Aufgrund der scheinbaren Leichtigkeit, mit der der Römer das Ahnenbild in seiner rechten Hand hält, vermutete man, es sei damit ein Bild aus leichtem Material, Terracotta oder Wachs, und damit eine Ahnenmaske gemeint, hingegen kein marmornes Bildnis. Vgl. dazu etwa Flower, 1996, S. 5 f.

föhrlichstn berichtet Polybios in seinem Hauptwerk *Historia* über die *imagines maiorum*:

„Wenn sie ihn dann begraben und ihm die letzten Ehren erwiesen haben, stellen sie das Bild des Verstorbenen an der Stelle des Hauses, wo es am besten zu sehen ist, in einem hölzernen Schrein auf. Das Bild ist eine Maske [prosopon], die mit erstaunlicher Treue die Bildung des Gesichts und seine Züge wiedergibt. Diese Schreine öffnen sie bei den großen Festen und schmücken die Bilder, so schön sie können, und wenn ein angesehenes Glied der Familie stirbt, führen sie sie im Trauerzug mit und setzen sie Personen auf, die an Größe und Gestalt den Verstorbenen möglichst ähnlich sind. Diese tragen dann, wenn der Betreffende Konsul oder Praetor gewesen ist, Kleider mit einem Purpursaum, wenn Censor, ganz aus Purpur, wenn er aber einen Triumph gefeiert und dementsprechende Taten getan, goldgestickte. [...] Man kann sich nicht leicht ein großartigeres Schauspiel denken für einen Jüngling, der nach Ruhm verlangt und für alles Große begeistert ist. Denn die Bilder der wegen ihrer Taten hoch gepriesenen Männer dort alle versammelt zu sehen, als wären sie noch am Leben und beseelt, wem sollte das nicht einen tiefen Eindruck machen? Was könnte es für einen schöneren Anblick geben?“⁶¹⁹

Nach dem sogenannten *ius imaginem* sind die Anfertigung und der Besitz von Ahnenbildern in der republikanische Zeit der Nobilität, also den Mitgliedern der senatorischen Aristokratie aus patrizischem, später auch aus plebeischem Stand vorbehalten.⁶²⁰ Die *imagines maiorum* dienen der Memoria, haben aber auch politische und soziale Funktion und werden zur Propaganda und zur Statusdemonstration der Familie eingesetzt.⁶²¹ Wie Polybios berichtet, zeigen Familien Bildnisse verstorbener Vorfahren an einer Stelle im Haus, wo sie am besten zu sehen waren, in der Regel im Atrium. Im Alltag bleiben die *imagines maiorum* in einem Schrank mit *titulus* verschlossen, der Auskunft über die politische Karriere und Triumphe der Abgebildeten gibt.⁶²² Nur an Festtagen und für Trauerfeiern holen die Besitzer ihre Ahnenbildnisse aus diesem Schrank heraus. Polybios berichtet, dass die Nobilität ihre Bildnisse im Leichenzug, der *pompa funebris*, mitführt, wenn ein Mitglied der Familie gestorben ist. Die Ahnenmasken halten sich Angehö-

619 Polybios, 1961, S. 578 f.

620 Vgl. Blome, 2001, S. 305. Zum Begriff *ius imaginum* als eine Erfindung des 16. Jahrhunderts siehe schon Zadoks, 1932, S. 97 f.

621 Vgl. Flaig, 1995, S. 119, und Blome, 2001, S. 305.

622 Flaig, 1995, S. 118. Zur Rolle des *titulus* siehe auch Flower, 1996, S. 159ff.

rige (oder Schauspieler) vor, um sowohl performativ als auch durch die Naturnähe der Maske reale Anwesenheit der Ahnen zu simulieren, die auf diese Weise ihre verstorbenen Nachfahren auf deren letztem Weg begleiten können.

200 Jahre später berichtet Plinius der Ältere über die Beschaffenheit der *imagines maiorum*:

„Anders war es bei unseren Ahnen in den Vorhallen zu sehen: keine Bilder fremder Künstler und nicht Bronze oder Marmor; die aus Wachs modellierten Gesichter waren in einzelnen Schränken verteilt, um Bilder zu haben, welche die Leichenbegängnisse edler Geschlechter begleiten, und bei jedem Verstorbenen war stets die ganze Schar der Familie, so groß sie jemals gewesen war, zugegen.“⁶²³

An späterer Stelle beschreibt er, auf welche Weise zu seiner Zeit (und bereits seit dem 3. vorchristlichen Jahrhundert) Bildnisse angefertigt werden:

„Der erste von allen aber, der es unternahm, das Bild eines Menschen am Gesicht selbst in Gips abzuformen und Wachs in diese Gipsform zu gießen und es dann zu verbessern, war Lysistratos aus Sykion, der Bruder des bereits erwähnten Lysippos. Dieser machte es sich auch zur Aufgabe, den Bildern Ähnlichkeit zu verleihen; vorher bemühte man sich nur um eine möglichst schöne Ausführung. Er erfand es auch, von Standbildern Abgüsse zu formen und dieses Verfahren breitete sich so aus, daß man kein Bildwerk oder Standbild ohne Ton(modell) herstellte. Hieraus geht hervor, daß diese Kunst älter gewesen ist als die Erzgießerei.“⁶²⁴

Auch Servius wird später darüber schreiben.⁶²⁵ Objekte, die die These stützen könnten, *imagines maiorum* seien nach ins Leben zurückübersetzten Totenmasken beziehungsweise nach unveränderten Totenmas-

623 Plinius, 1978, S. 17.

624 Plinius erwähnt in seiner Beschreibung des Gesichtsabgusses nicht konkret, dass er Ahnenbildnisse meint. Das heißt, er überliefert uns zwar, dass die Fertigung von Porträts nach Gesichtsabgüssen gängig ist, er beschreibt aber nicht, um welche Bildnisform es sich da konkret handelt. Nur ist es eben sehr unwahrscheinlich, dass er eine andere Porträtform meint als die *imagines maiorum*, weil er auf das Material Wachs verweist.

625 Servius berichtet über die Arbeit des *fictors*, der Abdrücke von Gesichtern nimmt. Vgl. Klier, 2004, S. 23.

ken gestaltet, existieren aber nicht.⁶²⁶ Dass es sich bei den römischen Ahnenbildern um unveränderte Totenmasken handelt, ist unwahrscheinlich. Zu viele Quellen verweisen auf ihre suggestive Lebendigkeit. Plinius schreibt auch nicht über den Abguss vom Leichnam, sondern vom Menschen an sich. Deshalb meint er wohl eher den Lebendabguss als die Totenmaske. Allerdings schreibt Plinius im Zusammenhang mit dem Gesichtsabguss ausdrücklich von Wachs. Und das ist eben genau das Material, aus dem die Ahnenbilder in der Antike hergestellt werden.

Imagines maiorum simulieren die reale Präsenz des Verstorbenen und stehen als *pars pro toto*, als „vollgültiges Menschenabbild“ für den ganzen Körper ein.⁶²⁷ Im Denken und vor allem im Sehen der alten Römer, so Heinrich Drerup, substituieren die Ahnenbilder die jeweiligen Personen mehr, als dass sie diese nachahmen.⁶²⁸ Darauf verweist auch schon die sprachliche Differenzierung der antiken Autoren zur Bezeichnung der Ahnenbilder. Plinius beschreibt die *imagines maio-*

626 Die These, die *imagines maiorum* seien nach Naturabgüssen geschaffene Bildnisse und damit Ausgangspunkt des Zusammenhangs zwischen Naturabguss und Porträt im Totenkult, ist seit G. E. Lessings Text *Über die Ahnenbilder der Roemer* (1779) Konsens. Lessing stellt klar, dass es sich bei den *imagines* um plastische Porträts handelt. Vgl. Lessing, 1974. Vgl. dazu auch Drerup, 1990. Harriet Flower, die das Anfertigen der Ahnenbildnisse nach Wachsabgüssen ebenfalls annimmt, verweist auf die Problematik der Quellenlage, die mit Plinius und Polybios zwar zwei Zeugen, allerdings keine Objekte bietet und damit die Definition der *imagines maiorum* zu einem großen Teil der Spekulation überlässt. Vgl. Flower, 1996, S. 36ff. Peter Blome, der die These, *imagines maiorum* seien Totenmasken oder „sekundäre Umformungen von solchen“, aufgrund mangelhafter Quellenlage vehement bestreitet, verweist auf einen permanent tradierten Übersetzungsfehler bei Polybios. Vgl. Blome, 2001, S. 306. Dieser verwende die Bezeichnung *proso-pon*, was, so Blome, mit Maske übersetzt werden könne, an erster Stelle aber Gesicht oder Antlitz bedeute. Für die oben nach der Übersetzung von Drexler zitierten Polybios-Passage schlägt Blome folgende Übersetzung vor: „Dieses Bild ist ein Porträt, das sowohl hinsichtlich der Formung als auch der Bemalung auf Ähnlichkeit gearbeitet ist.“ Blome, 2001, S. 306.

627 Daut, 1975, S. 52.

628 Vgl. Drerup, 1990. Klier, 2004, S. 29, beschreibt die *imago* als ein Spiel mit „Täuschung zwischen Mensch und Bild“. Randolph, 2007, S. 288, nimmt bei der *imago* die Existenz einer „indexical might of the relic“ an. Jan Bazant bezweifelt die These von Heinrich Drerup: „but we may also reasonably presume that they did not experience the same feelings as when confronted with living people.“ Bazant, 1995, S. 74.

rum als *vultus* (Gesichter). Polybios hingegen unterscheidet: Nur in der *pompa funebris* sei die *imago prosopon* (Maske), im Schrank sei sie *eikon* (Bildnis).⁶²⁹

Wie die Gesichtsabgüsse der Heiligen aus der frühen Neuzeit werden auch die *imagines maiorum* in der Forschung immer wieder mit Reliquien oder Gebeinen gleichgesetzt.⁶³⁰ Eine Eigenschaft teilen sie tatsächlich mit Reliquien: Sie sind Beweisführung für die historische Existenz von Personen.⁶³¹ Florence Dupont lanciert den Vergleich der *imago* mit der Münze, die aufgrund ihrer Herstellungstechnik ebenso ein gültiges Abbild zeigt.⁶³² Aus Duponts Darstellung lässt sich auch erschließen, warum die Herstellungstechnik der *imagines maiorum* mit einem Abguss konstitutiv für die Bildgattung sein könnte: Bei den Ahnenbildern handelt es sich um wahre Abbilder (*verae imagines*), und zwar nicht aufgrund der Vorstellung, es habe eine Berührung mit dem Original stattgefunden, sondern weil sie technisch reproduziert wurden und daher zuverlässige Abbilder sind.⁶³³ Da die *imagines maiorum* in Quellen nicht in ästhetischen Kategorien beschrieben werden, hat die Forschung sie in der Regel auch nicht als Kunstwerke verstanden.⁶³⁴

629 Vgl. Lahusen, 2010, S. 209.

630 Dupont, 1989, S. 406ff., und Ginzburg, 1999, S. 102, beschreiben die *imago* als den Gebeinen gleichbedeutend, ähnlich einer Reliquie.

631 Vgl. Zaloscer, 1967, S. 47: „Bei der römischen Totenmaske ging es um die Erhaltung der irdischen Erscheinung des Menschen in seiner einmaligen, unverwechselbaren Gestalt: um greifbare Manifestation seiner Existenz.“ Zaloscer, 1967, S. 47.

632 Dupont, 1989, S. 408 und 414.

633 Der Auffassung von Dupont, 1989, S. 405 f., folgt auch Violi, 2004, S. 8: „A sua volta, l'*imago* romana che ritraeva i nobili defunti, o che duplicava il volto degli imperatori nel rito del ‚funerale dell'immagine‘, poteva essere concepita solo a partire dalla riproduzione ‚meccanica‘ e seriale dei corpi garantita dalla cera, la quale, carne la mera somiglianza, generava infinite repliche organiche tutte identiche a se stesse, prive di arte e perciò stesso marchio inconfondibile di un'identità. [...] Più che di una riproduzione meccanica, si tratta quindi piuttosto di una sorta di duplicazione organica.“

634 Zur Frage nach dem Kunstwert der *imagines maiorum* vgl. etwa Daut, 1975, S. 53, und Büll, 1963, S. 436: Die Fertigung von Wachsmasken obliegt im antiken Rom einer eigenen Zunft. Für die Herstellung der *imagines maiorum* ist der *pollinctor*, ein Handwerker, zuständig. Eine Parallele zur frühen Neuzeit ist auszumachen: Auch im Quattrocento sind sowohl die Berufe als auch die Produkte des Bildhauers und des Wachsbildners unterschiedliche.

Dazu kommt, dass Zeitgenossen ihre Ahnenbilder nicht nur als physische Abbilder verstehen, sondern auch als Vorstellungsbilder. Der Begriff *imago* scheint – jedenfalls bei Plinius und Cicero – dem Ahnenbild vorbehalten zu sein. Die Begriffe *effigies* oder *simulacrum*, die das Bild im Allgemeinen beschreiben, verwenden die antiken Autoren für die Ahnenbildnisse nicht. Mit der klaren Differenzierung dieser Begriffe scheint auch die Wortbedeutung zwischen einem mentalen Bild (*imago* als Vorstellungsbild) und einem physischen Bild berücksichtigt.⁶³⁵ Es ist vom Weiterleben der Ahnen in ihren *imagines maiorum* die Rede. Einerseits, wie Cicero schreibt, geschieht dies im „Gedächtnis der Nachwelt“⁶³⁶. Andererseits wird dieses Weiterleben plastisch und performativ aufgefasst, etwa in den bei Polybios beschriebenen Prozessionen.

Ob die *imagines maiorum* in der römischen Antike mit Gesichtsabgüssen hergestellt wurden, und wenn ja, ob sie nach Totenmasken oder Lebendabgüssen gefertigt wurden oder nicht, ist wohl nicht eindeutig nachzuweisen. Für den Kontext der Untersuchung, nämlich die Rolle des Gesichtsabgusses im Florentiner Quattrocento, spielt das auch eine geringe Rolle. Nachweisbar ist indes, dass das aufgeklärte Bürgertum in dieser Zeit die oben vorgestellten antiken Ahnenbilder

635 Raimund Daut verweist auf Ciceros Definition von *imago* als „Bildnis eines Menschen von geschichtlicher oder geschichtlich gehaltener Existenz, sei es eines toten, sei es eines noch lebenden Menschen“. Zitiert nach Daut, 1975, S. 41. Daut betont die Verbundenheit des Begriffes *imago* mit der Vorstellung von Ähnlichkeit gemäß dem bei Cicero angeführten Porträtcharakter. Vgl. Daut, 1975, S. 51. Im *Tesaurus Linguae Latinae* wird *imago* als „Das Bild, Bildnis als Nachbildung, das Abbild“ definiert. *Effigies* wird als Synonym zu *imago* angeführt: *Imago*, „de eo, quod imitando assimilatum est alicui“; *Effigies*, „de eo, quod imitatione quadam in similitudinem alicuius rei exprimitur“. *Imago*, von *imaginare*, bedeutet „als Bild o. im Bilde wiedergeben, abbilden“. In reflexiver Form, *imaginor*, ist die Hauptbedeutung „sich etwas in ein Bild bringen, in d. Seele vergegenwärtigen, sich ausmalen, sich vorstellen“, im Gegensatz zu *effingere*, „nach einem Original in bildsamen Stoffen nachbilden“. Die Unterscheidung zwischen Nachbilden im Geiste (*animo fingere*) und Nachbilden mit Händen (*manus fingere*) trennt *imago* und *effigies* etymologisch voneinander. *Imago* kann, im Gegensatz zu *effigies*, diese Bedeutung auch im Substantiv zukommen: „Schatten- Traum u. Fantasiebild [...] Echo als Nachahmung der Stimme [...], Gegensatz zur Wirklichkeit [...] Scheinbild, Schattenbild, Trugbild, Phantom, der Schein [...], Vorstellung.“ Vgl. Georges [Hrsg.], 1951, Band 2.1, S. 58 f.

636 Zitiert nach Daut, 1975, S. 53.

aufgrund der Quellenrezeption tatsächlich als Porträts auffasst, die mithilfe von Gesichtsabgüssen gefertigt worden seien. Dass der humanistische Kreis um Niccolò Niccoli die bei Plinius besprochenen *imagines maiorum* als Gesichtsabgüsse versteht, bezeugt bereits ein Brief, den Niccoli von Poggio Bracciolini wenige Tage nach dem Tod Coluccio Salutati erhält, in dem er auf die Totenmaske des verstorbenen Staatskanzlers verweist.⁶³⁷ Die Abnahme der Totenmaske, wie sie Bracciolini darin beschreibt, geschieht mit Routine und einer gewissen Selbstverständlichkeit, sodass angenommen werden kann, die Übernahme des antiken Brauchs in die humanistische Kultur der Frührenaissance habe sich zu dieser Zeit bereits vollzogen. Noch deutlicher bezeugen Objekte aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, dass der Gesichtsabguss im Sinn einer antiken Form in humanistischen Kreisen Bedeutung gewonnen hat, und übrigens auch, dass das Totenporträt im Quattrocento keineswegs Heiligen vorbehalten ist. Wir müssen davon ausgehen, dass auch im Quattrocento kein antikes Ahnenporträt mehr erhalten ist und Humanisten, Künstler und Kunsttheoretiker ihr Wissen (genauso wie wir heute) aus überlieferten Dokumenten ziehen. Geleitet von der oben zitierten Passage bei Plinius fasst das Florentiner Bürgertum die *imagines maiorum* als Gesichtsabgüsse auf.

Plinius' *Naturalis Historia* ist in humanistischen Zentren der Frührenaissance wie Padua oder Florenz verbreitet. Durch die Rezeption seines Traktats, die sich in den Texten von Cennini und Ghiberti niederschlägt, wird der Gesichtsabguss aber nicht entdeckt – er ist als technisches Mittel im Mittelalter bereits bekannt. Allerdings liefert Plinius dem Bildhauer im Quattrocento gewissermaßen eine Legitimation, diese Technik auf Porträtbüsten anzuwenden,⁶³⁸ und eine Vorlage für eine eigenständige Porträtform: Gesichtsabguss ist im Quattrocen-

637 Vgl. Salutati & Novati, 1911, S. 474.

638 Die Forschung hat angenommen, dass im alten Rom nicht nur die hier beschriebenen Ahnenbildnisse mit Gesichtsabgüssen angefertigt werden, sondern dass (wie im Quattrocento) Bildhauer die Toten- und Lebendmasken in Ton- oder Stuckbüsten einarbeiten und vermutlich auch als Vorlage zur Gestaltung von Porträtbüsten in Marmor nutzen. Vgl. Zadoks, 1932. John Pope-Hennessy schreibt über die Verwendung von Gesichtsabgüssen in der römischen Antike: „In Rome casts from death masks were sometimes incorporated in clay or terra-cotta busts, and very unappetizing were the results. This practice too was resumed in the fifteenth century. These Florentine busts – there are quite a lot of them about – have

to nicht nur als Naturabbildung, sondern auch als Antikennachahmung zu verstehen.

Der Gesichtsabguss gewinnt durch die Kenntnis des Brauchs der *imagines maiorum* im Quattrocento als autonomes Objekt und als eigenständige Porträtform Bedeutung. Die Memorialkultur des Mittelalters kennt die Totenmaske in diesem Sinne noch nicht. Die Erhebung der Totenmaske zum selbstständigen Bildnis im Quattrocento wird von der jeweiligen Präsentationsform unterstrichen: Die Abgüsse werden auf Bretter montiert oder in Schilde eingearbeitet. Im frühen 20. Jahrhundert nimmt die Forschung fälschlicherweise an, dass es sich bei diesen wenigen überkommenen Totenmasken-Bildnissen aus der Renaissance um ein mittelalterliches Erbe handle.⁶³⁹ Tatsächlich nutzt das humanistisch geprägte Bürgertum den Gesichtsabguss sehr bewusst als antike Form, um Porträts im Stile der Alten herzustellen.⁶⁴⁰

Es ist davon auszugehen, dass der Bestand an Totenmasken im 15. und frühen 16. Jahrhundert, vor allem in privaten Haushalten, viel größer war, als die wenigen überlieferten Objekte dies heute vermuten lassen. Dazu kommt, dass die Quellen schweigen – sowohl die Texte der Theoretiker als auch die Inventarlisten. John Paoletti geht deshalb davon aus, dass die Totenmasken in der Renaissance nicht Teil der sichtbaren Welt sind und der Öffentlichkeit verschlossen bleiben.⁶⁴¹ Er verweist auf ein Dokument aus dem Jahr 1504, in dem es heißt, Lorenzo Bartolini habe „la testa di Lorenzo de Medici in la cassetta“ in Ver-

some social significance, but are not artistically of much note.“ Pope-Hennessy, 1963, S. 72. Zum Gesichtsabguss im antiken Rom vgl. auch Drerup, 1990, S. 119, und Bazant, 1995, S. 75.

639 Vgl. Planiscig, 1927, S. 389. Leo Planiscig betrachtet die Totenmasken am Della-Torre-Monument in San Fermo in Verona als mittelalterliches Erbe. Nur die Ummodellierung der Masken zu lebenden Gesichtern entspreche antikem Vorbild.

640 Deswegen kann die Abgusstechnik auch noch bei Vasari eine verhältnismäßig prominente Rolle einnehmen, ohne dabei in Widerspruch mit der zeitgenössischen Ästhetik zu gelangen: Vasari versteht die Technik als ein typisch antikes Verfahren, dass durch die Instanz Plinius seine Berechtigung hat. Zwar macht er in seinen *Viten* Andrea del Verrocchio zum Erfinder des Gesichtsabgusses. Für Vasari dürfte es aber weniger eine Rolle spielen, ob tatsächlich Verrocchio den Abguss erfunden hat, sondern dass damit ein Künstler der Renaissance eine Technik einführt, die genauso gut ist, dass sie mit der Kunstpraxis der Antike mithalten kann. Verrocchio ist prädestiniert für eine solche Erfindungslegende. Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 373 f.

641 Vgl. Paoletti, 1998, S. 88.

wahrung gehalten. Paoletti leitet daraus ab, die Totenmaske sei im Quattrocento „isolated in an environment that transformed individual images into civic history“⁶⁴².

Eine Erklärung dafür, dass die Abgüsse in Inventarlisten des Quattrocento nicht auftauchen, kann aber auch die fehlende einheitliche Terminologie sein. Lebendabgüsse, Totenmasken oder zu Köpfen ergänzte Gesichtsabgüsse werden im Quattrocento mal als „maschera“, als „testa“ oder als „busta“ bezeichnet. Aber nur wenn technische Begriffe verwendet werden, die den Entstehungsprozess des Objekts beschreiben, etwa „formata sul vivo“, „gitata sul vivo“ oder „imprestò la testa“, können wir heute davon ausgehen, dass damit dann tatsächlich auch ein Gesichtsabguss gemeint ist. Mit „la testa di Lorenzo“ ist ein Porträtkopf von Lorenzo de' Medici gemeint. Möglich ist auch, dass dieser nach einer Totenmaske gefertigt ist – schließlich sind viele nach der Totenmaske Lorenzos gestaltete Köpfe erhalten. Dass es sich bei Bartolinis Lorenzo-Porträt um die Totenmaske selbst handelt, ist indes unwahrscheinlich.

Das Antlitz Lorenzo de' Medicis, genannt il Magnifico, wird nach seinem Ableben im Jahr 1492 abgegossen (Abbildung 5). Die Physiognomie der Totenmaske wird in den Folgejahren zur Ikone: Viele Künstler leiten ihre Porträts, sowohl plastische wie gemalte, aus dieser Vorlage ab (Abbildungen 50 bis 54). Lorenzos Totenmaske hat für die Zeitgenossen aber auch einen Wert, der über die Funktion hinausreicht, physiognomischer Index für die Fertigung von lebensnahen Porträts zu sein.⁶⁴³

Das Maskenpositiv wurde zu einem halben Kopf ergänzt und auf eine Holztafel montiert. Die Inschrift darauf stammt aus der Feder Polizians: Er beklagt den grausamen Tod, der Lorenzo widerfahren ist: „Morte crudele che/ n questo corpo venne/ che dopo morte el mondo andò sozopra/ mentre chei vise tuto in pace 'l tenne.“⁶⁴⁴ Das über der Maske aufgemalte Kürzel „P.P.P.“ könnte entweder für *primus pater patriae* oder *pater patriae princeps* stehen und ist als eine antikische Referenz gedacht – oft sind diese Initialen auf antiken Medaillen zu se-

642 Vgl. Paoletti, 1998, S. 88.

643 Vgl. dazu Kohl, 2013, S. 130.

644 Zur Totenmaske Lorenzo de' Medicis siehe vor allem Bitossi, Mauro & Rossi, 2001; Sframeli, 1993; Didi-Huberman, 1999, S. 61ff.

hen.⁶⁴⁵ Die Art der Präsentation macht deutlich, dass Lorenzos Vertraute seine Totenmaske als solche fordern, und zwar nicht bloß, um seine Physiognomie zu sichern, bevor diese verschwindet. Die Totenmaske wird als eigenständiges Objekt verstanden, das hier in Anlehnung an römische Ahnenporträts mit Inschrift präsentiert wird.⁶⁴⁶ Es gilt auch zu berücksichtigen, dass von Lorenzo zum Zeitpunkt seines Todes bereits ein Lebendabguss existiert. Wie Vasari berichtet, ist dieser in der Werkstatt Verrocchios entstanden und wurde dort, wie Tommaso Verrocchios Inventarliste nahelegt, auch aufbewahrt. Um lediglich lebensnahe Porträts zu schaffen, hätte es einer Totenmaske nicht bedurft, weil der Lebendabguss dafür das weitaus günstigere Modell gewesen wäre.

Neben Lorenzos Totenmaske sind noch mehrere Beispiele aus dem Quattrocento erhalten, bei denen die Rezeption der antiken Ahnenbilder deutlich ist, etwa die sogenannte Totenmaske der Battista Sforza im Musée du Louvre in Paris (Abbildung 71) und ihr Pendant, die Totenmaske eines Mannes, genannt *Man in a garland*, die heute im Victoria & Albert Museum in London verwahrt wird (Abbildung 72). Beide Totenmasken werden in die 1470er-Jahre datiert. Die mit einem Kranz verzierten Schilde, in die die Masken eingearbeitet wurden, folgen antikem Vorbild: Plinius berichtet über das Einarbeiten des Ahnenbildes in einen Schild zur sogenannten *imago clipeata*, die dann Gedächtnisbild im öffentlichen und im privaten Raum (Ahnengalerie oder Triumphaldenkmal) sein kann und ebenso in der *pompa funebris* mitgeführt wird.⁶⁴⁷ Bei den beiden Totenmasken in Paris und London handelt es sich um unveränderte Exemplare. Die Augen der Masken

645 Das Kürzel ‚P.P.P.‘ ist auch auf Cicero-Plaketten zu sehen.

646 Für die Präsentationsform der Totenmaske von Lorenzo de’ Medici sind antike *imagines maiorum* eher vorbildlich als die – wie Urte Krass vermutet – Präsentationsform einer leicht überarbeiteten Wiederholung der Totenmaske Sant’Antoninos aus der Sammlung Loeser. Vgl. Krass, 2012, S. 158. Gerade das Kürzel ‚P.P.P.‘ verweist darauf, dass hier antike Vorbilder wirksam werden, und nicht der zeitgenössische Heiligenkult, zumal die Präsentation von Heiligenmasken auf Schilden oder Tafeln keine Tradition hat.

647 Vgl. Winkes, 1969, S. 3. Die Bildform der *imago clipeata* adaptiert das Florentiner Bürgertum im Quattrocento, auch ohne darin die Totenmaske zu präsentieren. Die prominentesten Beispiele sind die „Concurrunt clipeis“ der Rivalen Brunelleschi und Ghiberti. Vgl. Hessler, 2007, S. 50–114.

sind in beiden Fällen nicht geöffnet. Insbesondere die weibliche Maske zeigt den Tod sehr drastisch. Derjenige, der ihr die Maske abgenommen hat, hielt es nicht für nötig, dem Leichnam vorher den Mund zu schließen. Ursprünglich waren die beiden Totenmasken farblich gefasst, in Resten ist das noch gut zu erkennen.

Die Zusammengehörigkeit der Masken attestiert Louis Courajod Ende des 19. Jahrhunderts erstmals.⁶⁴⁸ Stilkritisch verortet die Kunstforschung sie auf emilianische Provenienz in das mittlere Quattrocento. Die Forschung nimmt außerdem an, die beiden Totenmasken seien, entsprechend dem Della-Torre-Monument in Verona, als Memorialbildnisse für ein Grabmonument geplant gewesen. Möglich ist aber genauso, dass ihre Auftraggeber sie als Memoria für den privaten oder halböffentlichen Raum haben fertigen lassen.

Die weibliche Maske gilt als diejenige der Battista Sforza. Die Gemahlin Federico da Montefeltros, Herzog von Urbino, stirbt 1472 im Alter von 28 Jahren, nachdem sie ihr achtes Kind, den lang ersehnten Erben, geboren hat.⁶⁴⁹ Chrysa Damianaki vermutet, Francesco Laurana habe den Auftrag, Battista Sforzas Büste zu fertigen, kurz nach deren Tod erhalten und dafür die Totenmaske, die Federico ihm überreicht haben soll, als Vorlage verwendet (Abbildung 49).⁶⁵⁰ Die Abhängigkeit der Büste von der Totenmaske attestiert Ruth Wedgwood-Kennedy in ihrem Buch über die Frauenbüsten Lauranas von 1962 erstmals. Die Forschung hat diese Einschätzung übernommen.⁶⁵¹ Auch Charles Seymour, der in der Maske „morphologically the source“ der

648 Vgl. Courajod, 1882.

649 Das Sterbedatum geht aus dem *Diario* des Francesco Maria della Rovere hervor. Vgl. Damianaki, 2000, S. 61 und 150. Zur angeblichen Totenmaske der Battista Sforza vgl. auch Kohl, 2013 a, S. 66 f.

650 Vgl. Damianaki, 2000, S. 59. Chrysa Damianaki schreibt die Büste stilkritisch Francesco Laurana zu. Dokumente, die Laurana als Urheber ausweisen, gibt es nicht.

651 Vgl. Wedgwood-Kennedy, 1962, o. A. Louis Courajod, der die Maske erstmals publiziert, identifiziert sie nicht. Vgl. Courajod, 1882. Auch Schlosser, 1993, S. 64, sowie Pope-Hennessy & Lightbown, 1964, I, S. 315. identifizieren sie nicht. In einem jüngeren Katalog des Musée du Louvre wird die Totenmaske ebenfalls nicht als die der Battista Sforza, sondern als anonym bezeichnet. Vgl. Bresc-Bautier [Hrsg.], 2006, S. 234.

Porträtbüste erkennt, folgt dieser Auffassung.⁶⁵² Battista Sforzas angebliche Totenmaske hat die Forschung als Paradebeispiel für den praktischen Umgang der Renaissance-Bildhauer mit Totenmasken angeführt.

Tatsächlich ist die Ähnlichkeit zwischen Maske und Büste nur schematisch. Ein einfacher Vergleich offenbart keineswegs die zwingende Abhängigkeit beider Objekte voneinander. Die typischen Merkmale der Büste der Battista Sforza sind, wie die aller Frauenbüsten Lauranas, Symmetrie, Statik sowie Bewegungs- und Ausdruckslosigkeit. Damit bestehen, außer zu den Frauenbüsten Desiderio da Settignano und Mino da Fiesoles, kaum stilistische Parallelen zur Florentiner Büste der gleichen Zeit.⁶⁵³ Das Gesicht der Battista ist befremdlich undefiniert, es fehlen individuelle Merkmale. Der Vergleich mit anderen Frauenbüsten (vor allem auch Mariendarstellungen) aus Lauranas Œuvre offenbart eine permanent wiederkehrende Simplifizierung der Züge und Typisierungstendenzen in den Gesichtern.⁶⁵⁴ Laurana hat nicht wie seine Florentiner Kollegen Interesse an der präzisen Wiedergabe mimischer und physiognomischer Details. Er interessiert sich mehr für „overall aesthetic appearance and smoothness of his figures“ als für „precise anatomical description of their features.“⁶⁵⁵ Von der Bewegungs- und Ausdruckslosigkeit des Gesichts der Battista Sforza ist eine grundsätzliche Ähnlichkeit mit Totenmasken herleitbar, allerdings sind keine individuellen Merkmale zu erkennen, die die Abhängigkeit von einem entsprechenden Abguss beweisen können. Die Kopfformen der Objekte sind unterschiedlich: Die obere Kopfhälfte der Battista-Büste ist unnatürlich vergrößert und der Nasenrücken ist in der Büste viel kantiger. Was die untere Gesichtshälfte betrifft, ist der Vergleich mit der Totenmaske hinfällig: Die Mundpartie ist entstellt, weil die Totenmaske bei offenstehendem Mund abgenommen wurde. Auch in der Profilansicht sind kaum Übereinstimmungen zu erkennen.

652 Vgl. Seymour, 1966, S. 245, Anmerkung 22. Auch Chrysa Damianaki übernimmt diese Auffassung. Vgl. Damianaki, 2000, S. 61.

653 Vgl. dazu Poeschke, 1990, S. 46: Für Desiderio da Settignano und Mino da Fiesole sei „die menschliche Gestalt in ihren vielfältigen Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten kein Objekt eingehenden Studiums“ gewesen.

654 Vgl. Kruft, 1995, S. 137.

655 Damianaki, 2000, S. 35.

Am stärksten unterscheiden sich Maske und Büste in den Stirnpartien. Die Büste zeigt eine fliehende Stirn und einen durchgehenden Nasenrücken. In der Totenmaske ist die Nase deutlich kleiner. Auch ohne die aufgrund des schwach ausgeführten Abgusses entstellte untere Gesichtshälfte ist auffallend, dass Kinn- und Mundpartie der Büste kaum Entsprechungen in der Totenmaske aufweisen.

Da eine Ähnlichkeit in der physiognomischen Anlage nicht auszumachen ist, kann auch die Abhängigkeit der Büste von der Totenmaske nicht konstatiert werden und lassen sich weitere physiognomische Details oder der fehlende Gesichtsausdruck nicht auf die Totenmaske zurückführen.⁶⁵⁶ Das betrifft etwa die „facial flatness“, auf die Damianaki hinweist, die in der Totenmaske aber kaum zu erkennen ist. Auch der schläfrige Blick der Battista ist nicht auf die Arbeitstechnik zurückzuführen, sondern ist eine stilistische Eigenheit des Künstlers (sämtliche Frauenbüsten Lauranas haben diesen Blick). Auch in anderen Porträts der Battista Sforza kehrt der schläfrige Blick wieder. Wenn sich der Bildhauer der Renaissance eine Totenmaske als Vorlage nimmt, ist es in erster Linie die physiognomische Gesamtanlage und die Proportionalität, die er von dieser in die Marmorbüste überträgt. Details und Ausdruck gibt eine Totenmaske ohnehin nicht wieder.⁶⁵⁷ Der Vergleich zwischen den Objekten kann nicht belegen, dass die Büste von der Maske abhängig ist. Dass die Totenmaske tatsächlich Battista Sforza zeigt, schließt das aber nicht aus. Sehr wahrscheinlich ist auch die Zu-

656 Vgl. etwa bei Damianaki, 2000, S. 59.

657 Der Schematismus in Lauranas Büste geht so weit, dass die Nähe der Totenmaske zu anderen Büsten aus seinem Œuvre (etwa zu jenen der Ippolita Maria Sforza oder der Isabella d'Aragon Sforza) mindestens gleich groß ist. Hanno-Walter Kruft nimmt an, dass Laurana für die Porträtbüsten von Battista Sforza und Ferdinand dem Katholischen Gesichtsabgüsse verwendet. Vgl. Kruft, 1995, S. 128. Damianaki zweifelt an der Bedeutung des Gesichtsabgusses für die Arbeit Francesco Lauranas, nimmt aber auch die Abhängigkeit der Büste Battista Sforzas von der Totenmaske im Musée du Louvre an. Vgl. Damianaki, 2000, S. 35. Die zehn Marmormasken, die Lauranas Werkstatt zugeschrieben werden und über deren Funktion die Forschung bis heute rätselt, stehen allerdings nicht mit dem Gesichtsabguss in Zusammenhang. Ausführlich zur Forschungsgeschichte und zur Funktion der Marmormasken aus der Werkstatt Lauranas siehe Damianaki, 2000, S. 190–196, und Kruft, 1995, S. 159 f. Die Masken seien, so Kruft, als „idealisierte Frauenporträts ohne physiognomischen Abbildcharakter“ gedacht, die „in *gisants* aus anderem Material eingesetzt wurden“. Kruft, 1995, S. 159.

sammengehörigkeit der Maske mit derjenigen im Victoria & Albert Museum in London (Abbildung 72). Die Kränze, in die die Masken eingearbeitet sind, entsprechen sich stilistisch.

Ein späteres Beispiel dafür, dass Totenmasken im Quattrocento nicht nur als technische Hilfsmittel Verwendung finden, sondern auch als Memorialobjekte fungieren, zeigt etwa das Grabmonument von Marcantonio und dessen Vater Girolamo della Torre von Andrea Riccio in San Fermo zu Verona.⁶⁵⁸ Auch Brunelleschis Totenmaske wird nach 1500 vermutlich in Anlehnung an die römischen Ahnenbilder in der Dombauhütte aufgestellt. Bei einigen weiteren Terracottabüsten, die Totenmasken zeigen, aber nicht identifiziert werden können und meistens aus der Verrocchio-Nachfolge stammen, wird angenommen, sie haben die antiken Ahnenbilder als Vorbild.⁶⁵⁹ Ein prominentes Beispiel für die Rezeption der *imagines maiorum* in der Renaissance ist die Torrigiani-Maske, eine Variante der sogenannten Totenmasken Dantes (Abbildung 70). Es handelt sich um eine zu einem Kopf ergänzte Maske, die in einen Clipeus eingearbeitet ist. Eine Inschrift will bezeugen, es handle sich um einen Abdruck der Totenmaske, die Dante angeblich nach seinem Tod im Jahr 1321 abgenommen wurde.

Bereits Ernst Benkard zählt in seinem Buch aus dem Jahr 1926 fünf Exemplare der Totenmaske Dantes und führt diese neben den Totenmasken William Shakespeares, Torquato Tassos und Martin Luthers als wahrscheinliche Fälschungen an. Sämtliche Dante-Masken sind in irgendeiner Weise voneinander abhängig, und obwohl sie teilweise als solche ausgestellt werden, handelt es sich wohl bei keiner um einen echten Abguss vom Gesicht des berühmten Dichters. Die prominentesten und wahrscheinlich am frühesten entstandenen angeblichen Totenmasken Dantes sind die Kirkup-Maske im Palazzo Vecchio und die Torrigiani-Maske im Museo Nazionale del Bargello (Abbildungen 1 und 70), die beide nach ihren einstigen Besitzern benannt sind.⁶⁶⁰ Die Kirkup-Maske gehört im Jahr 1830 dem Bildhauer Bartolini in Ravenna, der sie selbst für unecht gehalten hat. Für das Jahr 1880 ist sie im

658 Vgl. dazu Pope-Hennessy, 1963, S. 72.

659 Israëls, 2007, S. 102. Auf diese Büste wird in einem späteren Kapitel noch unter anderem Blickwinkel eingegangen.

660 Zu den weiteren Exemplaren, bei denen es sich um Kopien der oben genannten Masken handelt, vgl. Benkard, 1927, S. 54.

Besitz des englischen Malers Seymour Kirkup verzeichnet. Dessen Witwe, die als Nachlassverwalterin tätig ist, gibt sie im Jahr 1901 Alessandro D'Ancona, der sie 1911 der Stadt Florenz mit einem Brief anbietet.⁶⁶¹ Seitdem stellt sie der Palazzo Vecchio als die Totenmaske Dantes aus.

Die Kirkup-Maske zeigt die typischen Merkmale einer Totenmaske wie nur halb geöffnete Augen, herabhängende Mundwinkel und eine sich unter der Haut deutlich abzeichnende Knochenstruktur. Eindeutige Spuren einer Totenmaske, wie feinste Falten oder Poren, zeigt das Objekt aber nicht. Da es sich um einen Gipsabguss handelt, wäre ohnehin wahrscheinlich, dass solche Spuren im Verlauf der vergangenen 700 Jahre durch Abnutzung verwischt worden wären. Dass es sich bei diesem Objekt um einen Abguss handeln muss – wahrscheinlich aber nicht von einem Gesicht – zeigt eine Naht am Unterkiefer. Bereits im 19. Jahrhundert argumentiert der Kunsthistoriker Corrado Ricci gegen die Echtheit der Kirkup-Maske.⁶⁶² Ob es sich aber um einen Abguss von der Dante-Büste aus Neapel handelt (Abbildung 68), wie Ricci vorschlägt, ist nicht eindeutig nachzuweisen. Es besteht keine vollkommene Übereinstimmung: Das eine ist also nicht zwingend eine mittels Abguss entstandene Reproduktion des anderen. Die Verbindung zwischen beiden Objekten ist aber offensichtlich.

Die zweite sehr prominente angebliche Totenmaske Dantes, die ebenfalls nach ihrem früheren Besitzer benannte Torrigiani-Maske, ist zu einem Kopf erweitert, mit Barrett und Schulteransatz versehen, in einen Schild eingearbeitet und wird entsprechend der antiken *imagines maiorum* präsentiert. Die Inschrift auf dem Schild lautet: „Effigie di Dante Alighieri dalla maschera formate sul di lui cadavere in Ravenna l'anno 1321.“ Die Physiognomie des Gesichts ist derjenigen der Kirkup-Maske ähnlich. Die Nasolabialfalten sind allerdings deutlich schwächer. Die früheste Erwähnung dieser zu einer Schildbüste umgearbeiteten Totenmaske fällt auf das Jahr 1735.⁶⁶³ Sie befindet sich in dieser

661 Seine Schenkung erfolgt mit einem Brief, in dem der Zweifel an der Echtheit der Maske anklingt: „ciò che fu congetturato intorno all'origine della cosiddetta Maschera di Dante, e ciò che si crede sapere o si sa della sua storia posteriore.“ Zitiert nach Frassetto, 1933, S. 140.

662 Vgl. Ricci, 1921, S. 294.

663 Frassetto, 1933, S. 161.

Zeit im Besitz des Carbone Maria del Nero, Baron von Porcigliano. Von ihm aus geht die Maske in die Torrigiani-Familie über. Im Jahr 1865 schenkt sie schließlich Carlo Torrigiani den Uffizien. Da die Maske bereits für das 18. Jahrhundert bezeugt ist, kann ausgeschlossen werden, dass es sich um eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert handelt. Für diese Annahme spricht auch, dass es sich bei diesem Objekt vermutlich um denjenigen Dante-Kopf handelt, den Giovanni Cinelli, der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wirkt, in einem Manuskript im Zusammenhang mit der Werkstatt des Giambologna erwähnt. Die Forschung nimmt das jedenfalls an.⁶⁶⁴ Cinelli schreibt:

„La sua testa fu poi dal sepolcro, dall'Arcivescovo di Ravenna, fatta cavare ed a Giambologna sculptor famosissimo *donata*, dale cui mani, siccome tutte l'altre cose curiose di modelletti ed altre materie, in Pietro Tacca suo scolare et erede passarono. Onde mostrando egli un giorno alla Duchessa Sforza, fra l'altre galanterie e singolarità, la testa di Dante, ella con impetioso tratto togliendola, seco portar la volse, privando in un tempo medesimo il Tacca, e la Città di gioia sì cara, il che con sommo dolor di esso Pietro segui, per quanto Lodovico Salvetti suo scolare, e testimonio di questo fatto di vista, m'ha più volte raccontato. Era questa testa per la parte anteriore di faccia, non molto grande, ma con grandissima delicatezza d'ossi costrutta, e dalla parte posteriore, occipite dimandata, ove la sutura Lambdaidea ha suo termine, era molto lunga, a segno che non rotunda come l'altre, ma ovata era sua forma, riprova manifesta della memoria profonda di questo insigne Poeta, e per la di lei bellezza era bene spesso come Sceda (modello) da' giovani del Tacca disegnata: la Duchessa però postala in una ciarpa di Drappo verde di propria mano la portò via, e Di os a in quali mani e dove in oggi cosa si pregniata e degna si trovi.“⁶⁶⁵

Die Geschichte von Cinelli wirkt zwar stilisiert und ausgeschmückt,⁶⁶⁶ tatsächlich beschreibt er darin aber einen Kopf, der der Torrigiani-Büste problemlos entsprechen könnte. Das älteste Dokument, dass die Existenz einer Totenmaske Dantes bezeugt, fiel dann, sofern man Cinellis Text so auslegt, in die Zeit um 1500, und zwar beschrieben in einem Dokument aus dem 17. Jahrhundert.

Dass in der Zeit davor viel über Dante-Bildnisse geschrieben wird, eine Totenmaske in Dokumenten aber keine Erwähnung findet, ist

664 Vgl. Witte, 1867, S. 58.

665 Zitiert nach Ricci, 1921, S. 289 f.

666 Schon Corrado Ricci hält die Geschichte für unglaubwürdig. Vgl. Ricci, 1921, S. 292.

kein Indiz dafür, dass keine Totenmaske existiert hat. Andere Totenmasken aus der Zeit, von deren Existenz wir Kenntnis haben, werden auch nicht literarisch erwähnt. Die Provenienzforschung legt die Unechtheit der Masken zwar dringend nahe, sie beweist diese aber nicht. Zu bedenken ist aber, dass die früheste tatsächlich erhaltene Totenmaske mehr als ein Jahrhundert nach Dantes Tod entsteht. Unwahrscheinlich ist auch, dass sich als früheste Totenmaske diejenige eines für die Nachwelt extrem bedeutenden, zu Lebzeiten aber verbannten und zum Tode verurteilten Schriftstellers erhält.

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts, zu einer Zeit, in der die Totenmaske an sich eine unumstrittene Hochzeit erlebt, betrachtet man die *Maschera di Dante* als echt, zum Teil mit abenteuerlichen Begründungen. 1865 attestiert etwa Charles Eliot Norton in einem zum Dante-Jubiläum erschienenen Büchlein über Dante-Bildnisse die Echtheit der Totenmaske, weil diese mit unserer Imagination der Erscheinung des Dichters übereinstimme. Guido Novello habe die Maske abgenommen, danach sei sie in Ravenna verwahrt worden:

„The intrinsic evidence for the truth of this likeness, from its [die Maske] correspondence, not only with the description of the poet [bei Boccaccio], but with the imagination that we form of him from his life and works, is strongly confirmed by a comparison of the mask with the portrait by Giotto.“⁶⁶⁷

Zur Mitte des 19. Jahrhunderts und vor allem in Hinsicht auf das Jubiläumsjahr, Dantes 600. Geburtstag, ist eine echte Totenmaske Dantes sicherlich von besonderem Wert, das Bestreben, die Echtheit zu widerlegen, indes eher gering. Das Interesse am Aussehen Dantes und an einer echten Totenmaske wächst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Bereich der Wissenschaft. Anthropologische Forschungen sind es dann auch, die die Unechtheit der erhaltenen Dante-Masken eindeutig belegen.

⁶⁶⁷ Norton, 1865, S. 16. Wenige Jahre später stellt der Anthropologe Heinrich Welcker die Echtheit der Maske infrage. Grundsätzlich sei aber möglich, dass sie echt sei, genauso wie der Schädel. Vgl. Welcker, 1876, S. 40 f. und 45. Schlosser zieht die Echtheit der Totenmaske ebenfalls in Erwägung und beschreibt die Neapeler Büste als von dieser abgeleitet. Vgl. Schlosser, 1993, S. 64. Joseph Pohl hält die Maske im Museo Nazionale del Bargello für ein schlecht erhaltenes Original und vermutet, sie sei im Zusammenhang mit einem Grabmal entstanden. Vgl. Pohl, 1938, S. 12.

Nur einen Monat vor der großen Jubiläumsfeier im Juli 1865 entdeckt man bei einer baulichen Reparatur an der Franziskanerkirche in Ravenna die Gebeine des Dichters, die ein neues Referenzobjekt von scheinbar unübertrefflicher Qualität liefern. Etwas abseits der Begräbniskapelle Cappella Braccioforte tauchen Teile von Dantes Skelett – darunter der kieferlose Schädel – in einer Kiste mit folgender Aufschrift auf: „Dantis Ossa denuper revisa die 3. Junii 1677“.⁶⁶⁸ Die Entwendung der Kiste und deren Verwahrung außerhalb der Grabkapelle interpretieren Historiker als ein bewusstes Täuschungsmanöver, um den zu erwartenden Raub der Gebeine durch die Stadt Florenz, die diese forderte, zu verhindern. Dass es sich bei der Kiste um eine Fälschung handelt, wurde auch nicht ausgeschlossen. Ihr Auffinden ausgerechnet im Jubiläumsjahr gab Anlass zum Zweifel an der Echtheit: Es könne sich auch um ein konstruiertes Medienspektakel handeln.⁶⁶⁹ Zu seinem 600. Geburtstag wurden die sterblichen Überreste Dantes dann wieder feierlich beigesetzt – bevor Wissenschaftler sie untersuchen konnten. Anthropologischen Forschungen der folgenden Jahre stand deshalb weder der echte Schädel des Dichters noch eine Gipsabformung des Schädels zur Verfügung, sondern lediglich die sogenannte *Relazione*.⁶⁷⁰ Es handelt sich dabei um eine Zusammenstellung von Daten, die aus Schädelmessungen hervorgegangen sind. Zuverlässig sind sie allerdings nicht: Im Geiste der Phrenologie hatte der Autor der *Relazione* das Schädelvolumen Dantes vergrößert.

Erst 56 Jahre später, zum 600. Todestag des Dichters, steht dem Bologneser Anatom Fabio Frassetto, der mit *Dantis Ossa – La forma corporea di Dante* eine umfassende Studie zu Schädel, Totenmasken und Bildnissen Dantes liefert, der Schädel als Studienobjekt zur Verfügung.⁶⁷¹ Seine Messungen ergeben, dass die Angaben in der *Relazione* fehlerhaft sind und – für unseren Kontext von großer Bedeutung – weder die Torrigiani-Maske noch die Kirkup-Maske mit dem Schädel

668 Zitiert nach Witte, 1867, S. 64.

669 Vgl. Welcker, 1876, S. 36.

670 Welcker kann für seine Untersuchung im Jahr 1876 nur auf die Messwerte aus der Schrift *Relazione* zurückgreifen. Er stellt schematisch eine übereinstimmende Asymmetrie in Schädel und Maske fest und plädiert daher für die Echtheit beider Objekte, obwohl er das nicht beweisen kann. Vgl. Welcker, 1876, S. 45.

671 Frassetto, 1933.

Dantes übereinstimmen.⁶⁷² Der grafische Abgleich zwischen der Kirkup-Maske und dem Schädel zeigt deutliche Abweichungen im Bereich der Stirn. Ein ähnliches Ergebnis erbringt Frassetto's Vergleich zwischen Schädel und Torrigiani-Maske: Der Frontalabgleich offenbart Diskordanzen im Nasenbereich, insbesondere deswegen, weil die Nase der Maske keine Schrägstellung zeigt. In der Profilansicht sind ebenfalls Abweichungen in der Stirnpartie zu erkennen. Die Masken zeigen nicht die Physiognomie, die sich schematisch aus dem ohnehin dubiosen Schädel ableiten lässt, sondern lediglich ein ziemlich ähnliches Aussehen.

Das wahre Aussehen Dantes bleibt fast bis in die Gegenwart ein Geheimnis. Im Jahr 2007 fertigt der Anthropologe Giorgio Gruppioni eine Kopfrekonstruktion auf der Basis des Dante-Schädels (Abbildung 69).⁶⁷³ Nach Gruppionis Angaben besitzen wir mit der Rekonstruktion ein Gesicht, das mit 95-prozentiger Wahrscheinlichkeit dem Dantes entspricht. Der rekonstruierte Kopf und die angeblichen Totenmasken Dantes haben – vor allem wieder in der Stirnpartie – nur schematische Ähnlichkeit.⁶⁷⁴ Wir haben also Totenmasken von Dante, die die Physiognomie des Dichters nicht exakt wiedergeben und damit am Ende über die entscheidende Qualität der Totenmaske gar nicht verfügen. Da diese Abbilder aber Erkennungsmerkmale von Totenmasken aufzeigen, suggerieren sie, wir hätten mit ihnen das wahre Abbild Dantes vorliegen. Diese Merkmale beziehen sich aber auf eine fiktive Totenmaske.

672 Frassetto, 1933, S. 140ff.

673 Die Rekonstruktion der Physiognomien Verstorbener wird hauptsächlich in der Kriminologie zur Identifizierung unbekannter Leichen genutzt. Zur Gesichtsrekonstruktion mittels Computersuperpositionen vgl. Wittwer-Backofen, 2004. Mit einer solchen Rekonstruktion, so die Anthropologin Ursula Wittwer-Backofen, werde eine Ähnlichkeit von bis zu 70 Prozent erreicht, was in der Regel zur Erkennbarkeit einer Person ausreiche. Bei der Gesichtsrekonstruktion prominenter historischer Personen, etwa Friedrich Schillers oder Dantes, dient das Rekonstruktionsverfahren überwiegend der Publicity.

674 Wenn dieser Kopf schon nicht physiognomisch mit der angeblichen Totenmaske übereinstimmt, so gibt es wenigstens in Hinsicht auf seine Qualität als Porträt Parallelen: Der Kopf ist, auch wenn er angeblich wahrheitsgetreu reproduziert ist, als Porträt enttäuschend. Er gibt Auskunft über physiognomische Beschaffenheit, nicht aber über die Person.

Gruppionis Kopf bestätigt tatsächlich aber eine Darstellungstradition. Eine Ähnlichkeit des Kopfs zu sämtlichen Dante-Bildnissen ist vorhanden – auch wenn Gruppioni attestiert, sämtliche Porträtbildner hätten sich getäuscht. Diese Darstellungstradition bildet sich bereits im 14. Jahrhundert aus. Direkt nach Dantes Tod herrscht unter den Künstlern aber offensichtlich Unklarheit über das Aussehen des Dichters.

Der Maler Giotto di Bondone ist der Einzige, der Dante zu Lebzeiten porträtiert. Er zeigt ihn im frühen 14. Jahrhundert in seiner Paradiesdarstellung in der Maria-Magdalena-Kapelle im Bargello mit einer „visage jeune et rêveur“⁶⁷⁵ (Abbildung 67). Filippo Villani überliefert in seiner Lebensbeschreibung Giottos in den im ausgehenden 14. Jahrhundert entstandenen *Vite d'uomini illustri Fiorentini*, dass Giotto sich in dieser Kapelle selbst und seinen Zeitgenossen Dante gemalt habe: „Dipinse eziando a pubblico spettacolo nella città sua, con aiuto di specchi, sè medesimo, e il contemporaneo suo Dante Alighieri poeta nella cappella del palagio del potestà nel muro.“⁶⁷⁶ Da Dante als junger Mann dargestellt ist, vermutet die Forschung, das Bildnis sei vor dem schweren Brand, der im Jahr 1332 im Palast ausbricht, entstanden.⁶⁷⁷ Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts liegt das Porträt unter einer Putzschicht verborgen: Aubrey Bezzi, Seymour Kirkup und Richard Wilde legen das Fresko wieder frei. Ein durch die Wand getriebener Nagel hatte das Dante-Porträt im Fresko allerdings schwer beschädigt.

So wie Giotto schon von Zeitgenossen für seine Porträts gelobt wird, sollte man meinen, mit diesem Fresko ein zuverlässiges Abbild des Dichters zu besitzen. Von der später sich ausbildenden Darstellungskonvention weicht es allerdings deutlich ab. Das Porträt von Giotto zeigt Dante mit einer sehr schematischen und stereotypen Physiognomie.⁶⁷⁸ Da es das einzige erhaltene zu Lebzeiten des Dichters entstandene Bildnis ist, wäre anzunehmen, es sei für spätere Bildnisse

675 Chastel, 1982, S. 111.

676 Villani, 1826, S. 49.

677 Vgl. Goetz, 1937, S. 6.

678 Zur Physiognomie in Giottos Porträts vgl. Seiler, 2003.

als Referenzobjekt herangezogen worden.⁶⁷⁹ Das ist aber nicht geschehen. Stattdessen scheint noch lange nach Dantes Tod Unklarheit über das Aussehen des Dichters zu herrschen. Boccaccio etwa beschreibt Dante in der *Vita di Dante* von 1364 entgegen dem Typus des Bildnisses von Giotto mit „aquilinischer Nase“, langem Gesicht und großen Augen, allerdings auch als bärtigen Mann.

„Il volto fu lungo e il naso aquilino e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e del labbro di sotto era quel di sopra avanzato, e il colore era bruno e i capelli e la barba spessi neri e criski, e sempre nella faccia melanconico e pensoso.“⁶⁸⁰

Eine spätere Beschreibung Boccaccios weicht von seiner ersten ab, das signifikante Merkmal, den Bart, den kein einziges überliefertes Bild zeigt, erwähnt er nicht mehr. Und bei Merkmalen wie Nachdenklichkeit und melancholischer Ausdruck handelt es sich um stereotype Beschreibungen von Dichtern und Denkern, die keine wirkliche Auskunft über das Aussehen Dantes geben. Da Boccaccio Dante nie lebend gesehen hat, ist davon auszugehen, dass seine Beschreibung einem Bildnis des Dichters folgt und deswegen für die Suche nach Dantes wahrem Aussehen auch keinen besonderen Wert hat. Von den überlieferten Dante-Bildnissen der Zeit folgt Boccaccios Beschreibung am ehesten dem Porträt Nardo di Ciones im *Jüngsten Gericht* in der Strozzi-Kapelle in Santa Maria Novella aus der Zeit um 1350 (Abbildung 66). Di Cione zeigt Dante „vieilli avec une espression de piété et de crainte“⁶⁸¹ und begründet damit einen zu Giotto's Porträt unterschiedlichen Darstellungstypus. Er gestaltet das Gesicht mit mehr Bewusstsein für Details und mit einer individuelleren, weniger schematischen Physiognomie. Er malt Dante alt, mit dominanter Nase und ausgeprägten Nasolabialfalten. Dies sind typische Merkmale der sich insbesondere in der Renaissance festigenden Dante-Physiognomie, die bis in die Gegenwart Gültigkeit hat – etwa auf der italienischen Zwei-Euro-Münze.⁶⁸²

679 In den Fresken der Scrovegni-Kapelle in Padua wird ebenfalls ein Dante-Porträt von Giotto vermutet. Vgl. etwa Parronchi, 1998, S. 5 f. Anhand physiognomischer Merkmale ist das aber kaum nachzuvollziehen.

680 Zitiert nach Goetz, 1937, S. 16.

681 Chastel, 1982, S. 111.

682 Vgl. dazu auch Owen, 2007, S. 83.

Di Ciones Dante-Typus stehen auch die dubiosen Dante-Masken nahe, die uns überliefert sind. Das vermittelt den Eindruck, di Cione hätte Dantes Aussehen besser getroffen als Giotto, der Dante zu Lebzeiten gesehen und sein Bildnis – wie es die Quellen überliefern – nach dem Lebenden gemalt hat. Einige Unterschiede zwischen den Masken und di Ciones Porträt sind zwar auszumachen: etwa die übergroßen Augen und der fehlende Höcker auf der Nase, der auch schon in Giotto's Bildnis und in der viel späteren Kopfrekonstruktion von Gruppioni fehlt, aber trotzdem ikonografisches Merkmal werden konnte. Die Übereinstimmungen zwischen den Masken und dem Di-Cione-Bildnis sind aber deutlicher und zeigen sich insbesondere in dem kurzen Stück zwischen Nase und Oberlippe, den stark ausgeprägten Nasolabialfalten und den herunterhängenden Mundwinkeln. Gerade letztere Merkmale betont di Cione ungewöhnlich stark. Allerdings sind auch Abweichungen von den Masken deutlich: Genauso wie Giotto zeigt di Cione Dante ohne den Höcker auf der Nase. Auch in der Kopfrekonstruktion von Gruppioni, die auf dem Schädel Dantes basiert, ist dieser Höcker nicht zu sehen. Die beiden angeblichen Totenmasken zeigen diesen aber – genauso wie eine große Zahl erhaltener Bildnisse.

Der Darstellungstypus, der sich im 15. Jahrhundert festigt und bis heute tradiert wird, scheint sich an die Totenmasken anzulehnen. Die Totenmasken fungieren (auch heute noch, wenngleich fiktiv) als ein Index, der das wahre Antlitz Dantes gespeichert hält und die Darstellungskonvention als richtig bestätigt. Da die Totenmasken Dantes offenbar nicht echt sind, besitzen wir aber keine *vera imago*. Die Frage ist, ob wir trotzdem von einer einstigen Existenz einer Totenmaske ausgehen können, auf deren Grundlage die uns erhaltenen Totenmasken entstanden sind.

Wenn Dante nach seinem Tod tatsächlich die Totenmaske abgenommen wurde, müsste man annehmen, dass frühe bildliche Darstellungen des Dichters dieser in Hinsicht auf die Physiognomie folgen. Der Blick ins 14. Jahrhundert zeigt aber, dass nach Dantes Tod noch unterschiedliche Darstellungstypen existierten, was gegen die einstige Existenz einer Totenmaske spricht, weil sie ja zu genau diesem Zweck, ein wahres Referenzbild zu besitzen, abgenommen worden wäre. Allerdings betrifft diese uneinheitliche Darstellungsform die Florentiner Bildnisse. Dante stirbt in Ravenna, wo man auch den Besitz seiner Ge-

beine gegenüber Florenz eisern verteidigt und vermutlich sogar aus Angst vor gewalttätiger Entwendung versteckt. Dass in Ravenna direkt nach dem Tod Dantes auch eine Totenmaske verwahrt wird, von der erst einige Jahrzehnte später ein Exemplar nach Florenz kommt, ist nicht auszuschließen, aber auch nicht zu beweisen. Fraglich ist, warum die echte Totenmaske Dantes nicht erhalten ist, stattdessen aber Varianten von ihr aus der Zeit um 1500.

Corrado Ricci wendet sich im Jahr 1921 mit einer simplen Begründung gegen die These einer Authentizität der Dante-Masken. Wenn Dante eine Totenmaske abgenommen worden wäre, so Ricci, dann sicherlich nicht auf die Weise, dass Teile der Kopfbedeckung mit abgegossen wurden, die ja alle angeblichen Masken aufzeigen: An den Rändern der Masken sind die Ansätze von Barett und Ohrenklappen abgebildet.⁶⁸³ Der Vergleich der Kirkup-Maske mit der bronzenen Dante-Büste im Museo Nazionale in Neapel ergibt für Ricci eine Abhängigkeit beider Objekte voneinander. Die bereits erwähnte spätere Studie von Frassetto, in der dieser ebenfalls beide Masken mit der Bronzebüste vergleicht, bestätigt die Abhängigkeit.⁶⁸⁴ Die Büste in Neapel wird auf das frühe 16. Jahrhundert datiert und ist mit der entsprechenden Kopfbedeckung versehen, deren Ränder exakt die Totenmasken wiedergeben.

Die Abhängigkeit der beiden Masken von der Neapeler Büste weist auf die Entstehung der Masken in deren Kontext.⁶⁸⁵ Aller Wahrscheinlichkeit nach handelt es sich bei der Kirkup-Maske um einen Abguss von der Neapeler Büste, der anschließend leicht überarbeitet wurde. Dass es sich umgekehrt bei der Maske um eine Vorstufe der

683 Vgl. Ricci, 1921, S. 294. Corrado Ricci bringt die Kirkup-Maske mit Tullio Lombardo in Verbindung, der im späten Quattrocento in Ravenna ein Reliefporträt Dantes für dessen Grabmal fertigt. Dass Tullio Lombardo grundsätzlich mit Gesichtsabgüssen arbeitet, verrät seine Grabfigur des Guidarello Guidarelli in der Accademia in Ravenna.

684 Vgl. Frassetto, 1933, S. 183.

685 Ein späteres Entstehen der Masken ist dadurch allerdings nicht ausgeschlossen. Dass es sich bei der Torrigiani-Maske, die eindeutig von der Neapeler Büste abhängt, nicht um eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert handelt, hat die Provenienzforschung gezeigt. Dass die Kirkup-Maske aus dem 19. Jahrhundert stammt, ist allerdings nicht ausgeschlossen. F. X. Kraus vermutet schon Ende des 19. Jahrhunderts, dass es sich bei den Masken um Modellierungen aus dem 15. Jahrhundert handelt. Vgl. Kraus, 1897, S. 186.

Neapeler Büste handelt, wie Walter Goetz vermutet,⁶⁸⁶ ist wegen der eindeutig auf die Büste zurückführbaren Ansätze der Kopfbedeckungen in der Maske unwahrscheinlich. Genauso dürfte bei der Torrigiani-Büste ein Zusammenhang mit der Neapeler Büste bestehen. Dass diese selbst nach einer Totenmaske gefertigt wurde, die ihrerseits heute verschollen oder zerstört ist, ist nicht auszuschließen. Die Physiognomie der Büste deutet darauf hin, anhand von Spuren kann das aber nicht nachgewiesen werden. Die erhaltenen angeblichen Totenmasken sind wohl in der Zeit kurz nach 1500 künstlich entstanden. Sie weisen physiognomische und technische Spuren von Totenmasken auf und täuschen vor, echte Totenmasken zu sein.⁶⁸⁷

Auch wenn in dieser Zeit keine echte Totenmaske Dantes existiert (die Bildnisse wären dann nämlich exakter gewesen), Interesse an einer solchen hat zweifellos bestanden. Nicht nur der Besitz von Totenmasken der Angehörigen, die sich das Florentiner Bürgertum als Memorialbilder im Stile der römischen *imagines maiorum* fertigen ließ, sondern auch die Totenmasken prominenter Persönlichkeiten gewinnen an Bedeutung. Einerseits kann eine Totenmaske zur Beweisführung der Existenz einer historischen Person dienen (ähnlich einer Reliquie), andererseits ist es ein beweisbar wahres Abbild, das dann immer wieder auf neue Bildnisse angewendet werden kann. Der Besitz der Totenmasken prominenter Persönlichkeiten ist deshalb von großem Wert.

Wir müssen davon ausgehen, dass in der Zeit um 1500, wie im Fall Dantes, Totenmasken auch künstlich erzeugt werden: Spuren und Merkmale von Totenmasken werden absichtlich hinterlassen oder rekonstruiert, um vorzutäuschen, eine Totenmaske einer prominenten Person hätte existiert. Todesspuren sind deswegen nicht immer als Mangel aufzufassen, die auf eine primitive Fertigungstechnik verwei-

686 Vgl. Goetz, 1937, S. 32.

687 Die entscheidenden Merkmale einer Totenmaske, nämlich Details wie feinste Hautfalten oder Poren, die nicht in freier Gestaltung erzeugt werden können, zeigt die Dante-Maske aber keinesfalls. Genauso wirkt die Physiognomie zwar individuell, ihre Merkmale, wie starke Nasolabialfalten, gebogene Nase und nachdenklicher Gesichtsausdruck als Ideal des Denkers, sind aber Stereotype und in mehreren Porträts der Zeit nachzuvollziehen. Michael Hertl vergleicht die Dante-Masken mit der Grabfigur des Tommaso Mocenigo von Lombardo in Venedig. Vgl. Hertl, 2002, S. 38.

sen, sondern als Qualitätsmerkmale. Eine Totenmaske oder typische physiognomische Eigenschaften der Totenmaske suggerieren immer Ähnlichkeit, auch wenn sie künstlich erschaffen sind.⁶⁸⁸

Die Totenmaske gewinnt im Quattrocento als Objekt zur Beweisführung historischer Existenz und zur Sicherung von Physiognomien Bedeutung. Aber auch einen weiteren Aspekt gilt es zu berücksichtigen. Porträts von Dante aus Gips oder Ton im Stil der Torrigiani-Maske muss es schon vor der Wende zum 16. Jahrhundert in wahrscheinlich recht hoher Stückzahl geben, was etwa die Inventarliste von Lorenzo di Matteo Morelli, die den Besitz einer „testa di Dante di gesso e cholorite“ für das Jahr 1465 bestätigt.⁶⁸⁹ Diese Inventarliste gibt aber noch eine weitere wertvolle Information: Morelli bezahlt für seinen Dante-Kopf fünf Lire. Für einen Porträtkopf, der ein wahres Abbild Dantes zeigt, scheint das recht günstig. Für einen silbernen Dolch oder einen Tisch bezahlte Morelli im selben Jahr mehr als den doppelten Preis. Gesichtsabgüsse dienen in der Renaissance auch als ein Mittel zur ökonomischen Gewinnung von Ähnlichkeit und zu deren raschen Vervielfältigung.

688 Die Möglichkeit, Totenmasken beziehungsweise Spuren von Totenmasken können in Porträtbüsten künstlich erzeugt sein, zieht bereits Jane Schuyler 1985 in Betracht. Unverständlicherweise verweist sie aber auf die marmornen Humanistenbüsten aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts: „The distinctive distortions of the masks can be found transcribed in the marble faces belonging to effigies of famed Humanists that are the center of monuments to these persons’ *virtù* and learning, as opposed to royalty or holiness. The posthumous portraits of many famous citizens that appear in paintings can be shown to harken back to death masks.“ Als Beispiel dafür führt sie die Büste Giovanni Chellinis von Antonio Rossellino an (Abbildung 61). Vgl. Schuyler, 1985, S. 1, Anmerkung 5. Es ist anzunehmen, dass der Bildhauer den Humanisten älter darstellt, als dieser zum Zeitpunkt der Entstehung des Porträts tatsächlich ist. Es geht aber eindeutig um Alter – und nicht um Tod. Eine Totenmaskenphysiognomie will Rossellino beim Porträt Chellinis nicht suggerieren. Im Gegenteil: Er stellt den Humanisten auf dem Höhepunkt seiner geistigen Größe dar. Das charakteristische Merkmal der Totenmaskenphysiognomie sind die Spuren des Todes, nicht diejenigen des Alters.

689 Vgl. Lydecker, 1987, S. 283.

7.3 Zur ökonomischen Qualität von Gesichtsabgüssen

Die Passage, in der Giorgio Vasari Andrea del Verrocchio zum Erfinder des Gesichtsabgusses adelt,⁶⁹⁰ verdreht zwar historische Begebenheiten, ist in gewissem Sinne aber nachvollziehbar. Mit Verrocchio und seiner Nachfolge kommt es zu einer stärkeren Verbreitung und Sichtbarkeit der Technik des Gesichtsabgusses, und zwar in zweifachem Sinn. Aus Verrocchios Werkstatt und Nachfolge stammen erhaltene Porträtbüsten, die nach Gesichtsabgüssen gefertigt sind. Und eben diese Büsten lassen die Verwendung von Gesichtsabgüssen in besonderem Maß und deutlicher als Exemplare aus der Frührenaissance erkennen (Abbildungen 33 bis 34 und 36 bis 46).⁶⁹¹ Ebenso häufen sich die Dokumente aus der Zeit um 1500, die die Verwendung von Abgüssen in den Werkstätten von Kleinmeistern beweisen – häufig wiederum aus dem Umfeld und aus der Nachfolge Verrocchios.⁶⁹²

Der zur Genüge zitierten Erfindungslegende von Vasari geht ein Bericht über ein entscheidendes Ereignis in der Florentiner Stadtgeschichte voraus. Im Jahr 1478 entkommt Lorenzo de' Medici mit einer schweren Wunde am Hals einem Anschlag, der von der verfeindeten Bankiersfamilie der Pazzi ausgeht.⁶⁹³ Während sein Bruder Giuliano dem Attentat zum Opfer fällt, überlebt Lorenzo und ist gezwungen, seine herausgeforderte politische Position zu überdenken. Er nutzt die *Congiura dei Pazzi* zur Propaganda, indem er die beteiligten Ver-

690 Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 373.

691 Man könnte natürlich einwenden, es sei für die Frührenaissance mit größeren Verlusten zu rechnen als für die Hochrenaissance. Tatsächlich ist die einzige bekannte Terracottabüste, die aus der Frührenaissance datiert und mithilfe eines Gesichtsabgusses gefertigt wurde, diejenige Niccolò da Uzzano (Abbildung 31). Und diese Datierung ist, wie bereits erwähnt, nicht haltbar. Die Büste zählt lange zur Kunst der Frührenaissance, weil sie fälschlicherweise Donatello zugeschrieben wurde. Vgl. Christiansen & Weppelmann [Hrsg.], 2011, S. 126. Ebenso muss aufgrund der Vergänglichkeit des Materials für die Hochrenaissance ein enormer Verlust an Terracotta- und Gipswerken – und eine große Anzahl an Künstlern, die in diesen Materialien arbeiteten – angenommen werden.

692 Genauso müssen wir von einem erheblichen Verlust ausgehen, was die schriftlichen Dokumente betrifft.

693 Über die Pazzi-Verschwörung berichtet Polizian, Humanist, Dichter und Erzieher der Medici-Nachkommen, in seinem Kommentar *Della congiura dei Pazzi (Coniurationis Pactianae Commentarium)* ausführlich. Vgl. Poliziano, 1958.

schwörer öffentlich hinrichten lässt und drei Körperdoubles seiner Person als Votivgaben in Auftrag gibt: Eine dieser Figuren lässt er in der Servitenkirche Santissima Annunziata errichten, eine weitere sendet er nach Assisi für die Kirche Santa Maria degli Angeli und ein drittes Körperduplikat – bekleidet mit dem blutbefleckten Gewand, das Lorenzo beim Anschlag getragen hat – lässt er in der Kirche der Nonnen von Chiarito aufstellen.⁶⁹⁴ Die Votivfiguren (in Florenz *Voti* oder *Boti* genannt) werden, wie eingangs beschrieben, aus Wachs und mithilfe eines Gesichtsabgusses hergestellt. Im Fall der Lorenzo-Votive berichtet Vasari, Orsino Benintendi, Spezialist in diesem Fach, habe die Figuren angefertigt, den wiederum Verrocchio gelehrt habe, diese zu perfektionieren („come potesse in quella farsi eccellente“).⁶⁹⁵ Schließlich seien die Figuren Benintendi so gut gelungen, dass es nichts Naturnäheres hätte geben können („nè cosa più simile al naturale“ – „non più uomini di cera, ma vivissimi“) und ihn in dieser Kunst kaum jemand erreicht oder übertroffen habe: „E tutte sono in modo belle, che pochi sono stati poi che l'abbiano paragonato.“⁶⁹⁶ Mit der erneuten Vertreibung der Medici aus Florenz im Jahr 1527 werden auch die Figuren aller Familienmitglieder aus der Servitenkirche verbannt.⁶⁹⁷ Va-

694 Zur Votivfigur Lorenzo de' Medicis und zum Votivbrauch in Florenz siehe auch das Kapitel 3 dieser Arbeit. Zum Konvent der Nonnen von Chiarito, der heute nicht mehr existiert, siehe vor allem Kress, 1996, S. 197–206. Susanne Kress interpretiert die Aufstellung des *voto* in diesem Konvent gegenüber einem Kruzifix als bewusste Nachstellung des Anschlags. Kress zufolge stiftete die Familie Bandini-Baroncelli die Votivfigur als Wiedergutmachung. In diesem Kontext lässt sich auch die Ursache für die Aufstellung der wichtigsten der drei Figuren an diesem für medicische Stiftungen verhältnismäßig unbedeutenden Ort wie dem Konvent der Nonnen von Chiarito im Vergleich mit dem Konvent Le Murate und der Servitenkirche Santissima Annunziata erklären.

695 Vasari, 1878–1885, III, S. 373.

696 Vasari, 1878–1885, III, S. 374 f.

697 Davon zeugt vor allem die Tatsache, dass Piero Soderini ein Lorenzo-Votiv durch ein Marienbildnis im Konvent Le Murate ersetzt, wovon Goro Gheri in einem Brief aus dem Jahr 1516 berichtet: „... un ciptadino da bene che miera acanto parlando con meco come accade mi mostro una nostra donna che era attachata nel muro dirimpetto all'altare et mi dixè quivi soleva stare la imagine del magnifico Lorenzo, la quale fece levare Piero Soderini et el magnifico Lorenzo mi dixè botò una volta a quella chiesa che le gotte lo stringevano forte, et Piero Soderini per estinguere la memoria sua più che poteva lo fece levare.“ Zitiert nach Lowe, 1996, S. 264.

sari, 1511 geboren, berichtet also über Votivfiguren, die er mit großer Wahrscheinlichkeit selbst nie gesehen hat.

Orsino Benintendi ist nicht nur Verrocchios Schüler, sondern auch der begabteste Spross einer Wachsbildnerdynastie.⁶⁹⁸ Die Mitglieder der Familie Benintendi arbeiten schon seit dem 14. Jahrhundert als *ceraiuoli*, wie die Wachsbildner in Florenz genannt werden. Diese sind in die Zunft der *arte degli oliandoli* eingeschrieben, die ihrerseits der Zunft der *medici e speziali* untergeordnet ist.⁶⁹⁹ Wachsbildner fertigen nicht nur Votivfiguren, sondern auch andere Wachsprodukte, am größten ist in Florenz der Bedarf an Kerzen. Ihre Blüte erreicht die Benintendi-Familie im späten Quattrocento mit Orsino und der Nachfolgegeneration um dessen Sohn Antonio. Dass ein Wachsbildner im ausgehenden 15. Jahrhundert bei einem Bildhauer in die Lehre geht, wie Vasari berichtet, ist nicht ungewöhnlich. Die unterschiedlichen Handwerke sind untereinander gut vernetzt. Bildhauer beispielsweise sind sowohl von den Töpfern als auch von den Gießern abhängig. Für die farbige Fassung von Büsten beauftragen sie oft professionelle Maler.⁷⁰⁰ Entsprechend kann auch die Zusammenarbeit von Bildhauern mit Wachsbildnern verstanden werden. Die Anekdote über Benintendi, der das Bildnis Lorenzo de' Medicis fertigt, dafür aber die Hilfe des Bildhauers Verrocchio nötig hat, um es zu perfektionieren, demonstriert zwar eine Möglichkeit, wie Bildhauer und Wachsbildner im späteren Quattrocento miteinander in Verbindung treten – sie dient Vasari aber in erster Linie dazu, die Handwerke zu hierarchisieren.⁷⁰¹

Vasari lässt Verrocchio als eine Instanz auftreten, als ob dieser die Abgusstechnik als ein Betriebsgeheimnis, auf das er selbst das Patent hat, den Schülern weitergibt. Verrocchios Ruhm und Bedeutung als Lehrer sind unumstritten, die Technik des Gesichtsabgusses spielt dabei aber eher eine geringe Rolle. Es gehen zwar viele Künstler aus Verrocchios Nachfolge hervor, in deren Schaffen die Technik des Gesichts-

698 Zum Wirken der Benintendi als Wachsbildnerdynastie im Quattrocento vgl. Warburg, 1979; Masi, 1916; Mazzoni, 1923; Schlosser, 1993; Waldmann, 1990; Didi-Huberman, 1999; Bellandi, 2000; Panzanelli, 2008.

699 Vgl. Masi, 1916, S. 126.

700 Die Töpfer brennen in dieser Zeit vermutlich den Bildhauern die *modelli*. Vgl. Boucher, 2001, S. 5.

701 Vgl. Panzanelli, 2008, S. 18.

abgusses dokumentiert ist (Benintendi, Pietro Torrigiano und einige andere), dass die Bildhauer die Technik aber nur innerhalb ihrer Werkstatt weitergeben und Verrocchio sich selbst als ihr Erfinder preist, entspricht nicht den historischen Tatsachen. Aus den Lehrer-Schüler-Strängen in der Verrocchio-Nachfolge (Verrocchio – Benintendi – Il Borrona oder Verrocchio – Torrigiano – Torrigiano-Nachfolger in England) kann die Abgusstechnik auch im Schüler-Stammbaum ‚Donatello – Bellano – Riccio‘ nachvollzogen werden. Ebenso ist die Technik in anderen, von Verrocchio unabhängigen Werkstätten in der Zeit um 1500 in Gebrauch.⁷⁰² Der Blick fällt nur als Erstes auf Verrocchio, weil die Technik in seiner Werkstatt besonders gut dokumentiert ist und er im späten Quattrocento eine der bedeutendsten und größten Werkstätten leitet. Für die Streuung der Technik in Verrocchios Nachfolge, die tatsächlich unübersehbar ist, scheint vielmehr seine unumstrittene Bedeutung als Lehrer an sich verantwortlich.⁷⁰³

Auch Orsino Benintendi bringt die Kenntnis von der Abgusstechnik bereits mit, als er in Zusammenarbeit mit Verrocchio die Votivfiguren Lorenzo de' Medici fertigt. Es trifft weder zu, was Vasari sugge-

702 In der Werkstatt der Rossellino ist der Gesichtsabguss genauso wie in derjenigen Benedetto da Maianos oder später in derjenigen Silvio Cosinis in Gebrauch. Im Fall Cosinis ist das außer in schriftlichen auch in bildlichen Zeugnissen überliefert. Diese Bildhauer stehen nicht in unmittelbarer Verbindung mit der Verrocchio-Werkstatt. Cosinis Terracottabüste Raffaello Maffais etwa fertigt er mithilfe einer Totenmaske. Vasari, der Cosini in den *Viten* unter dem Kapitel *Andrea da Fiesole e altri Fiesolani* führt, berichtet, dieser habe Niccolò Capponi die Totenmaske abgenommen. Silvio habe anschließend eine sehr schöne Büste in Marmor nach der Ausführung in Wachs gemacht: „Essendo poi, mentre era l'assedio intorno a Firenze, Niccolò Capponi, onoratissimo cittadino, morto in Castelnovo della Garfagnana, nel ritornare da Genoa, dove era stato ambasciatore della sua repubblica all'imperatore; fu mandato con molta fretta Silvio a formarne la testa, perchè poi ne facesse una di marmo, siccome n'aveva condotto una di cera, bellissima.“ Zitiert nach Vasari, 1878–1885, IV, S. 483. Dass Silvio Interesse am Darstellen des Todes und des Zerfalls menschlicher Körper hatte, ist in seinem Werk und in seiner Biografie, so wie sie jedenfalls Vasari überliefert, nachzuvollziehen. Er soll sich Zugang zu Leichen beschafft haben, was für einen Künstler der Hochrenaissance freilich kein Alleinstellungsmerkmal ist. Ebenso ist zu erwarten, dass Cosini Abgüsse von Leichen genommen hat. Einer Leiche, so berichtet jedenfalls Vasari, soll Cosini sogar die Haut abgezogen haben, allerdings nicht eines künstlerischen Zwecks wegen, sondern um sich daraus einen Umhang zu machen. Vgl. Vasari, 1878–1885, IV, S. 483. Zum Werk Silvio Cosinis vgl. Dalli Regoli, 1991.

703 Zur Rolle Verrocchios als Lehrer allgemein vgl. Darr, 1992 a.

riert, dass die Bildhauer den *ceraiuoli* die Technik des Abgusses vermitteln, noch umgekehrt, wie Roberta Panzanelli attestiert, dass die *ceraiuoli* die Technik in die Bildhauerei einführen.⁷⁰⁴ Auch dass die Wachsbildner in dieser Zeit den Status des Künstlers erreichen, weil ihre Technik, wie Panzanelli weiter schreibt,⁷⁰⁵ für die Gattung der Porträtbüste von so großer Bedeutung werden sollte, ist unwahrscheinlich. Betrachtet man das Wirken der Wachsbildner im Zusammenhang mit dem Bestreben der Bildhauer, ihre Kunst als freie zu nobilitieren, dann ist es doch unwahrscheinlich, dass man die Wachsbildner innerhalb der eigenen Kunst als gleichrangig duldet. Der Bildhauer identifiziert sich durch seine Fähigkeit, in Stein arbeiten zu können. Und um 1500 wird die Trennung zwischen *sculptore* und *fictor*, die Alberti in der ersten Jahrhunderthälfte bereits lanciert, bestimmend. Deshalb ist es zwar vorstellbar, dass ein Wachsbildner zum Künstler aufsteigt (Benintendi liefert ein Beispiel), allerdings kann er aufgrund seiner begrenzten Fähigkeiten (er arbeitet eben nicht mit Stein) nicht zum *sculptore* werden. Der Wachsbildner steigt nicht zum Rang eines Bildhauers auf, vielmehr beginnen sich gegen Ende des 15. Jahrhunderts in Florenz die Aufgabenbereiche auf dem Feld des Porträts zu überschneiden. Und das hat weniger kunstpraktische, geschweige denn theoretische, sondern vielmehr gesellschaftliche Ursachen. Die Terracottabüste der Zeit um 1500 macht das deutlich.

Zwei Quellen geben zwar Auskunft über den Gebrauch von Gesichtsabgüssen in Verrocchios Schaffen, trotzdem ist mit der Terracottabüste Giuliano de' Medicis in der National Gallery of Art in Washington nur ein Werk überliefert, das auch nur mit großer Wahrscheinlichkeit mithilfe eines Gesichtsabgusses gefertigt ist und dem Meister selbst zugeschrieben werden kann: Sie ist die einzige Terracottabüste, die als eigenhändiges Werk Verrocchios gilt (Abbildung 57).⁷⁰⁶ Wegen der leichten Unterlebensgröße des Kopfs und des leblosen Blicks nimmt die Forschung an, der Büste Giulianos liege eine Toten-

704 Panzanelli, 2008, S. 18.

705 Vgl. Panzanelli, 2008, S. 18.

706 Vgl. Passavant, 1969, S. 38.

maske zugrunde.⁷⁰⁷ Wir wissen, dass von Giuliano einst eine Totenmaske existierte, die ihm nach dem Pazzi-Anschlag im Jahr 1478 zur Fertigung einer Votivfigur abgenommen wurde. Das könnte Sandro Botticellis berühmtes Porträt von Giuliano in der Berliner Gemäldegalerie beweisen, das auf 1478 datiert ist und von dem Hans Körner annimmt, es handle sich um ein Porträt der Votivfigur Giulianos. Der ausdruckslose Blick und die wächserne Haut lassen Giuliano im Porträt leblos erscheinen.⁷⁰⁸ Verrocchio hat – seine Werkstatt fertigt viele Medici-Porträts auch nach Gesichtsabgüssen – die Totenmaske Giulianos sicherlich zur Verfügung. Masken hochstehender Persönlichkeiten werden in der Verrocchio-Werkstatt in einem Gesichterarchiv gelagert, damit die dort tätigen Künstler bei Bedarf auf Physiognomien zurückgreifen können. Unter den „venti maschere ritratte al naturale“⁷⁰⁹, die Andreas Bruder, Tommaso Verrocchio, in seiner Inventarliste anführt, waren mit Sicherheit Gesichtsabgüsse von Mitgliedern der Medici-Familie.⁷¹⁰ Zwar macht auch die Entstehungszeit der Büste Giulianos – sie wird stilkritisch auf 1479 datiert, das Jahr nach seinem Tod⁷¹¹ – die Verwendung der Totenmaske wahrscheinlich, tatsächlich kann dies aber in der Porträtbüste selbst nicht mehr mit Sicherheit ausgemacht werden. Für den wahrscheinlichen Fall, dass Verrocchio eine Totenmaske verwendet hat, hätte er diese jedenfalls nachträglich überzeugend überarbeiten müssen, um das vorliegende Ergebnis zu erreichen. Physiognomie, Stilsicherheit und detailhafte Ausführungen, wie im kunstvollen Brustpanzer, stehen deutlich im Kontrast zu den vielen schwächer ausgeführten Terracottabüsten aus Verrocchios Nachfolge, etwa zu derjenigen Lorenzo de' Medicis in der National Gallery of Art in Washington (Abbildung 50), die Verrocchio längst ab- und seiner Nachfolge zugeschrieben wurde.

Es handelt sich um die populärste und gleichzeitig kontroverseste bildliche Darstellung des Mediceers. Die 61 Zentimeter große Büste ist

707 Vgl. Avery, 1981 a, S. 23. Charles Avery führt den leicht unterlebensgroßen Kopf und den leblosen Blick als Merkmale dafür an, dass Verrocchio eine Totenmaske für die Büste von Giuliano de' Medici verwendet hat.

708 Körner, 2009, S. 158.

709 Zitiert nach Fabrizzy, 1895, S. 167.

710 Für die Masken waren die Medici noch Geld schuldig. Vgl. Kohl, 2013, S. 132.

711 Vgl. Passavant, 1969, S. 38.

für die Untersuchung des Gesichtsabgusses in der Renaissance ein Glücksfall. Die Totenmaske (Abbildung 5), nach der die Büste gestaltet ist, hat sich erhalten, und die Verwendung von Gesichtsabgüssen in der Werkstatt Verrocchios überliefern zwei Quellen.⁷¹² Die verlässliche Zuschreibung an einen bestimmten Verrocchio-Nachfolger ist aber nie geschehen.⁷¹³ Wenigstens hat die scheinbar endlose Kontroverse um die Echtheit der Büste als ein Werk der Renaissance vor einigen Jahren ein Ende genommen: Mittels Thermolumineszenz-Analyse grenzten Wissenschaftler das Entstehungsdatum ein, sodass die Washington National Gallery of Art die Büste als ein Werk aus der Zeit zwischen

712 Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 372 f. Vielfach wird in der Forschungsliteratur auf die von Tommaso del Verrocchio erstellte Inventarliste verwiesen. Der Bruder von Andrea del Verrocchio führt darin unter anderem „ventj maschere ritratte al naturale“ an. Es handelt sich dabei um Gesichtsabgüsse, sehr wahrscheinlich um solche der Mitglieder der Medici-Familie. Zitiert nach Fabrizzy, 1895, S. 167.

713 Die Provenienzforschung führt nicht über das frühe 19. Jahrhundert hinaus. In dieser Zeit befindet sich die Büste in der Sammlung Santarelli in Florenz. 1850 wird sie in London ausgestellt. Vgl. Passavant, 1969, S. 212. Wilhelm von Bode, dem nur ein Duplikat zugänglich ist, siedelt die Büste im Umkreis der nach Masken modellierten Werke aus der Renaissance an. Die Totenmaske erwähnt er aber nicht. In *Denkmäler der Renaissance-Skulptur der Toskana* (München 1892–1905) datiert Bode die Büste auf 1480, was allerdings das Abbild eines etwa 30-jährigen Lorenzo bedeuten würde. Die Anfertigung nach dem Modell einer Lebendmaske schließt Bode demnach nicht aus. Vgl. Bode, 1892–1905, S. 246ff. Für Charles Seymour scheint dies hingegen die plausibelste Erklärung. Vgl. Seymour, 1971, S. 127. Für Günter Passavant ist im Fall der Terracottabüste des Lorenzo hingegen ein Entstehen nach dem Vorbild der Totenmaske eindeutig. Er zieht in Betracht, dass sich der Künstler an einer Bildnisminiatur Bronzinos orientiert haben könnte, die unter Zuhilfenahme der Totenmaske entstanden sei. Aufgrund mangelnder Stilmerkmale (davon abgesehen stirbt Verrocchio vier Jahre vor Lorenzo) schließt Passavant ein Entstehen der Büste aus Verrocchios Hand aus und schreibt sie einem seiner Nachfolger zu. Vgl. Passavant, 1969, S. 212. Für Dario A. Covi gilt dagegen Verrocchios Urheberchaft als unumstritten: Die Auffassungen Oswald Sirens und Raymond Stites, die Büste sei eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert beziehungsweise unter Mithilfe Leonardo da Vincis entstanden, schließt Covi aus. Er sieht die Büste in einer an Mino da Fiesole angelehnten florentinischen Tradition: Als Beispiele erwähnt er die Porträtbüsten von Piero und Giovanni de' Medici, die im Umfeld der nach Masken gefertigten Porträts angesiedelt werden. Covi anerkennt dies für die Lorenzo-Büste allerdings nicht: Laut Covi ist sie weder nach einer Lebendmaske noch nach einer Totenmaske entstanden, er beschreibt sie als „direct study from life and imaginative interpretation“. Vgl. Covi, 2005, S. 132 f. Dass die Benintendi bei der Produktion der Lorenzo-Büsten eine Rolle spielen, nimmt Jeanette Kohl an. Vgl. Kohl, 2013, S. 133.

1478 und 1521 ausstellen kann.⁷¹⁴ Die Dokumente, die zur Datierung der Büste in der Regel herangezogen werden, sind unzuverlässig. Sie seien hier trotzdem erwähnt. Vasari verweist in einem Brief an Alessandro de' Medici aus dem Jahr 1533 (oder 1534) auf eine Büste dieser Gestalt im Haus der Bankiersfamilie.

„Et da che Vostra Eccellenza si contenta, che io facci un'quadro, drentoui un ritratto del Magnifico Lorenzo Vecchio, in abito come egli staua positivamente in casa, uedremo di pigliare uno di questi ritratti, che lo somigliano più, et da quello caueremo l'effigie del uiso.“⁷¹⁵

Die Existenz einer solchen Büste bezeugt auch die von Conti 1893 publizierte Inventarliste des Palazzo Vecchio aus dem Jahr 1553, in der „una testa di terra cotta col busto, l'effigie di Lorenzo vecchio“ verzeichnet ist.⁷¹⁶ Dass in diesen Dokumenten die Büste aus Washington gemeint ist, kann nicht bezeugt werden, weil Terracottabüsten von Lorenzo de' Medici in dieser Zeit mehrfach und in unterschiedlichsten Varianten existieren.

Die Abhängigkeit der Büste von der Totenmaske ist kaum von der Hand zu weisen. Lorenzos unvorteilhaftes Äußeres, das die Totenmaske schonungslos überliefert, hat der Künstler im Porträt übernommen. Die Mimik der Büste ist ausdruckslos, in der Mundpartie sind die Spuren der Totenmaske noch deutlich zu erkennen. Lorenzos krumme Nase, von der schon Niccolò Valori berichtet („haueua il naso depresso“⁷¹⁷) und die in fast all seinen Porträts entsprechend dieser Beschreibung wiedergegeben wird, dominiert das Gesicht. Der Blick seitlich nach unten zeugt weniger von einer intellektuellen Denkerphysiognomie als von geistiger Abwesenheit. Mit den zusammengekniffenen Lippen, der verkrampften Mundstellung und den schweren, herabgesunkenen Augenbrauen wirkt Lorenzos Gesicht wie eine Paraphrase der Totenmaske.

Die Büste lässt aufgrund physiognomischer Merkmale die Verwendung des Gesichtsabgusses vermuten, Vasaris Äußerungen zu Verrocchios Werkstattpraxis legen dies ebenfalls nahe, und die erhaltene Totenmaske Lorenzos liefert schließlich den Beweis dafür. Läge uns

714 Vgl. Luchs, 2000, S. 9.

715 Vgl. Vasari, 1982, I, S. 18.

716 Zitiert nach Langedijk, 1968, S. 1418, Nr. 38.

717 Niccolò Valori zitiert nach Warburg, 1979, Anhang III, S. 33.

aber der Lebendabguss anstelle der Totenmaske als Vergleichsobjekt vor, wären diese Analogien womöglich genauso zu sehen. Physiognomische Besonderheiten, die auf den Abguss verweisen, sind weder eindeutige Merkmale der Toten- noch der Lebendmaske. Die Oberfläche der Büste ist glattpoliert, feine Falten und Hautdifferenzierungen, die auf den Zustand der Haut beim Abguss schließen lassen könnten, wurden überarbeitet. Ebenso sind Arbeitsspuren, die die Verwendung eines Abgusses beweisen würden, vollkommen verwischt, und die verkrampfte Mundstellung kann sowohl auf Lebendabguss verweisen als auch auf den Abguss vom toten Antlitz.⁷¹⁸

Auffällige Überarbeitungen, die der Künstler in der Büste vorgenommen hat, sind neben der aufgepolsterten Nase, den leicht geöffneten Augen und der glattpolierten Haut die nachträgliche Vertiefung von Falten, die die Physiognomie prägen, etwa Nasolabial- und Glabellafalten. Grund dafür ist die unzureichende Qualität des Modells, die Totenmaske, die die eigentliche Tiefe dieser Falten nicht wiedergeben kann. Unter dem Druck der Abgussmasse weicht die Haut zurück. Ebenso fällt die Haut, vor allem wenn es sich um die schon weniger elastische Haut einer Person im letzten Lebensviertel handelt, entsprechend der Position des Gesichts. Die Totenmaske Lorenzos weist beispielsweise kaum Falten auf. Die nachträgliche Überarbeitung und die Vertiefung prägender Falten, die der Abguss vom Gesicht nicht mehr zeigt, waren notwendig. Die gesamte Büste ist aber nur schematisch ausgearbeitet: Lorenzos Haar ist stilisiert, die Gewandfalten sind nur wenig differenziert und das übergeworfene Band suggeriert in der beschädigten Verknotung auf der Schulter eine unnatürlich steife Stofflichkeit.⁷¹⁹

Zur historischen Einordnung der Büste sei eine weitere herangezogen, diejenige Giovanni de' Medicis im Victoria & Albert Museum in London (Abbildung 56). Diese steht der Lorenzo-Büste in Washington

718 Der geschlossene Kiefer ist Merkmal sowohl der Toten- als auch der Lebendmaske. Beim Abguss vom Lebenden muss der Betroffene den Kiefer und den Mund schließen, um das Eindringen der Gussmasse zu vermeiden. Deswegen bindet der Bildhauer beim Totenabguss den Kiefer auch oft nach oben fest.

719 Der Knoten im Gewand auf Lorenzos Schulter ist nur auf alten Fotografien zu sehen. Mittlerweile ist er abgebrochen. Die nahezu identische Ausführung der Büste im Depot der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin zeigt das übergeworfene Stoffband unbeschädigt (Abbildung 54).

stilistisch sehr nahe und wird Antonio Benintendi zugeschrieben, der 1512 – anlässlich der Rückkehr der Medici nach Florenz – den Auftrag erhält, eine Porträtserie der Familienmitglieder zu fertigen.⁷²⁰ Die Büste zeigt Giovanni de' Medici mit Kardinalsmütze und Kardinalsgewand. 1513, ein Jahr nachdem Benintendi den Auftrag für die Porträtserie erhält, wird Giovanni zum Papst gewählt und heißt fortan Leo X. Deswegen ist es sehr wahrscheinlich, dass die Büste aus dieser Serie stammt und auf 1512 zu datieren ist.⁷²¹ Von Antonio Benintendi ist bekannt, dass er mit Abgüssen arbeitet und dass er wie sein Vater sowohl auf dem Feld der Votivfigur als auch auf dem der Bildnisbüste aktiv ist. Ebenso ist dokumentiert, dass Antonio gemeinsam mit Orsino im Jahr 1515 eine Votivfigur von Giovanni de' Medici macht, und zwar „ad eius propriam inprontam et similitudinem“.⁷²² Mit Jacopo, genannt „Il Borrone“, ist außerdem ein Nachfolger Antonios bekannt, der ebenfalls mit Gesichtsabgüssen arbeitet.⁷²³ Eine Quelle dokumentiert, dass Giulio Romano dem verstorbenen Papst Leo X. im Jahr 1521 die Totenmaske abnimmt und ein heute verschollenes Porträt danach malt.⁷²⁴

Dass Antonio Benintendi bei der Büste des Kardinals einen Gesichtsabguss verwendet, ist nachgewiesen. Wahrscheinlich handelt es

720 Vgl. Gentilini, 1996, S. 30; Boucher, Broderick & Wood, 1996.

721 Vgl. Boucher, Broderick & Wood, 1996. Eine Thermolumineszenz-Analyse hat die sichere Datierung der Büste in die Jahre von 1493 bis 1753 ermöglicht. Das mag ein großer Zeitraum sein – dass es sich bei der Büste um eine Fälschung aus dem 19. Jahrhundert handelt, ist mit dieser Datierung aber ausgeschlossen. Die Büste wird 1553 auch im Inventar des Palazzo Vecchio erwähnt. Vgl. Langedijk, 1968, S. 1418, Nr. 38. Zu dieser Büste siehe auch Kohl, 2013 a.

722 Die Operai von Santa Maria delle Carceri beauftragen am 25. April 1515 Orsino und Antonio Benintendi, zwei Votivfiguren von Papst Leo X. zu fertigen, und zwar nach einem Abdruck. Zitiert nach Morselli, 1985, S. 336. Morselli publiziert das Dokument in voller Länge.

723 Vgl. Bellandi, 2000, S. 192. Zu Jacopo Il Borrone und dessen Porträtkopf des sogenannten Beato Sorrore vgl. auch Gentilini, 1994–1996.

724 „In quel medesimo tempo, che egli queste ed altre pitture lavorava, avvenne che il signor Giovanni de' Medici, essendo ferito da un moschetto, fu portato a Mantova, dove egli si morì: perchè messer Pietro Aretino, affezionatissimo servitore di quel signore, es amicissimo di Giulio, volle che così morto esso Giulio lo formasse di sua mano; onde egli fattone un cavo in sul morto, ne fece un ritratto, che stette poi molti anni appresso il detto Aretino.“ Zitiert nach Vasari, 1878–1885, V, S. 547.

sich um denselben Lebendabguss, den kurze Zeit später die Benintendi bei ihrer Votivfigur des Mediceers verwenden.⁷²⁵ Die Augen der Büste hat Antonio nicht ganz überzeugend geöffnet. Die Oberfläche ist überarbeitet, geglättet und schließlich farblich gefasst. Stilmerkmale der Benintendi-Büsten sind neben der Art der Überarbeitung und Formulierung der Mimik aus der Totenmaske vor allem die Polychromie.⁷²⁶

Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch die Lorenzo-Büste aus Washington aus dieser Serie stammt.⁷²⁷ Auf die stilistische Ähnlichkeit mit der Benintendi-Büste verweisen die ähnlich formulierten Gesichtszüge (vor allem die Mundpartie), die identisch behandelte und gefasste Oberfläche und die befremdliche Emotionslosigkeit. Auffallend – und das trifft auch auf weitere Terracottabüsten der Zeit zu – ist die Diskrepanz zwischen dem Gesicht, das aufgrund der eingearbeiteten Maske äußerst individuelle Züge und eine wohlproportionierte Physiognomik wiedergibt (allerdings keinen überzeugenden Ausdruck), und dem Rest der Büste, der nur schwach ausgeführt ist. Im Fall Giovannis betrifft das vor allem die Rückansicht, den Haaransatz und den Körperansatz. Eine weitere stilistisch ähnliche Büste befindet sich in der Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums.⁷²⁸

725 Bruce Boucher, Anne Broderick und Nigel Wood haben den Grad der Schrumpfung von Terracotta beim Brennen gemessen und per Ultraschall die Zusammensetzung einzelner Partien des Porträtkopfs von Giovanni de' Medici verfolgt. Dies ergab, dass Giovannis Gesicht vor dem Brennen die Maße eines durchschnittlichen Gesichts aufgewiesen haben muss und die Gesichtspartie in eine vorgeformte Büste eingesetzt wurde. Vgl. Boucher, Broderick & Wood, 1996, S. 34ff.

726 Die Terracottabüsten der Zeit um 1500 fassen häufig professionelle Maler. Die farbliche Gestaltung kostete meist wohl genauso viel wie die Fertigung der Büste selbst. Viele der Terracottabüsten erhalten im 19. Jahrhundert eine neue Fassung. Über Abwaschungen der Farbe und neue Übermalungen im 19. Jahrhundert geben die Büsten kaum mehr Auskunft. Vgl. dazu auch Hubbard & Motture, 2001, S. 94.

727 Vgl. Kohl, 2013, S. 133.

728 Das Bayerische Nationalmuseum erwirbt die 54,7 Zentimeter große Büste im Jahr 1953. Sie wird als der Florentiner Gonfaloniere Bernardo di Giovanni Rucellai identifiziert und auf die Zeit zwischen 1449 und 1514 datiert. Auffällige Merkmale sind halblanges Haar, Doppelkinn und Baret. Stilistisch steht sie der Terracottabüsten-Serie von Medici-Mitgliedern nahe, die Antonio Benintendi zuzuschreiben ist: Insbesondere weisen das Gesicht, das sehr wahrscheinlich einem Gesichtsabguss folgt, die wenig kunstvolle Ausführung des Gewands und die Fassung auf die Entstehung im Zusammenhang mit den besprochenen Medici-Büsten hin. L. H. Heydenreich siedelt sie im Umfeld Giovanni della Robbias an. Vgl.

Mag es der Washingtoner Büste an besonderer künstlerischer Qualität fehlen (sie wurde von der Forschung nicht nur aus Verrocchios *Ceuvre*, sondern auch schon aus dem Kanon der Kunstgeschichte verbannt), so verfügt sie doch über eine andere besondere Eigenschaft: Sie existiert in mehreren Varianten (Abbildungen 50 bis 54).⁷²⁹ Obwohl das Washingtoner Exemplar schon eindeutig Schwächen in der Ausführung aufweist, handelt es sich bei ihm doch um die stärkste der überlieferten Lorenzo-Büsten. Eine leicht abgewandelte Version publiziert der Kunstsammler Elia Volpi im Jahr 1935 (Abbildung 51). Volpi lässt sich die Echtheit und Zuschreibung an Verrocchio von Leo Planiscig und Wilhelm Bode bestätigen.⁷³⁰ Tatsächlich ist sie ebenfalls der Verrocchio-Nachfolge zuzuschreiben. Die Ausführung des Kopfes dieser Büste ist mit der Washingtoner Büste weitgehend identisch, lediglich das über die Schultern geschwungene Band weist bei der Volpi-Büste eine andere Stofflichkeit auf. Eine weitere Wiederholung der Lorenzo-Büste besitzt die Nationalgalerie in Prag (Abbildung 53). Die Abhängigkeit dieser Büste von der Totenmaske beziehungsweise von den Porträts, die dieser folgen, ist trotz erheblicher Abweichungen deutlich. Die Augen liegen zwar zu weit auseinander, die Stirn ist zu kurz und die Nase sowie die Kinnpartie sind zu massig. Aber die typi-

Heydenreich, 1953. Benintendi wird auch eine Büste des heiligen Antonino im Arcivescovado in Florenz zugeschrieben. Vgl. Bellandi, 2000, S. 193. Bei dieser Büste ist eine direkte Abformung von der Totenmaske wahrscheinlich.

729 Mindestens fünf Ausführungen der Büste sind erhalten. Leo Planiscig zählt in einem Brief von 1934 an den Florentiner Kunstsammler Elia Volpi bereits sechs Versionen. Die Büsten befinden sich zu dieser Zeit im Besitz Lord Tauntons in London, Mr. Clarence Mackays in Roslyn (USA), Lord Methuens in Corsham Hall, im Museo di Forlì, in der Kollektion des Conte Suboft in Petersburg und ein Duplikat im Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin. Das geht aus einem Brief von Leo Planiscig an den Kunstsammler Elia Volpi hervor. Vgl. Volpi, 1935. Rab Hatfield – beziehungsweise Sherlock Holmes, den er an seiner Statt in seinem Aufsatz analysieren lässt – vermutet, dass auch die Porträtbüste des Uzzano aus dem Museo Nazionale del Bargello in Florenz ein solches Serienprodukt ist. Deren Datierung in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts ist auch weitaus schlüssiger als – wie lange angenommen – in die 1430er-Jahre. Vgl. Hatfield, 1978, S. 222. Hatfield beachtet allerdings nicht, dass die Büste trotz ihrer simplen Fertigungsweise ausgesprochene Qualität aufweist, was vor allem im Vergleich mit den meisten der auf gleiche Weise entstandenen Terracottabüsten der Zeit um 1500 deutlich wird.

730 Volpi, 1935.

schen Merkmale wie die deformierte Nase, die zurückgezogenen Mundwinkel und die schräggestellten Glabellafalten sind vorhanden. Auch für diese Büste ist der (naturwissenschaftliche) Nachweis ihrer Echtheit erbracht und damit die Datierbarkeit in die Jahre um 1500 möglich.⁷³¹ Weder bei der Washingtoner noch bei der Prager Büste kann es sich aufgrund des Größenunterschieds um direkte Abgüsse der Totenmaske handeln.

Eine weitere Variante der Büste ist heute in der Sammlung im Ashmolean-Museum in Oxford zu sehen (Abbildung 52). Auch diese Büste konnte mittels Thermolumineszenz-Untersuchung in die Zeit um 1500 datiert werden.⁷³² Das Gesicht hat ihr Schöpfer deutlicher formuliert als den antikisch geschnittenen Körperansatz, dessen Stofflichkeit weder differenziert ist noch den Ansatz des Gewands definiert. Auch das Haar ist nur an den das Gesicht rahmenden Strähnen ausgearbeitet. Die Lider und die Falten um die Augenpartie sind scharf eingeschnitten und suggerieren kaum Hautqualität. Die Gestaltung des Gesichts ist derjenigen der Washingtoner Büste ähnlich. Die Abhängigkeit vom Gesichtsabguss ist ebenfalls augenfällig: Die üblichen Merkmale wie der düstere, abwärts gerichtete Blick, schräg gestellte Glabellafalten, kontrahierte, tiefe Augenbrauen, stark gekrümmte Nase und zusammengepresste Lippen kehren hier ebenso wieder. Ein Gips-Duplikat der Washingtoner Büste steht im Depot der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Abbildung 54).

Ein Qualitätsabfall gegenüber Verrocchios Porträtbüste von Giuliano de' Medici ist offensichtlich. Und dabei markiert die vorgestellte Serie das obere Ende der sehr weiten Qualitätsspanne der Terracottabüste um 1500. In den Sammlungen weltweit stehen in großer Menge stilistisch ähnliche, allerdings in großer Zahl auch deutlich schwächere Büsten.

Beispielhaft für eine Reihe von Büsten Florentiner Bürger sei eine aus dem Frankfurter Liebieghaus vorgestellt, die ebenfalls im Umfeld Verrocchios zu verorten ist (Abbildung 36) und auf die Zeit um 1500

731 Vgl. Chlábek, 1996, S. 122–128.

732 Vgl. Angelis, 2005. Zur Büste Lorenzo de' Medicis in Oxford siehe auch Warren, 1998.

datiert wird.⁷³³ Der Bildhauer hat zur Fertigung der Büste eine Totenmaske verwendet: Das Gesicht des Dargestellten ist eingefallen, der Tod hat seine Spuren bereits hinterlassen. Die Büste ist kompulatorisch aus Teilen (Kopf, Büstenansatz, Haarschopf) zusammengesetzt. Um Spuren zu überarbeiten, die unmittelbar an die angewandte Technik gemahnen, betreibt der Künstler wenig Aufwand. Die Augen öffnet er der Büste zwar, Mund und müder Blick erinnern den Betrachter trotzdem noch an die Totenmaske. An manchen Stellen, vor allem an Augen, Hals und Wangen, polstert er die erschlaffte Physiognomie etwas auf. Nähte, die die additive Arbeitsweise hätten verraten können, sind mit Stuck zugekittet. Porträtrhetorische Stilmittel, wie anhand der Humanistenbüste der zweiten Jahrhunderthälfte gezeigt, sind in den nach Totenmasken gefertigten Medici-Büsten noch im Ansatz erkennbar. Bei der Frankfurter Büste spielen diese aber offenbar keine Rolle mehr: Sie zeigt ein Gesicht ohne Emotion und mit erschlaffter Gesichtsmuskulatur. Und trotzdem ist ein Individuum abgebildet. Weil der Bildhauer eindeutig eine Totenmaske verwendet hat, ist die Büste ein zuverlässiges Abbild einer historischen Person. Name und Biografie bleiben aber im Dunkeln. Auch den Körperansatz gestaltet der Bildhauer nicht besonders kunstvoll aus, was die stilisierten Falten des Gewands und die kaum ausgearbeitete Rückseite der Büste zeigen. Ebenso ist der Haarschopf etwas unbeholfen auf den Kopf aufgesetzt, die Struktur der Haare ist stilisiert. Weitere Büsten, die der Frankfurter Büste stilistisch nahestehen und dieselben Merkmale aufweisen, befinden sich im Rijksmuseum in Amsterdam, im Victoria & Albert Museum in London und in der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Abbildungen 39 bis 42).

Neben den angesprochenen Werken existiert noch eine weitere Gruppe von Büsten, denen Totenmasken eingearbeitet wurden und die bis auf das halblebige Öffnen der Augen kaum eine Überarbeitung erfahren haben. Eine Büste im Museo Civico in San Gimignano bezeichnet Jeanette Kohl treffend als „Borderliner“, eine Mischung aus Totenmaske und Porträtbüste (Abbildung 38). In der Regel sind nicht nur die Gesichter dieser Büsten nur wenig bearbeitet, sondern auch die

⁷³³ Das Liebieghaus hat die 72 Zentimeter große Büste im Jahr 1908 bei Durlacher in London erworben. Davor befand sie sich in der Sammlung Bardini in Florenz. Vgl. Beck [Hrsg.], 1981, S. 48.

Gewänder lediglich stilisiert mit Falten versehen (Abbildungen 37 und 39).

Aufgrund ihrer (unkünstlerischen) Fertigung mittels Gesichtsabguss dokumentieren solche Büsten kaum Merkmale, die auf Zeit- oder Personalstil schließen lassen.⁷³⁴ Nur manchmal können Kleidung und Kopfbedeckung einen Hinweis auf die Provenienz oder den Rang des Dargestellten geben. Das herausragende Merkmal all dieser Büsten ist, dass sie mithilfe einer für die Renaissance typischen Arbeitstechnik, nämlich dem Gesichtsabguss, gefertigt sind. Deswegen weisen diese Büsten zwar eine zuverlässige Ähnlichkeit mit der dargestellten Person auf, diese rührt aber eben nicht von künstlerischer Genialität her, sondern vom mechanischen Prozess des Abgusses.

Unter ästhetischem und kunsttheoretischem Blickwinkel lag es wohl nahe, diesen Büsten ihren Kunstwert abzuschreiben oder sie als Kuriosa zu betrachten, deren Existenz einer Erklärung bedurfte. Die Auffassung, es handle sich bei den Terracottabüsten aus der Renaissance um Modelle, sogenannte *bozzetti*, mag für einige zutreffen.⁷³⁵ Den deutlich größeren Teil machen aber Büsten aus, bei denen aufgrund ihrer minderwertigen Qualität die Funktion als Modell kaum infrage kommt. Wie oben beschrieben, dienen *bozzetti* in der Renaissance nämlich meistens nicht nur als Modelle für den Bildhauer, sondern haben auch als Vertragsdokument juristische Bedeutung. Das

734 Im frühen 20. Jahrhundert werden solche Büsten immer wieder bedeutenden Künstlern wie Andrea del Verrocchio oder Benedetto da Maiano zugeschrieben, was wohl hauptsächlich dazu dient, die Sammlungen aufzuwerten. Vgl. etwa Dussler, 1923, oder Martin, F. R., 1923. Die Zuschreibung dieser Büsten an bestimmte Werkstätten oder Künstler ist in erster Linie deswegen schwierig, weil es ihnen an Stil mangelt. Vgl. dazu bereits MacLagan, 1923.

735 Vgl. Boucher, 2001, S. 1. Auch Joachim Poeschke teilt noch die Auffassung, dass es sich bei Terracottabüsten aus der Zeit der Renaissance in der Regel um Modelle handelt. Vgl. Poeschke, 1990, S. 24. Auch im Fall der oben angeführten Büste Lorenzo de' Medici aus Oxford wird angenommen, es handle sich um ein Modell. Vgl. Angelis, 2005, S. 15. Als ein typisches Merkmal des Modells beschreiben Kunsthistoriker bei der Lorenzo-Büste die recht nachlässige Ausführung des Körperansatzes, vor allem des Gewands, bei gleichzeitig überzeugender Wiedergabe der Physiognomie. Dass Bildhauer im Quattrocento Terracotta als Arbeitsmaterial für die Fertigung von *Kunstwerken* verwenden, ist aber offensichtlich. Bereits Ronald Kecks kritisiert die Tatsache, dass in der älteren Forschung einfache und billige Materialien wie Gips oder Ton ausschließlich als „Surrogatstoffe“ betrachtet werden. Vgl. Kecks, 1988, S. 141. Dazu auch Boucher, 2001, S. 19.

heißt, das Modell wird dem Auftraggeber vorgeführt, der seinerseits dann über Veränderungen entscheiden kann.⁷³⁶ *Bozzetti* sind deshalb bereits sehr detailliert ausgearbeitet, was erhaltene Objekte zeigen: Man denke an die von Benedetto da Maiano gefertigte Büste Filippo Strozzi's (Abbildung 64). Die eindeutig mit Totenmasken gefertigten Büsten sind hingegen weder als Arbeits- noch als Vertragsmodelle denkbar, weil sonst eine bessere Ausarbeitung anzunehmen gewesen wäre.

Eine weitere gängige Begründung für die Existenz dieser Terracottabüsten war, sie als Fälschungen aus dem 19. Jahrhundert zu bezeichnen. Aus der noch sehr lückenhaften Forschung zur Fälschung von Renaissance-Plastik im 19. Jahrhundert lässt sich erschließen, dass in der Regel begabte Künstler Duplikate fertigten, und zwar mit Bedacht auf wissenschaftliche Korrektheit und unter Anleitung der zeitgenössischen Kunstliteratur.⁷³⁷ Bei den qualitativ minderwertigen Büsten aus der Renaissance ist es kaum denkbar, dass diese Objekte einer Fälschung würdig wären, weil sie für die Renaissance schlicht zu untypisch aussehen. Die Werke des bekanntesten Renaissanceplastik-Fälschers des 19. Jahrhunderts, Giovanni Bastianini, sind ansehnlicher als viele Terracottabüsten aus der Renaissance. Ebenso verwirrt die Tatsa-

736 Vgl. dazu Myssok, 1999, S. 23.

737 Es ist bekannt, dass Bildhauer im 19. Jahrhundert professionell und mit wissenschaftlicher Genauigkeit fälschen. Wenn ein Dokument die Existenz einer Büste vor dem 19. Jahrhundert beweist, bedeutet das noch nicht, dass ebendieses Dokument nicht bei einer Fälschung berücksichtigt worden ist. Und wenn sich die Provenienz einer Büste nur bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgen lässt, ist das wiederum noch kein sicheres Indiz dafür, dass eine Fälschung vorliegt, es steigert lediglich die Wahrscheinlichkeit. Das beste Beispiel bietet Giovanni Bastianini, der mit seinen Fälschungen das Faible des Kunstmarkts für die Renaissance-Plastik im 19. Jahrhundert befriedigt. Zur Kunstfälschung Bastianinis vgl. Moskowitz, 2004. Auch wenn Bastianini längst einer fairen Analyse unterzogen worden ist, bleibt die Frage nach der Fälschung von Renaissance-Plastik im 19. Jahrhundert weitgehend ungelöst. Vor allem sind davon die Terracottabüsten betroffen, denen man kaum mit kunstwissenschaftlicher Analyse im klassischen Sinne beikommen kann. Aufgrund eines optischen Befunds kann eine Fälschung kaum festgestellt werden. Die einzige Möglichkeit, die Werke eindeutig zu datieren, ist die Thermolumineszenz-Analyse, die für einige Büsten vorliegt und in diesen Fällen auch Originalität bezeugen kann. Eine grundlegende Aufarbeitung der Kunstfälschung im 19. Jahrhundert setzt die umfassende Analyse kritischer Werke per Thermolumineszenz voraus.

che, dass außer Fälschungen aus dem 19. Jahrhundert zeitgenössische Wiederholungen von einzelnen Büsten existieren, etwa die vielen Varianten der Lorenzo-Büste, die mit naturwissenschaftlicher Methode in die Zeit der Renaissance datiert sind. Schließlich belegen Inventarlisten, dass in den Häusern hochstehender Florentiner Familien auch Terracottabüsten ihren Platz haben.⁷³⁸ Dies könnte darauf hinweisen, dass – weil in ihnen die Totenmasken zum Teil sehr deutlich zu erkennen sind – Bildhauer mit diesen Porträtbüsten die antike Form der *imagines maiorum* nachahmen. Viele dieser Büsten dokumentieren allerdings, dass ihre Schöpfer versuchen, die Totenphysiognomie nachträglich abzuwenden und die Gesichter ins Leben zurückzurufen – ein Vorhaben, das meistens nicht überzeugend gelingt. Die Existenz solcher Büsten muss auf andere Weise begründet werden.

Bei der Terracottabüste der Zeit um 1500 sind folgende Aspekte auffällig: Die Produktion von Terracottabüsten nimmt gegen die Jahrhundertwende zu. Die Produktion einer Terracottabüste ist im Vergleich zu derjenigen einer Marmorbüste extrem kostengünstig. Für die Fertigung dieser Büsten bedarf es keiner besonderen künstlerischen Fähigkeit mehr. Sie werden nach einem sehr simplen Verfahren hergestellt, das zwar etwas Geschick erfordert, allerdings wohl nicht die Ausbildung zum Bildhauer: Die Vorstellung vom Ideal des Künstlers verschwindet regelrecht hinter der mechanischen Fertigungsweise. Die Büsten sind weniger Kunstwerk als Dokument.⁷³⁹ Diese Terracottabüsten können in der Regel keinem Künstler und keiner Werkstatt zugeordnet werden, und wenn, dann eben meistens keinem Hauptmeister, sondern Künstlern mit geringem Bekanntheitsgrad, die Sandro di Lorenzo, Jacopo „Il Borrone“, Agnolo di Polo, Silvio Cosini, Salvatore di Cornelio oder Antonio Benintendi heißen – Kleinmeister, deren Bio-

738 Darüber geben vor allem Inventarlisten Auskunft, in denen häufig auch das Material der Büsten erwähnt wird. Vgl. etwa bei Lydecker, 1987, S. 263–382. Dazu auch Kress, 1995, S. 138.

739 Vgl. dazu Kohl, 2013, S. 133 f.: Sinn und Zweck der Abguss-Büsten liegen im Dokumentarischen, vermutet Jeanette Kohl. Ähnlichkeit werde direkt als „Duplizierung der unmittelbaren menschlichen Gesichtsstruktur“ aufgefasst und verzichte auf „das künstlerische Surplus einer ‚Ähnlichkeit als Interpretation‘“. Gerade bei der Herstellung und Vervielfältigung der Medici-Porträts per Abguss sieht Kohl eine „klar politische Note“.

grafien zwar fragmentarisch überliefert sind, deren Œuvre und Bedeutung aber weitgehend im Dunkeln liegen.⁷⁴⁰

Viele dieser Künstler sind ursprünglich keine ausgebildeten Bildhauer, sondern Handwerker, die aus unterschiedlichsten Bereichen der mechanischen Künste kommen, etwa aus der Gebrauchstöpferei, der Totenmaskenherstellung, die sich aufgrund des hohen Bedarfs im Quattrocento zu einem eigenen Handwerkszweig entwickelt,⁷⁴¹ oder wie etwa im Fall Antonio Benintendis aus der Wachsbildnerei. In der Zeit um 1500 ist es nicht ungewöhnlich, dass Künstler (und Schriftsteller) Nebenberufe, oft sogenannte Brotberufe ausüben.⁷⁴² Gegen Ende des 15. Jahrhunderts drängen diese Handwerker auf den sich öffnenden Markt der Kunstproduktion in Terracotta, vor allem auf das Feld der Porträtbüste.

Mit dem Rückgang der Votivfigur durch ihre Beschränkung auf die Nobilität verlieren die Wachsbildner im Verlauf des 15. Jahrhunderts ihr wichtigstes wirtschaftliches Standbein. Danach, so wird jedenfalls angenommen, weil Vasari das so vermittelt, arbeiten die *ceraiuoli* beispielsweise als Assistenten von Bildhauern.⁷⁴³ Das ist aber nicht ihre einzige Möglichkeit, Fuß zu fassen: Die *ceraiuoli*, allen voran die Benintendi, die bedeutendste Wachsbildnerfamilie, entdecken mit der

740 Viele dieser Künstler bespricht Vasari als Schüler Verrocchios in dessen Lebensbeschreibung in den *Vite*. Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 371 f. Die meisten Terracottabüsten aus der Zeit um 1500 sind aber überhaupt nicht zugeschrieben. Umgekehrt sind zwar Biografien von Künstlern aus der Zeit um 1500 überliefert, die in Terracotta und mit Abgüssen gearbeitet haben. Von diesen ist allerdings keine Arbeit erhalten, die den tatsächlichen Gebrauch eines Gesichtsabgusses dokumentiert.

741 Aus Quellen haben wir Bericht darüber, dass im ausgehenden Quattrocento und im Cinquecento eine so große Nachfrage nach der Totenmaske besteht, dass sich die Totenmaskenfertigung zu einem speziellen Handwerkszweig entwickelt. So ist beispielsweise belegt, dass der Vater Agnolo di Polos, ein ebenso wenig beachteter und nur mäßig dokumentierter Künstler wie Sandro di Lorenzo, Totenmaskenhersteller war. Vgl. Bellandi, 2000, S. 211. Vgl. dazu auch Waldman, 2007, S. 337. Dass die Abnahme einer Totenmaske in der Zeit der Renaissance in Italien als wichtige handwerkliche Maßnahme wertgeschätzt wird, geht auch daraus hervor, dass Bildhauer, die die Totenmasken ihrer Auftraggeber selbst abnehmen, für diese Maßnahme separat bezahlt werden. Dokumentiert ist das für Benedetto da Maiano und Sandro di Lorenzo.

742 Vgl. Burke, 1984, S. 73 f.

743 Vgl. dazu auch Didi-Huberman, 1999, S. 69.

Porträtbüste in Terracotta einen alternativen Markt zur Votivfigur. Sie sind nicht bildhauerisch ausgebildet, das verweigert ihnen aber nicht die Arbeit mit sämtlichen Materialien außer Wachs. Sie wenden gewissermaßen ihre technischen Fähigkeiten und Möglichkeiten auf eine Sparte der Bildhauerei an. Ihre Disziplin ist das Porträt, und dafür bringen sie mit der Technik des Gesichtsabgusses ausreichend Kenntnis mit. Die Terracottabüste wird für einige *ceraiuoli* sogar zur Profession, während sie für Bildhauer, die auf dem Feld des Porträts arbeiten, eher eine Gelegenheitsaufgabe bleibt.

Da der Aufstieg der Terracottabüste und der Niedergang der Votivfigur zeitlich ineinandergreifen, erscheinen uns die Terracottabüsten der Jahrhundertwende auch als Relikte der Votiv-Praxis.⁷⁴⁴ Der Gesichtsabguss kommt in der Form in den Bildhauerwerkstätten zum Einsatz, wie er etwa bei den *ceraiuoli* im vorangegangenen Jahrhundert in Gebrauch ist, nämlich als ein Mittel, um in kurzer Zeit kostengünstig und ohne besondere technische Fähigkeiten ein realistisches plastisches Porträt zu schaffen.

Obwohl von ihm kein einziges Werk überliefert ist, gibt uns die Schaffensweise Sandro di Lorenzos – auf seine eigene Art ein Universalgenie – Auskunft über die Büstenproduktion im frühen 16. Jahrhundert.⁷⁴⁵ Wir wissen, dass er als „scultor et profumerius“ tätig ist, eine Werkstatt für Töpfereibedarf leitet, Totenmasken abnimmt, Devotionsstücke in Serie fertigt und Votivfiguren sowie Terracottabüsten herstellt. Im Jahr 1521 erhält er von Jacopo Guicciardini den Auftrag, einen Terracottakopf zu fertigen, der Filippo Benizzi darstellen soll.⁷⁴⁶ Für 1530 ist dokumentiert, dass Sandro di Lorenzo für die Anfertigung von Votivfiguren (samt Masken) bezahlt wird.⁷⁴⁷ Wenig später bezahlt man ihn für die Abnahme der Totenmaske von Ridolfo di Pagnozzo:

744 So scheint die Terracottabüste der Zeit nach 1500 in gesellschaftlicher und ästhetischer Sicht der Votivfigur näher zu stehen als der Marmorbüste der zweiten Jahrhunderthälfte. Vgl. dazu Panzanelli, 2008, S. 18. Panzanelli beschreibt die nach Abgüssen hergestellten Terracottabüsten aus der Verrocchio-Nachfolge als Relikte der Effigies-Praxis. Das mag für optische Gesichtspunkte gelten, ist aber nicht im Sinne des eigentlichen Brauchs.

745 Louis A. Waldman veröffentlicht erstmals im Jahr 2005 Dokumente zum Leben und Schaffen Sandro di Lorenzos. Vgl. Waldman, 2005.

746 Vgl. Waldman, 2005, S. 120.

747 Vgl. Shearman, 1965, S. 320. Vgl. dazu auch Waldman, 2005, S. 121.

Fünf *fiorini* und sieben *danari* erhält er dafür.⁷⁴⁸ Sandros frühester dokumentierter Auftrag fällt in das Jahr 1512: 160 Christusfiguren aus Terracotta soll er herstellen. Man gewährt ihm dafür nur drei Monate Zeit.⁷⁴⁹

Künstlerische Genialität und stilistische Individualität scheinen in Sandros Werkstatt der ökonomischen Produktion untergeordnet zu sein. Er steht zwar mit den wichtigsten Mäzenen der Florentiner Gesellschaft des frühen Cinquecento in Verbindung, seine Produkte gehen aber in fast alle sozialen Schichten der Stadt.⁷⁵⁰ Durch eine ökonomische Produktion ermöglicht er Kostengünstigkeit – und damit einer breiteren Bevölkerungsschicht Zugang zu Kunstprodukten. Sandro ist kein Einzelfall. Viele Dokumente geben darüber Auskunft, dass in der Renaissance auch einfache Menschen, Handwerker oder Ladenbesitzer, Auftraggeber von Kunstwerken sein können.⁷⁵¹ Voraussetzung für die Öffnung des Marktes ist eine ökonomische und das heißt letztlich eine serielle Produktion. Die 160 Christusfiguren, die man bei Silvio in Auftrag gibt und die er innerhalb von drei Monaten fertigen soll, stellt er wohl kaum Stück für Stück in freier Gestaltung her, sondern nutzt dafür eine Formel als Abgussmulde.

So wie der Markt für Devotionsobjekte um 1500 expandiert, steigt auch die Nachfrage nach Terracottabüsten. Und bei diesen haben wir es nicht mehr nur mit einem kunsthistorischen, sondern in erster Linie mit einem wirtschaftshistorischen Phänomen zu tun.⁷⁵² Ein kurzer

748 „Sandro di Lorenzo scultore de' avere addi 6 di settembre fiorini cinque, soldi 0, danari VII larghi d'oro per noi da Zanobi Tempi et c.; avere in questo c. anzi se lli fanno buoni per sua faticha d'avere gitata la testa di Giovanfrancesco nostro padre, dare spese del mortorio in questo c. 39, Giornale c. 5...fiorini 5.0.7.“ Zitiert nach Waldman, 2005, S. 120.

749 Vgl. Waldman, 2005, S. 120.

750 Vgl. Waldman, 2005, S. 120: „It is likely, however, that individuals from nearly all levels of society were among those who bought the terracotta sculptures – to say nothing of scents and crockery – that issued from Sandro di Lorenzo's bottega.“

751 Vgl. dazu etwa Burke, 1984, S. 92.

752 John Pope-Hennessy macht auf die Bedeutung der Terracottabüsten aufmerksam: Ihren künstlerischen Wert lehnt er mit der Bezeichnung „bastard form of sculpture“ zwar ab, schreibt ihnen in einer späteren Publikation aber „some social significance“ zu, auf die er dann aber nicht weiter eingeht. Pope-Hennessy, 1958, S. 56, und Pope-Hennessy, 1963, S. 72. Dass der Gesichtsabguss ein kunstsoziolo-

Passus im Anschluss an die Beschreibung des Gesichtsabgusses bei Vasari gibt Hinweise:

„Dopo, si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i cammini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi.“

Der Abschnitt ist in zweifacher Hinsicht wertvoll. Zunächst verweist Vasari auf die Ursache für die Identifizierungsproblematik der Büsten, mit der sich die Kunstgeschichte immer abmüht. Wenn er schreibt, diese Büsten hätten in fast jedem Haus in Florenz gestanden, meint er damit auch bürgerliche Häuser und nicht nur diejenigen der Elite. Die Ausweitung des Porträts auf die niederen Gesellschaftsschichten, auf Kaufleute und ihre Angehörigen, bezeichnet Peter Burke in seinem Buch über die Sozialgeschichte der Kunst der Renaissance als „Demokratisierung des Portraits“⁷⁵³. Viele dieser Porträts sind erhalten, die abgebildeten Bürger heute aber nicht mehr bekannt, weil kein Dokument jemals Auskunft über ihr Leben gegeben hat. Deswegen lassen sich die Porträtbüsten auch nicht identifizieren: Sie vermitteln uns nur, wir müssten sie identifizieren können, weil sie durch die Totenmaske ein überaus realistisches und kontrollierbar wahres Abbild einer historischen Person zeigen. Ein paradoxer Zustand: Wir besitzen sehr viele Porträts aus der Zeit um 1500, die aufgrund ihrer Herstellungsweise beweisbar ähnliche Abbilder historischer Personen sind, allerdings ist unbekannt, von wem.⁷⁵⁴

Vasari weist im zitierten Abschnitt aber noch auf einen anderen für unseren Kontext wichtigen Aspekt hin, nämlich auf den wirtschaftlichen Zusammenhang. Man habe sich die Porträtbüsten für wenig Geld („con poca spesa“) fertigen lassen können. Tatsächlich verändern sich die ökonomischen Bedingungen in Florenz im Quattrocento. Die

gisches Thema ist, deutet bereits Martin Wackernagel in seiner Studie zum Lebensraum des Künstlers in der Renaissance in Florenz an. Vgl. Wackernagel, 1938, S. 100 f.

753 Burke, 1984, S. 159.

754 Umgekehrt muss auch in Betracht gezogen werden, dass Bildhauer in der Zeit der Renaissance Gesichtsabgüsse abnehmen, um diese für die Darstellung fiktiver Figuren oder historischer Personen, deren Aussehen nicht bekannt ist, zu verwenden. In solchen Fällen dienen Gesichtsabgüsse nicht als Porträts, sondern nur zur Gewinnung einer realistischen Physiognomie.

privaten Ausgaben für Haushaltsobjekte expandieren,⁷⁵⁵ was auch für die Kunstproduktion eine Erweiterung des Auftraggeberfelds bedeutet. Angeregt wird die quantitative Produktion von Artefakten durch eine erhöhte Nachfrage.⁷⁵⁶ Wie beschrieben, fordern nicht mehr nur öffentliche Institutionen und patrizische Häuser Kunst, sondern auch weniger bemittelte Privatpersonen. In erster Linie steigt der Bedarf an Devotionsbildern für den privaten Gebrauch. Marienbilder werden zunehmend als häusliche Andachtsbilder in Auftrag gegeben.⁷⁵⁷ Beliebte sind auch Büsten der neuen Heiligen aus dem Quattrocento und genauso Porträtbüsten als Memorialobjekte.

Die Voraussetzungen für die ökonomische Produktion von Artefakten sind die Technik und das Material.⁷⁵⁸ Im Quattrocento gewinnen Stoffe, die eine „billige Produktion und ein mechanisches Reproduzieren erlauben“, zunehmend an Bedeutung.⁷⁵⁹ In erster Linie betrifft das Terracotta, ein Arbeitsstoff, der nicht nur in ökonomischer,

755 Vgl. Goldthwaite, 2009, S. 383.

756 Auf die erhöhte Nachfrage reagieren Bildhauer in der Zeit um das Jahr 1500 mit serieller, also fast industrieller Produktion. „Their demand stimulated the serial production of less costly devotional objects made for the home, such as paintings, tabernacles, and relief sculptures in wood, gesso, papier-mâché, and terra cotta.“ Goldthwaite, 2009, S. 383. Vgl. dazu auch Poeschke, 1990, S. 25.

757 Susanne Kubersky-Piredda verweist darauf, dass schon seit dem Ende des 13. Jahrhunderts Devotionsbilder für den freien Markt produziert werden. Vgl. Kubersky-Piredda, 2003, S. 115. Zur Produktion von Andachtsbildern im Quattrocento für den privaten Gebrauch siehe außerdem Kecks, 1988; Poeschke, 1990, S. 25; Goldthwaite, 2009, S. 383 f.

758 Scalini, 1980, S. 100 f.

759 „Die Verwendung neuer und vielfältiger Materialien war aber auch darüber hinaus für die Frührenaissance kennzeichnend. So nahm schon in den zwanziger Jahren der Gebrauch von Stuck und Terrakotta, der vorher allenfalls ein sporadischer war, merklich zu.“ Vgl. Poeschke, 1990, S. 23. Aufgrund der Vergänglichkeit sowie der Zweckmäßigkeit und Alltagsgebräuchlichkeit des Materials ist mit einem erheblichen Verlust an Objekten zu rechnen. Terracotta verwenden Töpfer das ganze Mittelalter hindurch. Vgl. Avery, 1981 a, S. 17. Weil seit den 1980er-Jahren die Rolle von Terracotta in der Kunstproduktion von der Forschung mehr Aufmerksamkeit erfährt, sind auch Künstler, die mit diesem Material arbeiten, und die Rolle des Abdrucks respektive des Abgusses in der Kunstproduktion mehr ins Blickfeld gelangt. Das Interesse der Forschung gilt einerseits Produktionsverfahren, andererseits der hyperrealistischen Plastik des frühen Cinquecento. Die Aufarbeitung der Biografien und Werke der Kleinmeister, die in Terracotta arbeiten, ist zu einem großen Teil das Verdienst von Louis A. Waldman, Bruce Boucher und Alan Phipps Darr. Das Forschungsinteresse spiegelte sich auch in

sondern gleichzeitig auch in ästhetischer Sicht Wertschätzung erfährt.⁷⁶⁰ Hautoberfläche und Fleisch lassen sich mit Terracotta in geringerem Abstraktionsgrad als mit Marmor darstellen, ebenso gelingen Lebendigkeit und Beweglichkeit in Terracotta leichter als in Marmor.⁷⁶¹ Künstler wie Guido Mazzoni oder Niccolò dell'Arca demonstrieren das zur Jahrhundertwende nur zu deutlich (Abbildung 48).

Mit Terracotta ist eine quasi-industrielle Produktion möglich, die ihren Ausgangspunkt wohl in der Werkstatt der Della Robbia und derjenigen Lorenzo Ghibertis nimmt. Später sind Tendenzen ökonomischer Produktion auch bei Benedetto da Maiano, Andrea del Verrocchio oder Antonio del Pollaiuolo deutlich.⁷⁶² Die Serienproduktion von Artefakten stellt in der Renaissance das untere Ende des plastischen Kunstschaffens dar. Handwerker unterschiedlicher Felder, Wachsbildner (*ceraiuoli*), aber auch Holzschnitzer (*legnaiuoli*) oder Maler⁷⁶³ und Künstler ohne besondere Reputation können dort andocken, weil die technischen Anforderungen für Kopierverfahren zur Vervielfältigung (Abdruck und Abguss von Artefakten oder der Natur) gering sind und die Materialien, die die serielle Produktion erfordern, sich einfach und kostengünstig beschaffen lassen.⁷⁶⁴ Die Bedeutung einer wirtschaftlichen Produktion gewinnt Gewicht gegenüber ästhetischen Prämissen, die die Kunsttheorie seit der Mitte des Jahrhunderts

der Ausstellungstätigkeit wider. Vgl. etwa Paolucci [Hrsg.], 1980; Avery [Hrsg.], 1981; Boucher [Hrsg.], 2001; Bonsanti & Piccinnini [Hrsg.], 2009; Gentilini [Hrsg.], 2009.

760 Vgl. Kecks, 1988, S. 141: Die „Wiederentdeckung und ästhetische Wertschätzung“ von Terracotta stehe mit dem plastischen Hausandachtsbild unmittelbar in Verbindung, so Kecks.

761 Vgl. Boucher, 2001, S. 8.

762 Vgl. Boucher, 2001, S. 6 f. Susanne Kubersky-Piredda verweist auch auf den Maler Neri di Bicci, der ebenfalls kleine Devotionsobjekte in Serie fertigt. Vgl. Kubersky-Piredda, 2003, S. 117.

763 Vgl. Kubersky-Piredda, 2003, S. 116.

764 Vgl. Goldthwaite, 2009, S. 389: „Sculptors responded to this growing consumer market in the fifteenth century by finding new ways to make less costly products. They turned out a broad range of objects – altarpieces, baptismal fonts, tabernacles, devotional pieces, statues, busts, armorial shields – in a variety of materials, including terra cotta, stucco, cartapesta, gesso, and wax. Moreover, since these materials were inexpensive and could be molded, and therefore worked easily and quickly, production was less labor intensive and pieces could be produced in series.“

stellt, um die Bildkünste zu nobilitieren. Während Pomponius Gauricus im frühen Cinquecento noch diejenigen Künstler lobend erwähnt, für die die industrielle Produktion gerade bezeichnend ist,⁷⁶⁵ betrachtet Vasari etwa 50 Jahre später die serielle, an Profit orientierte Kunstproduktion kritisch. In der Lebensbeschreibung Peruginos schreibt er, man sei in Florenz in der Kunst oberflächlich geworden wegen des Zwangs, aufgrund des herrschenden Wettbewerbs produktiv sein zu müssen. Der Künstler müsse geschäftstüchtig sein und rasch arbeiten.⁷⁶⁶

Dass Terracotta in der Zeit um 1500 so große Popularität wie nie zuvor genießt, ist weniger mit der Antikenrezeption zu erklären, sondern hat, wie Bruce Boucher anmerkt, auch rein praktische Hintergründe wie etwa die Verbesserung der Brenntechnik.⁷⁶⁷ Vor allem aber ist in Betracht zu ziehen, dass das Material Terracotta wegen seiner Kostengünstigkeit und der Veränderbarkeit seiner Konsistenz an Popularität gewinnt. Entscheidend ist die Flexibilität des Materials. Es ermöglicht einerseits die Abformung von Mulden, Artefakten oder Naturobjekten, kann andererseits aber auch – im Gegensatz zu Marmor – immer wieder überarbeitet werden und bietet die Möglichkeit, Fehler zu korrigieren.⁷⁶⁸ Formbare Materialien wie Terracotta sind Voraussetzung für die Abgusstechnik und damit für die serielle Produktion. Abguss- und Abdrucktechnik stehen auch historisch mit dem Material Terracotta in Verbindung. Schon in frühen Zeiten werden Alltagsgegenstände wie Gefäße mit Matrizen in Terracotta gefertigt.⁷⁶⁹ Genauso

765 Vgl. Gauricus, 1886, S. 247.

766 Vgl. Vasari, 1878–1885, III, S. 567: „l'altra, che a volervi vivere bisogna essere industrioso; il che non vuole dire altro, che adoperare continuamente l'ingegno ed il giudizio, ed essere accorto e presto nelle sue cose, e finalmente saper guadagnare; non avendo Firenze paese largo ed abbondante, di maniera che e' possa dar le spese per poco a chi si sta, come dove si trova del buono assai.“

767 Viele antike Quellen, die im Quattrocento bekannt sind, berichten darüber, dass Bildhauer auch in dieser Zeit den Arbeitsstoff Ton verwenden. Der Gebrauch des Materials könnte deswegen auch auf diese Weise im Quattrocento angeregt worden sein. Vgl. etwa bei Boucher, 2001, S. 2. Die Terracotta-Industrie sei aber neben technischen Verbesserungen in der Brenntechnik in erster Linie von ökonomischen Bedingungen gefördert worden, schreibt Boucher. Vgl. Boucher, 2001, S. 5.

768 Vgl. dazu etwa Hubbard & Motture, 2001, S. 83.

769 Vgl. dazu Hamad, 2009, und Olbrich [Hrsg.], 1987–1994, Bd. 7, S. 257 f.

ist nachweisbar, dass Handwerker regelmäßige Muster („surface pattern“) auf Terracottaskulpturen mithilfe von Abdrücken machen.⁷⁷⁰

Im letzten Drittel des Quattrocento etabliert dann Andrea della Robbia mit seiner Werkstatt die Massenproduktion von Devotionsbildern und nichtfigürlichen Reliefs, indem er das Kopierverfahren, Abformmulden für einzelne Elemente in Reliefs zu verwenden,⁷⁷¹ perfektioniert: „He developed the mold system into a sophisticated repertoire of interchangeable items, capable of seemingly endless variation and exploited with entrepreneurial flair.“⁷⁷² Die Terracottawerke aus der Werkstatt der della Robbia sind günstig in der Herstellung und standardisiert. Um trotzdem Einmaligkeit der seriell gefertigten Werke zu garantieren, verändern die Künstler Objekte nach dem ersten Brennen. So kann die Werkstatt trotz ökonomischer Fertigung individuelle Wünsche erfüllen und etwa einen subjektiven Zeitbezug herstellen.⁷⁷³ Reproduktionsverfahren ermöglichen einerseits einen höheren Absatz, gleichzeitig aber auch die Möglichkeit, gelungene Exemplare in Kopien in der Werkstatt zu behalten. Sehr wahrscheinlich gießen die della Robbia besonders gelungene Gesichter ab, um diese als Stereotyp einzusetzen und analog der Marienreliefs minimal und auf die jeweilige Situation bezogen zu verändern.⁷⁷⁴ Die della Robbia sind ein eindrück-

770 Vgl. Hubbard & Motture, 2001, S. 85.

771 Zur Serienproduktion von Andachtsbildern in der Werkstatt der della Robbia vgl. Kecks, 1988, S. 135ff. Ronald Kecks beschreibt auch die Verwendung der Abdruck- und Abgusstechnik für die Reproduktion von Andachtsreliefs. Roberta Olson und Daphne Barbour machen später für sieben Maria-mit-Kind-Tondi aus der Della-Robbia-Werkstatt genaue Abmessungen und führen die gegenseitige Abhängigkeit der Werke auf identische Abformnegative zurück. Vgl. Olson & Barbour, 2001, S. 44–52. Grundsätzlich zur seriellen Produktion im Quattrocento und Cinquecento siehe Comanducci, 2003, und Torri, 2006, S. 97. Zur Reproduktion von Reliefplastik siehe auch Marchand, 2007, S. 191–222; zur Rolle des Materials in den Techniken zur dreidimensionalen Reproduktion siehe D'Alessandro & Persegiati, 1987.

772 Boucher, 2001, S. 14.

773 Die Ausarbeitung individueller Merkmale konnten Haartracht, Mimik oder Kleidung betreffen. Vgl. Kecks, 1988, S. 144.

774 Die Bildhauer der Renaissance machen Abgüsse von eigenen Werken, um diese als Modelle für zukünftige Aufträge, die sich thematisch ohnehin wiederholen, in der Werkstatt zu behalten. Dieses Vorgehen ist auch für die Werkstätten von Mino da Fiesole, Antonio und Bernardo Rossellino sowie Benedetto da Maiano an-

liches Beispiel für die Bildhauerwerkstatt des Quattrocento als produktiver Betrieb.⁷⁷⁵

In der Hochrenaissance avanciert die Bildhauerwerkstatt mit Verrocchio, seinen Schülern und Nachfolgern zum produktiven Betrieb in „proto-industrial scale“⁷⁷⁶. Bildhauer von Rang und Bekanntheitsgrad eines Verrocchio oder Benedetto da Maiano betreiben unterschiedliche Werkstätten für unterschiedliche bildhauerische Aufgaben und Materialien und beschäftigen darin eine große Anzahl Mitarbeiter.⁷⁷⁷ Zum Spezialgebiet der Verrocchio-Nachfolge zählt die Terracottabüste. Und bei dieser sind die frühesten Spuren zur ökonomischen Nutzbarmachung des Gesichtsabgusses in der Porträtkunst der Hochrenaissance zu verorten, und zwar dokumentiert in Quellen und in vielen Objekten eindeutig erkennbar (Abbildung 50 bis 56).⁷⁷⁸

Seit dem späten 15. Jahrhundert werden Porträtbüsten zunehmend aus einer breiteren Bevölkerungsschicht gefordert, einerseits in Gestalt von Porträts prominenter Persönlichkeiten, auch fiktive Porträts, andererseits aber auch in Gestalt eigener Angehöriger. Abnehmer für die bereits angesprochenen Lorenzo-Büsten stammen mit großer Sicherheit aus der Öffentlichkeit und nicht nur aus der Medici-Familie. Alison Luchs verweist darauf, dass es wohl dem politischen Selbstverständnis Lorenzos widersprochen hätte, sein eigenes Haus mit unzähli-

zunehmen. Es sei auf die Stereotypik der Mariengesichter im Werk Benedettos verwiesen: Die Physiognomien wiederholen sich, sodass die Vermutung nahe liegt, dass er besonders gelungene Gesichter als Abguss in der Werkstatt behält, um diese für spätere Werke wieder verwenden zu können. Vgl. dazu auch Kecks, 1988, S. 140.

775 Für die Werkstatt der della Robbia kann zwar eine extrem hohe Überlebensrate an Werken attestiert werden, allerdings haben wir es hier auch mit einer beispiellosen Produktivität zu tun.

776 Boucher, 2001, S. 17; Avery, 1981 a, S. 23.

777 Vgl. Borsook, 1983, S. 150.

778 Vor allem in Hinsicht auf die professionell betriebene Fälschung von Quattrocento-Kunst im 19. Jahrhundert, etwa durch Giovanni Bastianini, hat die Forschung unter den Unmengen an Lorenzo-Porträts schon immer Fälschungen vermutet, was etwa auch die Büste in Washington betrifft. Vgl. dazu etwa Ilg, 2005. Die Echtheit einiger Terracottabüsten ist mittels Thermolumineszenz-Analyse bewiesen. Mithilfe dieser Technik kann das Alter von Terracottawerken auf einen Zeitraum zwischen 300 und 600 Jahren datiert werden, was potenzielle Fälschungen aus dem 19. Jahrhundert ausschließt. Vgl. Luchs, 2000, S. 9, und Boucher, Broderick & Wood, 1996, S. 32–39.

gen Bildern seiner eigenen Person zu dekorieren.⁷⁷⁹ Bei diesen Büsten handelt es sich zwar um Porträts, die nach Lorenzos Tod entstehen, aber auch die Annahme, dass Lorenzos Nachkommen sich fünf nahezu identische Porträtbüsten des Prächtigen in den Palazzo stellen, ist schlicht abwegig. Die Büsten sind für den öffentlichen Markt bestimmt. Davon abgesehen müssen noch deutlich mehr solcher Büsten existiert haben, bedenkt man die antimediceische Stimmung auch noch nach der Rückkehr der Medici nach Florenz, die sicherlich einen großen Verlust an Medici-Porträts bewirkt hat. Eine Parallele zu den im vorangegangenen Kapitel besprochenen Heiligenbüsten besteht: Sie sind zur Zeit ihrer Herstellung als Devotionsobjekte ebenfalls an Privatpersonen gegangen, sie hatten im Haus denselben Ort und sind nach einem ähnlichen Produktionssystem entstanden.⁷⁸⁰ Die Totenmasken dienen unzähligen Porträts als Vorbild. Allerdings sind uns nicht mehrere Büsten derselben Personen erhalten, die tatsächlich identisch sind. Es wurde immer versucht, die in Masse produzierten Artefakte individuell zu halten.⁷⁸¹

Wie Vasari schreibt, kann man sich solche Büsten um die Jahrhundertwende „con poca spesa“ anschaffen. Eine so subjektive Aussage gilt es in einer objektiven Relation zu betrachten. Einzige Auskunft über Preise geben Bezahlungsdokumente oder Inventarlisten. Im Jahr 1465 bezahlt Lorenzo di Matteo Morelli für einen Dante-Kopf aus Terracotta fünf, für einen „testa di fanciulla“ acht und für einen „testa di gesso d'Adriano inperadore dipinta“ elf *lire*. Eine Ausgabe mit Ovid-Briefen kostet ihn im selben Jahr vier *lire*. Für ein Gemälde mit der Geschichte des heiligen Georg von Paolo Uccello gibt er ebenfalls im Jahr

779 Vgl. Luchs, 2000, S. 7.

780 Vgl. Kress, 1995, S. 143. Eine fast industrielle Vervielfältigung von Büsten wird auch für die römische Antike angenommen. Bildhauer übertragen in dieser Zeit Maße mit Messzirkeln. Vgl. Lahusen, 2010, S. 196.

781 Die einzige bekannte identische Wiederholung einer Lorenzo-Büste steht im Depot der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin (Abbildung 54). Identische Wiederholungen von Porträtbüsten aus der Renaissance sind nicht bekannt (übrigens auch nicht bei Heiligenbüsten). Tatsächlich sind Künstler in der Renaissance wohl darum bemüht, sofern die Büste einer Person mehrfach gefertigt werden soll, jede einzelne Wiederholung mit einfachen Mitteln individuell zu gestalten. Das jedenfalls vermitteln die vielen Wiederholungen der Büste Lorenzo de' Medici genauso wie die Heiligenbüsten – und übrigens auch die Della-Robbia-Tondi.

1465 44 *lire* aus.⁷⁸² Als Vergleichswert: In diesem Jahr kann man für 16 sogenannte *soldi di piccioli*, was etwa dem Wert von nicht ganz einem *lire* entspricht, einen ausgebildeten Arbeiter einen Tag lang beschäftigen.⁷⁸³ Aus einer Ausgabenaufstellung von Luigi d'Ugolino Martelli aus dem Jahr 1489 geht hervor, dass er für einen Tondo von Sandro Botticelli 26 *fiorini larghi*, fünf *lire* und sieben *soldi* bezahlt,⁷⁸⁴ was in etwa dem 60-fachen Wert der Dante-Büste entspricht, die nur wenige Jahre zuvor Lorenzo Martelli erwirbt. In einer Ausgabenaufstellung eines Martelli-Sprosses, Luigi di Luigi, ist ein Terracottaporträt seines verstorbenen Bruders, Ugolino, Bischof von Narni, aufgeführt, das der Bildhauer Goro gefertigt hat und das vier *fiorini* und zwei *soldi* kostet.⁷⁸⁵ Dass Goro mit seinem Namen im Dokument erwähnt wird, spricht zwar für ein gewisses Renommee des Künstlers – der bezahlte Preis entspricht aber trotzdem nur etwa einem Siebtel des Preises des Botticelli-Tondos. Weitere Vergleichswerte lassen sich aus Zahlungsdokumenten erschließen. Benedetto da Maiano etwa erhält im Jahr 1490 für seine Porträtbüste des Antonio Squarcialupi im Florentiner Dom insgesamt 139 *lire* und drei *soldi*, was etwa 20 *fiorini* entspricht.⁷⁸⁶ Das wiederum entspricht dem fünffachen Preis der Terracottabüste von Ugolino Martelli und dem 46-fachen Preis des erwähnten Dante-Kopfs. Kunst ist im Quattrocento in wirtschaftlicher Sicht ein sehr weites Feld.

Als „part of the lower end of the contemporary market in portraiture“ wird die Terracottabüste im späten Quattrocento für ein breiteres Publikum erschwinglich.⁷⁸⁷ Jane Schuyler nimmt an, dass die Büsten deswegen auch „aesthetically pleasing“⁷⁸⁸ gewesen seien. Der ästheti-

782 Vgl. Lydecker, 1987, S. 282ff.

783 Vgl. Goldthwaite, 1980, S. 438.

784 Vgl. Lydecker, 1987, S. 289 f. Zur Umrechnung in unterschiedliche Währungseinheiten und zum Wert der jeweiligen Währung siehe vor allem den Anhang *Changing Values of the Florin* bei Goldthwaite, 2009, S. 609–614.

785 Vgl. Lydecker, 1987, S. 293.

786 Vgl. Dokumentenanhäng bei Carl, 2006, S. 545.

787 Boucher, 2001, S. 18. Vgl. dazu auch Paoletti, 1998, S. 87: „There are also records of a number of portraits in inexpensive materials [...] that must have satisfied the need of families with fewer financial resources than the Medici to respond to the novelty of the portrait bust.“

788 Schuyler, 1976, S. 134.

sche Faktor ist aber sekundär, in erster Linie sind die Büsten ökonomisch befriedigend, sodass die Aufträge für Porträtplastik nicht mehr nur aus der Finanzelite kommen konnten, sondern auch aus weniger bemittelten Gesellschaftsschichten. Voraussetzungen für die Ökonomisierung der Porträtbüste sind, wie dargestellt, das Material (überwiegend Terracotta, gelegentlich auch Stuck) und die Technik des Gesichtsabgusses.

Die Bedeutung des Gesichtsabgusses wandelt sich um 1500: Er wird von einem technisch-kreativen Mittel zu einem technischen Hilfsmittel bei der kostengünstigen und raschen Produktion von Porträts in maximaler Ähnlichkeit degradiert. Bisher hat die Forschung den Gesichtsabguss im kulturhistorischen Kontext als ein kulturelles oder anthropologisches Phänomen, als Mittel im kreativen Prozess und im Zusammenhang mit der frühneuzeitlichen Kunstästhetik behandelt. Betrachtet man die Abgusstechnik unter dem Aspekt der Wirtschaftlichkeit, erscheint sie in erster Linie weniger als ein kunsthistorisches, sondern als ein gesellschaftliches Phänomen. Im Sinn einer dreidimensionalen Grafik wird der Gesichtsabguss als ein soziales Medium zu einem Mittel der günstigen Produktion von Artefakten.

Das, was uns heute alles unter der Kategorie Porträtplastik aus der Renaissance bekannt ist, hat in der Zeit seiner Entstehung unterschiedlichen gesellschaftlichen Stellenwert. Porträtköpfe von Geistesgrößen wie etwa Dante oder fiktive Porträtköpfe von römischen Herrschern werden in Werkstätten ohne besonderes Prestige in Serie gefertigt, sehr wahrscheinlich mittels Abgussverfahren und von Handwerkern, deren Namen in den Inventaren zu erwähnen niemand für notwendig gehalten hat, weil sie vermutlich keine Auskunft über Wert oder Qualität des Objekts gegeben hätten.

8. Zusammenfassung und Ausblick

Der kreative und experimentelle Umgang mit der Abgusstechnik in der Frührenaissance, wie er in dieser Arbeit etwa anhand der Werke Donatellos oder Ghibertis vorgestellt wurde, scheint in Florenz gegen Ende des 15. Jahrhunderts von ökonomischer Nutzbarmachung abgelöst worden zu sein. Um 1500 steht nicht mehr die Qualität des Abgusses, Ähnlichkeit gewinnen zu können, im Vordergrund, sondern die Qualität, diese besonders rasch gewinnen zu können.

Die erhaltenen Büsten, die offensichtlich mithilfe von Gesichtsabgüssen gefertigt wurden, sind überwiegend von eher geringer Qualität und entsprechen zwar den ökonomischen, nicht aber den ästhetischen Ansprüchen an die Kunst, wie sie in der Theorie seit der Mitte des Quattrocento gefordert werden. Die Forschung nimmt deswegen auch an, dass spätestens zur Mitte des 16. Jahrhunderts mit der offiziellen Aufwertung der Bildhauerei von den mechanischen in den Kreis der freien Künste auch die Disqualifikation der Abgusstechnik erfolgt sein muss. In Florenz jedenfalls scheinen sich die Spuren der Technik im Verlauf des 16. Jahrhunderts zu verlieren.

Formen kreativen Umgangs mit Gesichtsabgüssen sind seit der Wende zum 16. Jahrhundert eher in Werkstätten außerhalb von Florenz nachzuvollziehen. Guido Mazzonis Terracottafiguren, die er, nachdem er in Florenz gelernt hat, am französischen Hof fertigt, gelten als hyperrealistisch und entstehen zum Teil mithilfe von Gesichtsabgüssen. Mazzoni, der zu Beginn seiner Laufbahn als Wachs- und Maskenbildner aktiv ist,⁷⁸⁹ setzt dieses Hilfsmittel allerdings mit anderem Gewicht als seine Florentiner Kollegen ein. Das wird deutlich, wenn man den Kopf aus der Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin, der einst Mazzoni zugeschrieben wurde (Abbildung 33), mit einer sicher auf Mazzoni zurückgehenden Porträtplastik vergleicht (Abbildung 48), deren Realismus zwar ins Extreme getrieben ist, die

789 Vgl. Panzanelli, 2008, S. 26.

aber keine Merkmale zeigt, die an einen Abguss gemahnen. Beim Fragment aus der Berliner Skulpturensammlung ist am leblosen Gesichtsausdruck zwar erkennbar, dass der Kopf mit einer Totenmaske gefertigt ist, allerdings zeigt er keine der realistischen Details, wie sie beim Mazzoni-Porträt zu sehen sind. In Mazzonis Figuren sind Gesichtsabgüsse stets Porträts von Zeitgenossen, die er beispielsweise in Hirtenfiguren versteckt, sie sind in seinen Werken aber keineswegs Garant für Realismus. Um naturalistische Porträts zu fertigen, hätte es ihrer nicht bedurft.

Dass der Gesichtsabguss in Frankreich noch zur Mitte des Jahrhunderts ein Mittel der Porträtplastik ist, beweist der Traktat des römischen Mathematikers und Philosophen Gerolamo Cardano (1501–1576). Er schreibt, nichts sei „wunderbarer, als wenn wir das Abbild von Toten oder auch von Lebenden mit kaltem Gips übergießen und so herausbilden, daß wir – mit Öl bestrichen und Gips, oder Papier, oder Schwefel – den Menschen so nachbilden, daß sich das Bild von einem Lebenden nur dadurch unterscheidet, daß es farbig ist und nicht atmet“.⁷⁹⁰ Ein Bild dieser Art habe er in Frankreich gesehen, das König Franz I. zeigte.

In Florenz hingegen verändert sich zur Jahrhundertwende der Geschmack.⁷⁹¹ Künstler, die mit der Tradition eines wissenschaftlichen Naturalismus aufgewachsen sind, etwa Antonio Pollaiuolo, Andrea del Verrocchio oder dessen Schüler Leonardo da Vinci, Guido Mazzoni oder der Michelangelo-Kontrahent Pietro Torrigiano, verlassen Florenz.⁷⁹² Im Jahr 1509 geht Torrigiano über Antwerpen in Richtung England, wo er als einer der ersten italienischen Künstler Beschäftigung findet. Mit dem italienischen Renaissance-Stil bringt er auch die Technik des Gesichtsabgusses an den Tudor-Hof, die dort dann insbesondere zur Fertigung von Funeraleffigies im Einsatz ist, allerdings genauso für Porträtbüsten. Für die Büste Königs Heinrichs VII. ist nachgewiesen, dass Torrigiano eine Totenmaske verwendet hat (Abbildung 47).⁷⁹³ Florentiner Bildhauer erfreuen sich nach der Jahrhundertwende großer Beliebtheit in England. Viele Nachfolger von Torrigiano

790 Zitiert nach Schlosser, 1993, S. 159.

791 Hemsoll, 1998, S. 67.

792 Vgl. Hemsoll, 1998, S. 67.

793 Vgl. Galvin & Lindley, 1988, S. 892.

und Benedetto da Maiano sind dort tätig, die Technik des Gesichtsabgusses pflegen sie weiterhin.

In Florenz hat um die Wende zum 16. Jahrhundert die Forderung nach Schönheit gegenüber wissenschaftlichem Realismus in Kunstwerken längst die Überhand gewonnen. Die Frauenfiguren von Sandro Botticelli versteht die Forschung als Inbegriff eines solchen Konzepts.⁷⁹⁴ Michelangelo stellt die Notwendigkeit von Ähnlichkeit in Porträts dann sogar infrage, wenn er in seinem Medici-Monument in San Lorenzo auf diese verzichtet, weil – wie Niccolò Martelli kommentiert – Größe, Schicklichkeit, Grazie und Glanz mehr Lob brächten.⁷⁹⁵ Michelangelos künstlerischer Nachfolger, der Bildhauer Vincenzo Danti, wird in seinem Traktat von 1567 die Techniken zur Naturnachahmung, *imitare* und *ritrarre*, unterscheiden und letztere, die für das Porträt gebräuchliche, als die minderwertige definieren.⁷⁹⁶ *Ritrarre* beschreibe die Nachahmung im Sinne eines Kopierens, eines Abbildens der Vorbilder, so wie sie sind. *Imitare* meine im Gegensatz dazu das Nachahmen eines Vorbilds im Sinne eines geistigen Prozesses, auf welche Weise Dinge so dargestellt werden, wie sie sein sollen.⁷⁹⁷

Im Florenz der Renaissance ist ein so vielfältiges Vorkommen des Gesichtsabgusses nachzuvollziehen, wie es erst wieder im 19. Jahrhundert zurückkehren wird. Die Verbreitung der Technik des Gesichtsabgusses ging zwar von der Florentiner Bildhauertradition aus, eine Erfindung der italienischen Renaissance ist er aber nicht. Der Grund dafür ist allerdings weniger darin zu sehen, dass den Renaissance-Größen andere, etwa die Bildhauer der Antike oder des Mittelalters, mit dieser fixen Idee längst zuvorgekommen wären, sondern weil es schwerfällt, beim Gesichtsabguss von einer Erfindung zu sprechen – jedenfalls sofern dieser nicht konkret und bewusst als ein Porträt oder für ein Porträt zum Einsatz kommt. Und auch für den Fall, dass dies geschieht: Der Gesichtsabguss kommt, wie gezeigt, als Arbeitsmittel der Bildhauerei nicht erst in der italienischen Renaissance in Gebrauch. Das, was ihn in dieser Epoche zur Besonderheit hat werden lassen, ist

794 Vgl. Hemsoll, 1998, S. 67.

795 Vgl. Preimesberger, 1999 c, S. 247.

796 Seit dem frühen Cinquecento ist der Begriff *ritratto*, abgeleitet vom Verb *ritrarre*, als Bezeichnung für das Porträt gängig. Vgl. Preimesberger, 1999 d, S. 280.

797 Vgl. Preimesberger, 1999 d, S. 278ff.

nicht seine Einführung oder seine Wiedereinführung als bildhauerisches Arbeitsmittel, sondern lediglich seine facettenreiche Verwendung in unterschiedlichen Porträtformen und die Tatsache, dass er in dieser Epoche in unterschiedlichen Porträtformen gleichzeitig unterschiedliche Funktionen, die sich nicht gegenseitig ausschließen müssen, haben kann. Er wird für Motivfiguren, für Grabfiguren, für Heiligenbüsten, für an antike Vorbilder angelehnte Ahnenbildnisse und für autonome Porträtbüsten, sowohl in Terracotta als auch in Marmor, verwendet. Er kann dabei ökonomisches oder kreatives Mittel sein, abhängig von der Bildgattung kann dabei aber auch sein Wert als *vera imago* im Vordergrund stehen.

Der Gesichtsabguss ist im frühen Quattrocento, genauso wie in der Antike, im Mittelalter oder im 19. Jahrhundert, ein gängiges Arbeitsmittel der Bildhauer. Mit dem wissenschaftlichen Realismus, den man in der Frührenaissance pflegt, ist diese Technik durchaus vereinbar, was der kreative Umgang der Bildhauer deutlich zeigt. Im Verlauf des Jahrhunderts allerdings, und insbesondere gegen dessen Ende, sieht sich der Bildhauer zunehmend mit widersprüchlichen Prämissen der Technik konfrontiert. Einerseits strebt die Bildhauerei nach ihrer Erhebung zur freien Kunst, womit die Auflage einhergeht, Mittel mechanischer Künste zu vermeiden. Andererseits ändert sich der Geschmack gegen Ende des Jahrhunderts, und die wissenschaftliche Ähnlichkeit, wie sie der Abguss erzeugt, ist nicht mehr gefragt. Das hat zur Folge, dass die ökonomische Qualität des Gesichtsabgusses in den Vordergrund tritt.

Mit dem Konzept, die kunstpraktische Realität gegenüber der Kunsttheorie zu gewichten, konnte das Thema unter anderen Vorzeichen behandelt werden. Es wurde deutlich, dass nicht nur nach der Legitimität oder der praktischen Unverzichtbarkeit, sondern auch nach der schieren Notwendigkeit und der Sinnhaftigkeit von Gesichtsabgüssen gefragt werden muss. Die widersprüchliche Existenz des Abgusses in der Renaissance besteht nicht nur aus theoretischer Disqualifikation und praktischer Notwendigkeit, sondern ebenso aus praktischer Häufigkeit und ökonomischer oder gattungsbedingter Unvermeidbarkeit. Durch die Berücksichtigung wirtschaftlicher und kultureller Aspekte konnte die ganze Tragweite der Rolle des Gesichtsabgusses in der Florentiner Renaissance nachvollzogen und verschiedenen kursierenden

Lehrmeinungen widersprochen werden: Die Totenmaske ist nicht erst im 19. Jahrhundert ein selbstständiges Objekt geworden, und in der Renaissance ist sie nicht ausschließlich ein technisches Mittel. Umgekehrt ist die Totenmaske im 19. Jahrhundert nicht hauptsächlich selbstständiges Objekt, sondern in erster Linie Forschungsobjekt und technisches Hilfsmittel in der Bildhauerei.

A. Quellenanhang

I. Plinius der Ältere über den Gesichtsabguss (Plinius, 1978, S. 109 f.)

Über die Malerei ist nun genug und übergenug gesagt worden. Es mag zweckmäßig sein, dem Bisherigen auch (einiges über) die Plastik beizufügen. Mit einem Erzeugnis des gleichen Erdmaterials erfand in Korinth der Töpfer Butades aus Sikyon als erster ähnliche Bilder aus Ton zu formen, und zwar mit Hilfe seiner Tochter, die aus Liebe zu einem jungen Mann, der in die Fremde ging, bei Lampenlicht an der Wand den Schatten seines Gesichtes mit Linien umzog; den Umriß füllte der Vater mit daraufgedrücktem Ton und machte ein Abbild, das er mit dem übrigen Tonzeug im Feuer brannte und ausstellte; es soll im Nymphaion bis zur Zerstörung von Korinth durch Mummius [146 v. Chr.] aufbewahrt worden sein. Manche berichten, als erste von allen hätten Rhoikos und Theodoros die plastische Kunst auf Samos erfunden, lange vor der Vertreibung der Bakchiaden aus Korinth; Damaratos aber, der in Etrurien Vater des Tarquinius, des Königs des römischen Volkes, wurde, sei als Flüchtling aus der gleichen Stadt von den Bildnern Euchir, Diopos und Eugrammos begleitet worden; diese hätten die plastische Kunst nach Italien gebracht. Eine Erfindung des Butades ist es, Röteln hinzuzufügen oder aus roter Kreide zu formen, und als erster brachte er an den äußersten Hohlziegeln der Dächer Masken an, die er anfänglich ‚halberhabene Arbeiten‘[*próstypa*] nannte; später schuf er erhabene Arbeiten [*éktypa*]; davon stammen auch die Giebel(verzierungen) der Tempel. Seinetwegen wurden (die Bildner) Plastiker [*plastae*] genannt.

Der erste von allen aber, der es unternahm, das Bild eines Menschen am Gesicht selbst in Gips abzuformen und Wachs in diese Gipsform zu gießen und es dann zu verbessern, war Lysistratos aus Sykion, der Bruder des bereits erwähnten Lysippos. Dieser machte sich auch zur Aufgabe, den Bildern Ähnlichkeit zu verleihen; vorher bemühte man sich nur um eine möglichst schöne Ausführung. Er erfand es

auch, von Standbildern Abgüsse zu formen und dieses Verfahren breitete sich so aus, daß man kein Bildwerk oder Standbild ohne Ton(modell) herstellte. Hieraus geht hervor, daß diese Kunst älter gewesen ist als die Erzgießerei.

II. Cennino Cennini über den Gesichtsabguss (Cennini 1871, S. 130 f.)

Cap. 182. Auf welche Weise man nach der Natur ein männliches oder weibliches Gesicht formt.

Willst du ein männliches oder ein Frauenantlitz, von welcher Beschaffenheit es sei? Beachte diese Methode: habe einen Jüngling, oder eine Frau, einen Greis: aber, indem sich der Bart und das Haar schlimm nachbilden lässt, lasse den Bart abscheeren. Nimm Rosenöl oder sonst wohlriechendes. Und bestreiche mittels des groben Pinsels von Eichhörnchenhaar das Gesicht. Setze auf das Haupt ein Barett oder eine Capuze. Nimm eine Kopfbinde eine Spanne breit, und so lang, dass sie von Schulter zu Schulter reichte. Damit umhülle den oberen Theil des Kopfes über dem Barett, und nähe den Saum an das Barett von Ohr zu Ohr. Stecke in jedes Ohr, nämlich in das Loch, ein wenig Wolle, und nähe den unteren Saum der genannten Binde, oder dieses Lappens, an den Anfang des Kragens von der Hälfte des Gesichtes an die Mitte der Achsel und dann wieder gegen die vorne befindlichen Knöpfe. Mache und nähe gleicherweise auf der andern Achsel und du gelangst wieder zum Beginn der Binde. Ist dieses geschehen, so kehre den Mann oder die Frau auf einen Teppich, einen Tisch oder eine Tafel, nimm einen ein oder zwei Fingerbreiten Eisenring, oben mit Zacken in Form einer Säge. Und diesen Ring lege um das Gesicht des Mannes, er sei zwei oder drei Finger weiter als das Gesicht. Lasse ihn von deinem Gesellen über dem Gesichte halten, ohne den betreffenden zu berühren. Nimm jene Binde und ziehe sie rundherum, indem du den nicht genähten Saum an die Zähne dieses Ringes bringst. Und nun befestige sie zwischen dem Fleisch und dem Ring, so dass der Ring ausserhalb der Binde liegt, und du zwischen Binde und Gesicht einen Raum von zwei Fingerbreite hast, oder weniger, wie du den Teig zum Modelliren der

Grösse nach haben willst. Ich sage dir, dass du hierauf zu giessen beginnen musst.

Cap. 183. Auf welche Weise man für das Athmen der Person sorgt, deren Gesicht man abgiesst.

Du musst dir von einem Goldschmiede zwei Röhrchen von Messing oder Silber machen lassen, welche oben rund und mehr offen sind als unten, so wie eine Trompete. Ein jedes von der Länge einer Spanne beiläufig, einen Finger breit, so leicht als möglich gearbeitet. Auf der andern, untern, Seite sollen sie dergestalt gemacht sein, wie die Nasenlöcher stehen, aber soviel kleiner, dass sie auf's Härchen in diese Löcher passen, ohne dass die Nase sich zu öffnen brauchte. Und lasse sie mit zahlreichen kleinen Löchern durchbohren, von der Mitte bis unten und sie seien verbunden. Am Fusse aber, wo sie in die Nase kommen, seien sie kunstvoll getheilt eine von der andern, weil daselbst jener Theil des Fleisches ist, welcher zwischen dem einen und andern Nasenloche sich befindet.

Cap. 184. Wie man über dem Lebenden den Gyps zum Abgusse gibt, wie man ihn wegnimmt und aufbewahrt und ihn in Metall ausführt.

Ist dieses vollendet, so lege den Mann oder die Frau umgekehrt hin und gib ihm die Röhrchen in die Nasenlöcher und er halte sie sich selber mit der Hand. Habe Bolognesischen oder Volterranischen Gyps, der zubereitet ist, und gekocht, frisch und gesiebt. Habe neben dir laues Wasser in einer Schale und gib schleunig den Gyps in dieses Wasser. Mache, dass er geschwind aufsaugt. Und mache es nicht zu viel, noch zu wenig flüssig. Nimm ein Trinkgefäss. Nimm von dieser Zusammensetzung und bedecke und erfülle damit das Antlitz ringsherum. Hast du es überall gleichmässig voll, so verwahre die Augen, um sie nicht mit dem ganzen Gesichte zu bedecken. Lasse Mund und Augen verschlossen sein, nicht allzustark, denn es ist unnöthig, aber so, wie wenn man schläft. Und wenn der leere Raum über der Nase einen Finger breit voll ist, lasse es ein wenig stehen bis der Gyps sich angepasst

habe. Und bedenke, dass der, welchen du abgiessest, von hohem Rang sein kann, also ein Signore, König, Pabst, Kaiser, daher reibe den Gyps bloß mit lauem Rosenwasser, bei anderen Personen genügt ein jedes Quell-, Brunnen- oder Fluswasser, welches lau ist. Trockne deine Arbeit, fasse sie zart mit dem Federmesser, Messer oder mit der Scheere und löse ringsum die Binde ab, welche du genäht hast. Ziehe die Röhren sachte aus der Nase. Lasse ihn aufstehen und sitzen oder stehen und halte das fertige Werk in Händen, welches er am Gesicht hat, das trefflich an das Gesicht passt und ziehe ihn aus dieser Form oder Maske. Nimm sie ab und hebe sie wohl auf. Ist dies geschehen, so nimm eine Kinderfasche und wickle sie um diese Form, so dass die Fasche zwei Finger vor dem Saume der Form vorstehe. Habe einen groben Pinsel von Eichhörnchenhaar und beschmiere mit welchem Oel du willst das Hohle der Form sorgfältig, damit dir durch Zufall nicht etwas verderbe. Reibe dann auf die erwähnte Art deinen Gyps und wenn du Ziegelpulver dazu mengen willst, wird es viel besser werden. Nimm mit einem Glas oder Napf von diesem Gyps und gib ihn über jene Form und stelle sie auf eine Bank, damit du beim Daraufgiessen des Gypses mit der andern Hand geschickt auf die Bank klopfen kannst und so der Gyps Gelegenheit habe, überall einzudringen, wie man mit dem Wachs bei Siegeln macht, und damit das Gesicht nicht Blasen bekomme und hohl werde. Ist die Form gemacht und voll, lasse sie einen halben Tag, oder höchstens einen Tag, stehen. Nimm einen Hammer und berühre und brich geschickt die äussere Schale, das heisst nämlich die der ersten Form, derartig, dass nicht Nase oder irgendein Ding zerbreche. Und um diese Form leichter zerbrechbar zu machen, so nimm, ehe du anfüllst, ein Stückchen von einer Säge und zersäge sie an mehreren Stellen der Aussenseite. Nur dass du nicht tiefer gerathest, denn das wäre gar übel. Es wird dann geschehen, dass wenn es voll ist, du es mit kleinen Hammerschlägen behende zerschlägst. Auf diese Weise erhältst du das Bildniss oder die Physiognomie oder den Abguss von jedem grossen Herren. Und wisse, dass du nach dieser Form, wenn du sie einmal besitzt, denselben Abdruck in Kupfer, Metall, Bronze, Gold, Silber, Blei und von welchem Metall überhaupt du willst, giessen kannst. Wende dich nur an genügende Meister, welche sich mit dem Schmelzen und Giessen beschäftigen.

Cap. 185: Zeigt dir, wie man einen ganzen nackten Mann oder eine Frau giessen kann, oder ein Thier, oder in Metall ausführen.

Wisse, dass, wenn du die oben erwähnte Methode auf eine entwickelte Art durchführen willst (ich dir bemerke, dass) du den ganzen Menschen giessen und in Abdruck machen kannst, so wie man an vielen guten nackten Figuren der alten Zeit findet. Daher musst du, wenn du einen ganz nackten Mann oder eine Frau machen willst, zuerst denselben mit den Füßen am Boden in einer Kiste stehen haben, welche du von der Höhe eines Menschen bis zum Kinne machen lässt. Und mache die Kiste auf der einen Seite rings in der Mitte, auf der anderen der Länge nach zusammengefügt oder eigentlich zerlegbar. Ordne an, dass ein Kupferblech, das sehr dünn ist, von der einen halben Achsel, am Ohre beginnend, bis zum Boden der Kiste gehe, und leicht ohne Verletzung des Fleisches des Nackten, eine Saite weit von denselben abstehend, ihn einschränke. Und es sei diese Platte auf den Rand genagelt, wo die Kiste beginnt. Und auf diese Weise nagle vier Platten ein, welche sich aneinander schliessen, gleichsam das Futter des Kastens bildend. Dann salbe den Nackten, stelle ihn aufrecht in dem Kasten, und reibe reichlich Gyps, welcher mit lauem Wasser vermischt ist. Habe einen Gehilfen, damit er, während du vor dem Menschen anfüllst, rückwärts fülle, so dass in derselben Zeit der Kasten voll und er bis zum Halse bedeckt werde. Nur das Gesicht kannst du, wie ich dir gezeigt habe, für sich allein machen. Lasse diesen Gyps so lange stehen, bis er steif geworden. Dann öffne und zerlege die Kiste und stecke einige Werkzeuge und Meisel zwischen die Ränder des Kastens und die Kupferbleche oder die eisernen, wie du sie gemacht hast. Und öffne, wie du es bei einer Nuss machtest, wobei du auf jeder Seite die Stücke des Kastens und des gemachten Abdrucks erhältst. Und ziehe sorgfältig den Nackten hervor, wasche ihn gut mit reinem Wasser, so dass sein Fleisch gefärbt wird, wie eine Rose. Und auf diese Art kannst du noch, nachdem du das Gesicht modellirt, diese Form oder diesen Abguss auch mit einem beliebigen Metalle giessen; ich rathe dir aber zum Wachse. Die Ursache: einfach deshalb, weil der Ueberzug ohne Verletzung der Figur zerbricht, denn du kannst hinwegnehmen, anfügen und ausbessern, wo ein Mangel an der Figur wäre. Auf dies nun kannst du den Kopf ansetzen und alles zusammen verbinden und die ganze

Person herstellen. Auf gleiche Weise kannst du Glied für Glied einzeln giessen; einen Arm, eine Hand, einen Fuss, ein Bein, einen Vogel, ein wildes Thier und von jeglicher Beschaffenheit, Fische und andere ähnliche Thiere. Aber sie müssen todt sein, weil sie den natürlichen Verstand nicht haben, noch die Ausdauer, ruhig und gehörig zu stehen.

Cap. 186: Wie man seine eigene Person formen und dann in Metall ausführen kann.

Auf diese Art kannst du ferner deine Person folgendes modellieren. Lasse, wie du willst, eine Menge Teiges oder Wachs bereiten. Gut gerührt und rein, gerieben als wäre es eine Salbe, und sehr weich. Sie werde auf einer breiten Tafel ausgebreitet, wie ein Speisetisch ist. Stelle sie auf die Erde. Lasse darauf diese Pasta oder das Wachs in der Dicke eines halben Armes auftragen. Wirf dich darein, in welcher Stellung du willst. Von vorne oder rückwärts, oder von der Seite. Und wenn dich die Pasta oder das Wachs gut aufgenommen, lasse sich geschickt herausheben, indem du recht herausgezogen wirst, so dass nicht hin- und hergezogen werde. Lasse dann diesen Abdruck trocknen. Sobald er trocken ist, lasse ihn mit Blei giessen. Und auf dieselbe Art mache andere Theile deiner Person, so die entgegen gesetzte Seite von der schon fertigen. Dann vereinige beide, giesse sie im ganzen in Blei oder in anderen Metallen.

Cap. 187: Bleifiguren zu modellieren und, wie die Abdrücke mit Gyps vervielfacht werden.

Wenn du Figuren von Blei oder anderen Metallen nachbilden willst, beschmiere deine Figur und bilde sie in Wachs und giesse sie, womit du willst. Oder wenn du auf der Tafel irgend ein Relief, wie Menschen- oder Löwenköpfe oder von andern Thieren oder kleine Figürchen benöthigst. Lasse den aus Wachs gemachten Abdruck trocknen. Dann salbe ihn gut mit Speise- oder Brennöl. Nimm feinen oder groben Gyps, mit ein bischen starkem Leim gerieben. Giesse mit diesem warmen Gyps über diese Form. Lasse es abkühlen. Wenn es kalt ist, öffne ein wenig mit der Spitze des Messers den Gyps an der Form. Dann bla-

se tüchtig in die Oeffnung hinein. Du hast die kleine Gypsfigur auf der Hand. Und sie ist fertig. Und auf diese Weise kannst du deren viele machen und hebe sie auf. Und wisse, dass es besser ist, sie im Winter als im Sommer zu machen.

III. Giorgio Vasari zum Gebrauch des Gesichtsabgusses in der Werkstatt Andrea del Verrocchios (Vasari, 1878–1885, III, S. 373 f.)

Si diletto assai Andrea di formare di gesso da far presa, cioè di quelle che si fa d'una pietra dolce, la quale si cava in quel di Volterra e di Siena, ed in altri molti luoghi d'Italia; la quale pietra, cotta al fuoco, e poi pesta e con l'acqua tiepida impastata, diviene tenera di sorte, che se ne fa quello che altri vuole, e dopo rassoda insime ed indurisce in modo, che vi si può gettar figure intere. Andrea, dunque, usò di formare con forme così fatte le cose naturali, per poterle con più comodità tenere innanzi e imitarle; cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsi. Dopo, si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze, sopra i cammini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali, che paiono vivi. E da ditto tempo in qua si è stato di gran comodità per avere i ritratti di molti, che si sono posti nelle storie del palazzo del Duca Cosimo. E di questo si deve certo aver grandissimo obbligo alla virtù d'Andrea, che fu de'primi che cominciasse a metterlo in uso.

Da questo si venne a fare imagini di più perfezione, non pure in Fiorenza, ma in tutti i luoghi dove sono divozioni e dove concorrono persone a pore voti e, come si dice, miracoli, per avere alcuna grazia ricevuto. Perciocchè, dove prima si facevano o piccoli d'argento o in tavolucce solamente, ovvero di cera, e goffi affatto, so cominciò al tempo d'Andrea a fargli in molto miglior maniera; perchè avendo egli stretta dimestichezza con Orsino ceraiuolo, il quale in Fiorenza aveva in quell'arte assai buon giudizio, gl'incominciò a mostrare come potesse in quella farsi eccellente. Onde venuta l'occasione per la morte di Giuliano de'Medici e per lo pericolo di Lorenzo suo fratello, stato ferito on Santa Maria del Fiore, fu ordinate dagli amici e parenti di Lorenzo che si facesse, rendendo della sua salvezza grazie a Dio, in molti luoghi

l'immagine di lui. Onde Orsino, fra l'altre, con l'aiuto ed ordine d'Andrea, ne condusse tre di cera grandi quanto il vivo, facendo dentro l'ossatura di legname, come altrove si è ditto, ed intessuta di canne spaccate, ricoperte poi di anno incerato, con bellissime pieghe e tanto acconciamente, che non si può veder meglio, Né cosa più simile al natural. Le teste poi, mani e piedi fece di cera più grossa, ma vote dentro, e ritratte dal vivo e dipinte a olio con quelli ornamenti di capelli ed altre cose, second che bisognava, naturali e tanto ben fatti, che rappresentano non più uomini di cera, ma vivissimi, come si può vedere in ciascuna delle dette tre; una delle quail è nella chiesa delle monache di Chiarito, in via di San Gallo, dinanzi al Crucifisso che a miracoli. E questa figura è von quell'abito appunto che aveva Lorenzo, quando, ferito nella gola [...]. La seconda figura del medesimo è in lucco, abito civile e proprio de' Fiorentini; e questa è nella chiesa de' Servi alla Nunziata, sopra la porta minore, la quale è accanto al desco dove si vende le candele. La terza fu mandata a Santa Maria degli Angeli d'Ascesi, e posta dinanzi a quella Madonna.

B. Literaturverzeichnis

- Agamben, G. (1990). Das unvordenkliche Bild. In V. Bohn [Hrsg.], *Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik* (S. 543–553). Frankfurt am Main.
- Alberti, L. B. (1877). *Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*. Herausgegeben von Hubert Janitschek. Wien.
- Ames-Lewis, F. (2002). *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artists*. New Haven und London.
- Andreoni, A. (1986). Scheda di Restauro. In P. Barocchi [Hrsg.], *Donatello, Niccolò da Uzzano*. Florenz.
- Andres, K. (1999). *Antike Physiognomie in Renaissanceporträts* [Diss. 1998]. Frankfurt am Main.
- Angelis, A. d. (2005). On the Ashmolean bust of Lorenzo de' Medici. *Sculpture Journal*, Vol. XIII, S. 5–17.
- Angenendt, A. (1997). *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*. München.
- Anz, T. (1983). Der schöne und der häßliche Tod. Klassische und moderne Normen literarischer Diskurse über den Tod. In K. Richter & J. Schönerer [Hrsg.], *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Walter Müller-Seidel zum 65. Geburtstag (S. 409–432). Stuttgart.
- Arasse, D. (1977). Fervebat Pietate Populus. Art, Dévotion et Société autour de la Glorification de Saint Bernardin de Sienne. *Mélanges de l'École française de Rome*, Vol. 89, S. 190–232.
- Arasse, D. (1982). Saint Bernardin ressemblant: la figure sous le portrait. In D. Maffei & P. Nardi [Hrsg.], *Atti del Simposio Internazionale Cateriniano-Bernardiniano* (S. 311–332). Siena.
- Ariès, P. (1982). *Geschichte des Todes. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen*. München.
- Aurenhammer, H. (1978). Totenmasken. In *Arnulf Rainer. Totenmasken* (Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, o. S.). München.
- Avery, C. (1970). *Florentine Renaissance Sculpture*. London.
- Avery, C. [Hrsg.] (1981). *Fingerprints of the Artists. European Terra-Cotta Sculpture from the Arthur M. Sackler Collections* (Ausstellungskatalog Washington D. C.). Washington D. C.

- Avery, C. (1981 a). Introduction. In C. Avery [Hrsg.], *Fingerprints of the Artists. European Terra-Cotta Sculpture from the Arthur M. Sackler Collections* (Ausstellungskatalog Washington D. C., S. 16–26). Washington D. C.
- Avery, C. (1981 b). The Italian Terra-Cottas, 15th to 20th Century. In C. Avery [Hrsg.], *Fingerprints of the Artists. European Terra-Cotta Sculpture from the Arthur M. Sackler Collection* (Ausstellungskatalog Washington D. C., S. 27–156). Washington D. C.
- Baader, G. (1987). Anatomie, Konsilienliteratur und der neue Naturalismus in Italien im Spätmittelalter und Frühhumanismus. In W. Prinz [Hrsg.], *Die Kunst und das Studium der Natur im 14. und 15. Jahrhundert in Italien* (S. 127–139). Weinheim.
- Baader, H. (1999 a). Anonym: „sua cuique persona“. Maske, Rolle, Porträt (um 1520). In R. Preimesberger etc. [Hrsg.], *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Band 2: Porträt* (S. 239–246). Berlin.
- Baader, H. (1999 b). Francesco Petrarca: Irdische Körper, himmlische Seelen und weibliche Schönheit (1336). In R. Preimesberger etc. [Hrsg.], *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren. Band 2: Porträt* (S. 177–188). Berlin.
- Baader, H. (2008). Sündenfall und Wissenschaft. Zur Verschriftlichung künstlerischer Techniken durch Cennino Cennini. In W.-D. Löhr & S. Weppelmann [Hrsg.], *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco* (Ausstellungskatalog Berlin, S. 121–134). München.
- Badde, A. & Müller-Harang, U. (2010). Schillers Totenmasken. In J. Maatsch & C. Schmälzle [Hrsg.], *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee* (Ausstellungskatalog Weimar, S. 62–67). Göttingen.
- Baghemil, R. (1996). Cosini's Bust of Raffaello Maffei and Its Funerary Context. *Metropolitan Museum Journal*, 31, S. 41–57.
- Balters, F. (1991). „Der grammatische Bildhauer“ *Kunsttheorie und Bildhauerkunst der Frührenaissance. Alberti – Ghiberti – Leonardo – Gauricus* (Diss. 1990). Aachen.
- Balters, F. & Gerlach, P. (1987). Zur Natur von Albertis „De Statua“. *Kunsthistorisches Jahrbuch Graz*, 23, S. 38–54.
- Bankl, H. & Szilvássy, H. (1992). *Die Reliquien Mozarts. Totenschädel und Totenmaske*. Wien.
- Barasch, M. (1981). The mask in European art: meanings and functions. In M. Barasch & L. Freeman Sandle [Hrsg.], *Art the ape of nature. Studies in honor of H. W. Janson* (S. 253–264). New York.
- Barloewen, C. v. (1996). Der lange Schlaf. Der Tod als universelles Phänomen der Weltkulturen und Weltreligionen. In C. v. Barloewen [Hrsg.], *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen* (S. 12–119). Frankfurt am Main.

- Bartels, K. (2007). Die zwei Körper des Dichters. Stefan Georges Arbeit an seinem öffentlichen Gesicht. In C. Künzel [Hrsg.], *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien* (S. 25–46). Würzburg.
- Barth, F. & Möllmann, D. (2009). 1969 oder die Ambivalenz der Extreme. In *Man Son 1969. Vom Schrecken der Situation* (Ausstellungskatalog, S. 5–8). Hamburg.
- Barthes, R. (2014). *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Aus dem Französischen von Dietrich Leube*. Frankfurt am Main (1. Auflage 1989).
- Bätschmann, O. (2000). Einleitung. In O. Bätschmann & C. Schäublin [Hrsg.], *Leon Battista Alberti. Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malerei* (S. 13–141). Darmstadt.
- Bätschmann, O. & Schäublin, C. [Hrsg.] (2000). *Leon Battista Alberti. Das Standbild, die Malkunst, Grundlagen der Malkunst*. Darmstadt.
- Bauch, K. (1971). Anfänge des figürlichen Grabmals in Italien. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, Bd. XV, Heft 3, S. 227–258.
- Bauch, K. (1976). *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*. Berlin und New York.
- Baur, K. (1975). *Der Bildhauer in seiner Zeit. Der Wandel des Menschenbildes in Form, Material und Technik*. München.
- Baxandall, M. (1971). *Giotto and the Orators. Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350–1450*. Oxford.
- Baxandall, M. (1984). *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main.
- Bayerisches Nationalmuseum [Hrsg.] (1955). *Kunst und Kunsthandwerk. Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum München. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Museums MDCCLV–MCMLV*. München.
- Bazant, J. (1995). *Roman Portraiture. A History of its History*. Prag.
- Bearzi, B. (1951). Considerazioni di Tecnica sul S. Ludovico e la Giuditta di Donatello. *Bullettino d'Arte*, Vol. 36, S. 119–121.
- Bearzi, B. (1978). La Tecnica usata dal Ghiberti per le porte del Battistero. In *Lorenzo Ghiberti nel suo Tempo. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 18.–21. Ottobre 1978)* (S. 119–222). Florenz.
- Beck, H. [Hrsg.] (1981). *Liebieghaus – Museum alter Plastik. Nachantike Großplastische Bildwerke, Band II* (Bearbeitet von Michael Maek Gerard). Melsungen.
- Beck, H. & Bredekamp, H. (1987). Bilderkult und Bildersturm. In W. Busch [Hrsg.], *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen* (S. 108–126). München.
- Becker, R. (1889). Die Benivieni-Büste des Giovanni Bastianini. Zur Geschichte der Fälschungen. Vortrag im Wissenschaftlichen Verein zu Breslau gehalten. *Schriften des wissenschaftlichen Vereins zu Breslau*, 1889, S. 5–57.

- Bellandi, A. (2000). Plasticatori e ceraioli a Firenze tra Quattro e Cinquecento. In F. Franceschi & G. Fossi [Hrsg.], *La grande storia dell'Artigianato* (S. 187–224). Florenz.
- Belloso, L. (1977). Ipotesi sull'origine delle terracotte quattrocentesche. In G. Chelazzi Dini [Hrsg.], *Jacopo Della Quercia fra Gotico e Rinascimento. Atti del Convegno di studi / Comune di Siena, Università di Siena, Soprintendenza dei Beni Artistici e Storici di Siena* (S. 163–179). Florenz.
- Belloso, L. (1989). La rinascita della scultura in terracotta nel Quattrocento. In G. Agostini & L. Ciammitti [Hrsg.], *Niccolò dell'Arca. Seminario di studi* (S. 3–24). Bologna.
- Belting, H. (1990). *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München.
- Belting, H. (2000). Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen. In C. v. Barloewen [Hrsg.], *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen* (S. 120–176). München.
- Belting, H. (2001). *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München.
- Belting, H. (2002 a). Körper und Körperbild. In J. Gerchow [Hrsg.], *Kopien von Körpern – Modelle der Menschen* (Ausstellungskatalog Essen, S. 35–38). Ostfildern.
- Belting, H. (2002 b). Repräsentation und Anti-Repräsentation. Grab und Porträt in der frühen Neuzeit. In H. Belting etc. [Hrsg.], *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (S. 31–52). München.
- Belting, H. (2005). Gesicht und Maske. In R. Hoppe-Sailer etc. [Hrsg.], *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis (Gottfried Boehm zum 60. Geburtstag)* (S. 123–134). Berlin.
- Belting, H. (2011). Gesicht oder Abdruck? Offene Fragen zur Vorgeschichte der Christusikone. In C. Werntgen [Hrsg.], *Szenen des Heiligen. Vortragsreihe in der Hamburger Kunsthalle*. (S. 39–56). Berlin.
- Belting, H. (2013). *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München.
- Belting, H. (2013 a). Face oder Trace? Zur Anthropologie der frühen Christus-Porträts. In S. Weigel [Hrsg.], *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen* (S. 91–102). München.
- Benazzi, S. (2007). *From the History of the Recognitions of the Remains to the Reconstruction of the Face of Dante Alighieri by Means of Techniques of Virtual Reality and Forensic Anthropology*. Abgerufen am 31. März 2011 von <http://conservation-science.cib.unibo.it/article/view/1262/675>.
- Benjamin, W. (1977). Literarische und ästhetische Essays. In W. Benjamin, *Gesammelte Schriften, Band II, 2* (S. 235–406). Frankfurt am Main.
- Benkard, E. (1927). *Das ewige Antlitz*. Berlin.

- Benndorf, O. (1878). Antike Gesichtshelme und Sepulcralmasken. *Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Classe, Achtundzwanzigster Band*. Wien.
- Bennett, B. & Wilkins, D. [Hrsg.] (1984). *Donatello*. Oxford.
- Berger, U. (2009). Bronzekunst gestern, heute, morgen. In A. Mietzsch [Hrsg.], *Bronzeguss. Handwerk für die Kunst* (S. 76–81). Berlin.
- Bertaux, E. (1898). Le tombeau d'une reine de France à Cosenza en Calabre. *Gazette des Beaux-Arts*, 3, 19, S. 265–369.
- Bialostocki, J. (1963). The Renaissance Concept of Nature and Antiquity. In *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (S. 19–30). Princeton.
- Bialostocki, J. (1972). *Spätmittelalter und beginnende Neuzeit*. Berlin.
- Bianchi Bandinelli, R. & Pugliese Carratelli, G. [Hrsg.] (1984), *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*. Rom.
- Bilbey, D. & Cribb, R. (2007). Plaster models, plaster casts, electrotypes and fictile ivories. In M. Trusted [Hrsg.], *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture* (S. 153–173). London.
- Bilz, F. E. (1894). *Das neue Naturheilverfahren*. Leipzig.
- Biringuccio, V. (1925). *Biringuccios Pirotechnia. Ein Lehrbuch der chemisch-metallurgischen Technologie und des Artilleriewesens aus dem 16. Jahrhundert. Übersetzt und erläutert von Otto Johannsen*. Braunschweig.
- Bisticci, V. (1951). *Vite di uomini illustri del secolo XV*. Herausgegeben von Paolo d'Ancona und Erhard Aeschlimann. Mailand.
- Bitossi, G., Mauro, M. & Rossi, D. (2001). La maschera funebre di Lorenzo il Magnifico: Caratterizzazione chimico-fisica dello stucco originale e dei successivi restauri. In *Lo Stucco. Cultura, Tecnologia, Conoscenza. Atti del Convegno di Studi, Bressanone 10.–13. Luglio 2001* (S. 519–526). Bressanone.
- Blome, P. (2001). Die imagines maiorum: ein Problemfall römischer und neuzeitlicher Ästhetik. In G. Boehm [Hrsg.], *Colloquium Raricum Band 7. Homo Pictor* (S. 305–322). München und Leipzig.
- Blum, G. (2011). *Giorgio Vasari. Der Erfinder der Renaissance. Eine Biographie*. München.
- Blumenberg, H. (1981). Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen. In H. Blumenberg [Hrsg.], *Wirklichkeiten, in denen wir leben* (S. 55–103). Stuttgart.
- Boccaccio, G. (1980). *Decameron*. Turin.
- Boccaccio, G. & Guerri, D. (1918). *Comento alle Divina Commedia*. Florenz.
- Bode, W. v. (1887). *Italianische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den königl. Museen zu Berlin*. Berlin.

- Bode, W. v. (1892–1905). *Denkmäler der Renaissance-Skulptur der Toskana*. München.
- Bode, W. v. (1902). Rezension von „A. Warburg. Bildniskunst und Florentinisches Bürgerthum“. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXV, S. 219–220.
- Boehm, G. (1985). *Bildnis und Individuum. Über den Ursprung der Porträtmalerei in der italienischen Renaissance*. München.
- Boehm, G. (1994). Prägnanz. Zur Frage bildnerischer Individualität. In G. Boehm & E. Rudolph [Hrsg.], *Individuum. Probleme der Individualität in Kunst, Philosophie und Wissenschaft* (S. 1–24). Stuttgart.
- Bohde, D. (2007). „Le tinte delle carni“. Zur Begrifflichkeit für Haut und Fleisch in italienischen Kunsttraktaten des 15. bis 17. Jahrhunderts. In D. Bohde & M. Fend [Hrsg.], *Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte*. Berlin.
- Böhme, H. (2006). *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Hamburg.
- Bolland, A. (1996). Art and humanism in early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch on imitation. *Renaissance quarterly*, 49, S. 469–487.
- Bonsanti, G. (2009). Figure di terra fra passione e immaginazione. In G. Bonsanti & F. Piccinini [Hrsg.], *Emozioni in terra cotta* (Ausstellungskatalog Modena, S. 27–54). Modena.
- Bonsanti, G. & Piccinini, F. [Hrsg.] (2009). *Emozioni in terra cotta. Guido Mazzoni Antonio Begarelli Sculture del Rinascimento emiliano* (Ausstellungskatalog Modena). Modena.
- Borcholte, A. (2008). *Geschichten aus der Gruft. Rätsel um Schillers Schädel-Double*. Abgerufen am 29. September 2013 von <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/geschichten-aus-der-gruft-raetsel-um-schillers-schaedel-double-a-551305-html>.
- Borrmann, N. (1994). *Kunst und Physiognomik. Menschendeutung und Menschen-darstellung im Abendland*. Köln.
- Borsook, E. (1983). Art and business in Renaissance Florence and Venice. In H. Lutz [Hrsg.], *Humanismus und Ökonomie* (Mitteilung / Kommission für Humanismusforschung, Deutsche Forschungsgemeinschaft, 8, S. 135–155). Weinheim.
- Borsook, E. (1991). *Ritratto di Pilippo Strozzi il Vecchio*. In *Palazzo Strozzi Metà Millennio 1489–1989. Atti del Convegno di Studi*. Firenze, 3.–6. luglio 1989 (S. 1–14). Rom.
- Borsook, E. & Offerhaus, J. (1981). *Francesco Sasetti and Ghirlandaio at Santa Trinita, Florence*. Doornspijk.
- Boucher, B. [Hrsg.] (2001). *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova* (Ausstellungskatalog Houston). New Haven etc.

- Boucher, B. (2001). Italian Renaissance Terracotta: Artistic Revival or Technological Innovation? In B. Boucher [Hrsg.], *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova* (Ausstellungskatalog Houston, S. 1–32). New Haven etc.
- Boucher, B., Broderick, A. & Wood, N. (1996). A Terracotta Bust of Cardinal Giovanni de' Medici. *La Scultura II. Antologia di belle arti. Nuovo serie, nn. 52–55*, S. 32–39.
- Bredenkamp, H. (1995). *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*. München.
- Bredenkamp, H. (2010). *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*. Berlin.
- Brepohl, E. (1999). *Theophilus Presbyter und das mittelalterliche Kunsthandwerk. Gesamtausgabe der Schrift De diversis artibus*. Köln etc.
- Bresc-Bautier, G. [Hrsg.] (2006). *Les sculptures européennes du musée du Louvre*. Paris.
- Brilliant, R. (1991). *Portraiture*. London.
- Brockhaus, F. A. (1974). *Der neue Brockhaus. Lexikon und Wörterbuch in fünf Bänden und einem Atlas. Fünfte, völlig neubearbeitete Auflage. Band 3*. Wiesbaden.
- Brückner, W. (1966). *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*. Berlin.
- Bryson, N. (1981). *French Painting of the Ancient Régime*. Cambridge etc.
- Buck, A. (1965). Matteo Palmieri (1406–1475) als Repräsentant des Florentiner Bürgerhumanismus. *Archiv für Kulturgeschichte, Bd. 47*, S. 77–95.
- Bückling, M. (1996). Bozzetti, Modelle und Musterfiguren. Der Entwurfsprozeß von Skulpturen bei Verrocchio. In H. Beck etc. [Hrsg.], *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio* (S. 219–232). Frankfurt am Main.
- Bückling, M. & Scherf, G. [Hrsg.] (2009). *Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur* (Ausstellungskatalog Montpellier und Frankfurt am Main). München.
- Buggiano, Comune di [Hrsg.] (1980). *Atti del Convegno su Andrea Cavalcanti Detto „Il Buggiano“ Buggiano castello, 23 giugno 1979*. Buggiano.
- Büll, R. (1959). Bronze- und Feinguss nach dem Wachsaußschmelzverfahren. In R. Büll [Hrsg.], *Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse. Band I, Beitrag 3* (S. 91–142). Frankfurt-Hoechst.
- Büll, R. (1963). Keroplastik: Ein Einblick in ihre Erscheinungsformen, ihre Technik und Ästhetik. In R. Büll [Hrsg.], *Vom Wachs. Höchster Beiträge zur Kenntnis der Wachse. Band I, Beitrag 7/2* (S. 471–526). Frankfurt-Hoechst.
- Burckhardt, J. (2000). Das Porträt in der Malerei (wahrscheinlich 1895). In J. Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 6. Herausgegeben von der Jacob-Burckhardt-Stiftung* (S. 139–282). Basel.

- Burckhardt, J. (2006). *Geschichte der Renaissance in Italien (1862–1864)*. In J. Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 16. Herausgegeben von der Jacob-Burckhardt-Stiftung* (S. 3–260). Basel.
- Burger, F. (1904). *Geschichte des Florentinischen Grabmals. Von den ältesten Zeiten bis Michelangelo*. Straßburg.
- Burke, P. (1984). *Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung. Aus dem Englischen von Reinhard Kaiser*. Berlin (Original 1972).
- Burke, P. (1990). *Die Renaissance*. Berlin (Erstauflage 1987).
- Busch, W. [Hrsg.] (1987). *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. München.
- Bussmann, G. (1978). Zu dieser Ausstellung. In Arnulf Rainer. *Totenmasken* (Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, o. S.). München.
- Büttner, F. (1998). Rationalisierung der Mimesis. Anfänge der konstruierten Perspektive bei Brunelleschi und Alberti. In A. Kablitz & G. Neumann [Hrsg.], *Mimesis und Simulation* (S. 55–88). Freiburg im Breisgau.
- Candela, S. (1972). *S. Giacomo della Marca e Santa Maria la Nova di Napoli*. Neapel.
- Canetti, L. (2012). «Facendosi fare di cera». Un'Euristica dell'Eccedenza e della Sotmiglianza tra Medioevo ed Età Moderna. *Micrologus*, 20, S. 323–356.
- Capone, D. (1976). *Iconografia di S. Giacomo della Marca nell'ambiente napoletano lungo i secoli*. Neapel.
- Carl, D. (1999). Die Büsten im Kranzgesims des Palazzo Spannocchi in Siena. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 43, S. 628–638.
- Carl, D. (2006). *Benedetto da Maiano. Ein Florentiner Bildhauer an der Schwelle zur Hochrenaissance*. Regensburg.
- Carus, C. G. (1932). *Symbolik der menschlichen Gestalt. Ein Handbuch zur Menschenkenntnis*. Dresden (Erstauflage 1853).
- Castelnuovo, E. (1988). *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft. Das Bildnis und seine Geschichte in Italien von 1300 bis heute*. Berlin (italienische Erstauflage 1973).
- Cecchi, A. (1985). Vasari e Rossellino: un Progetto per la Sistemazione della Tomba della Beata Villana in Santa Maria Novella. *Antichità viva*, 24, S. 124–127.
- Cennini, C. (1871). *Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei. In der Übersetzung von Albert Ilg*. Wien.
- Cennini, C. (1984). *Il libro dell'arte o trattato della pittura*. Mailand.
- Chastel, A. (1982). *Art e Humanisme a Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris (Erstauflage 1959).
- Chevalley, D. A. (1995). *Der Dom zu Augsburg*. München.

- Chlíbek, J. (1996). A Renaissance Florentine Bust from the Collections of the National in Prague in the Context of the Period Production of Death Masks. *Bulletin of the National Gallery in Prague*, V–VI, S. 122–128.
- Christiansen, K. & Weppelmann S. [Hrsg.] (2011). *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst* (Ausstellungskatalog Berlin). München.
- Clausen, R. (1941). *Die Vollendeten*. Stuttgart.
- Clausen, R. (1967). *Begegnungen. 21 Fotos von Rosemarie Clausen nach Totenmasken*. Köln.
- Cole, B. (1987). *Italian Art 1250–1550. The Relation of Renaissance Art to Life and Society*. New York.
- Comanducci, R. (2003). Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento. In M. Fantoni etc. [Hrsg.], *The Art Market in Italy 15th–17th Centuries* (S. 105–114). Ferrara.
- Coolidge, J. (1981). Prologue. In C. Avery [Hrsg.], *Fingerprints of the Artists. European Terra-Cotta Sculpture from the Arthur M. Sackler Collections* (Ausstellungskatalog Washington D. C., S. 11–15). Washington D. C.
- Coonin, A. V. (1997). *The sculpture of Desiderio da Settignano* (Diss. 1995). Ann Arbor.
- Cormack, R. (1997). *Painting the soul. Icons, death masks, and shrouds*. London.
- Cornelison, S. J. (2007). Tales of two Bishop Saints: Zenobius and Antonius in Florentine Renaissance Art and History. *Sixteenth Century Journal*, XXXVIII/3, S. 627–656.
- Corney, A. (2007). Wax. In M. Trusted [Hrsg.], *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture* (S. 21–34). London.
- Courajod, L. (1882). *Quelques Monuments de la Sculpture Funéraire des XV. et XVI. Siècles*. Paris.
- Covi, D. A. (2005). *Andrea del Verrocchio, Life and Work*. Florenz.
- Cropper, E. (1998). Introduction. In F. Ames-Lewis & M. Rogers [Hrsg.], *Concepts of beauty in Renaissance art* (S. 1–11). Aldershot.
- Curtius, L. (1974). Physiognomik des römischen Porträts (1931). In H. v. Heintze [Hrsg.], *Römische Porträts* (S. 175–193). Darmstadt.
- Cyril, J. W. (1993). *The Imagery of San Bernardino da Siena, 1440–1500. An iconographic Study* (Diss. 1991). Ann Arbor.
- D'Alessandro, L. & Persegati, F. (1987). *Scultura e calchi in gesso. Storia, tecnica e conservazione*. Rom.
- D'Ancona, A. (1911). *La „Maschera di Dante“ Donata al Comune di Firenze*. Florenz.

- Dahn, F. (1885). *Gelimer. Historischer Roman aus der Völkerwanderung*. Abgerufen am 27. März 2012 von <http://books.google.de/books?id=Yv4OKw2yM-JAC&pg=PA28&dq=starre+leichenfahle+antlitz&hl=de&sa=X&ei=a5NxT-nlMqGM4gSomNHuDg&ved=0CDIQ6AEwAA#v=onepage&q=starre%20leichenfahle%20antlitz&f=false>.
- Dale, T. E. (2007). The portrait as imprinted image and the concept of the individual in the romanesque period. In A. Paravicini Bagliani etc. [Hrsg.], *Le portrait. La représentation de l'individu* (S. 95–116). Florenz.
- Dalli Regoli, C. (1991). *Silvius Magister. Silvio Cosini e il suo ruolo nella scultura toscana del primo Cinquecento*. Congedo.
- Damianaki, C. (2000). *The female portrait busts of Francesco Laurana*. Rom.
- Därmann, I. (1995). *Tod und Bild. Eine phänomenologische Mediengeschichte*. München.
- Darr, A. P. (1992). New documents for Pietro Torrigiani and other early Cinquecento Florentine sculptors active in Italy and England. In M. Cämmerer [Hrsg.], *Kunst des Cinquecento in der Toskana* (S. 108–138). München.
- Darr, A. P. (1992 a). Verrocchio's legacy. Observations regarding his influence on Pietro Torrigiani and other Florentine sculptors. In S. C. Bule & A. P. Darr [Hrsg.], *Verrocchio and late Quattrocento Italian sculpture* (S. 125–139). Florenz.
- Daut, R. (1975). *Imago. Untersuchungen zum Bildbegriff der Römer* (Diss. 1966/67). Heidelberg.
- Davidis, M. (2000). Die Marbacher Masken. In M. Davidis & I. Dessoff-Hahn [Hrsg.], *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum* (Ausstellungskatalog Marbach, S. 37–53). Marbach am Neckar.
- Davidis, M. & Desoff-Hahn, I. [Hrsg.] (2000). *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum* (Ausstellungskatalog Marbach). Marbach am Neckar.
- Davies, P. & Hemsoll, D. (1996). Alberti, Leon Battista. In J. Turner etc. [Hrsg.], *The Dictionary of Art* (S. 555–569). New York.
- Deckers, R. (2010). Wachsbildnerei im Spannungsfeld zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit. In S. Muhr & W. Windorf [Hrsg.], *Wahrheit und Wahrhaftigkeit in der Kunst von der Neuzeit bis heute* (S. 11–24). Berlin.
- Derrida, J. (1990). *Grammatologie*. Frankfurt am Main (französische Ersterscheinung 1967).
- Didi-Huberman, G. (1994). Ressemblance mythifiée et Ressemblance oubliée chez Vasari: La Légende du Portrait «sur le vif». *Mélanges de l'École française de Rome* 106, S. 383–432.
- Didi-Huberman, G. (1998). The portrait, the individual and the singular: remarks on the legacy of Aby Warburg. In N. Mann & L. Syson [Hrsg.], *The image of the individual. Portraits in the Renaissance* (S. 165–188). London.

- Didi-Huberman, G. (1999). *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln (französische Erstauflage 1997).
- Didi-Huberman, G. (2001). Fleisch aus Wachs: Circuli vitiosi. In M. v. Düring [Hrsg.], *Encyclopaedia anatomica. A selection of anatomical waxes*. Köln.
- Didi-Huberman, G. (2002). Heuristik der Ähnlichkeit. Der Fall der Votivbilder. In J. Gerchow [Hrsg.], *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle der Menschen* (Ausstellungskatalog Essen, S. 65–72). Ostfildern.
- Didi-Huberman, G. (2006). *Ex-voto. Image, organe, temps*. Paris.
- Didi-Huberman, G. (2008). Viscosities and Survivals. Art history put to the test by the material. In R. Panzanelli [Hrsg.], *Ephemeral bodies. Wax sculpture and the human figure* (S. 154–165). Los Angeles.
- Didi-Huberman, G. (2010). Abdruck und Staub. In A. Kapust & B. Waldenfels [Hrsg.], *Kunst. Bild. Wahrnehmung. Blick. Merleau-Ponty zum Hundertsten*. München.
- Didi-Huberman, G. (2012). Near and Distant: The Face, Its Imprint, and Its Place of Appearance. In *En Face. Seven Essays on the Human Face, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft*, Jg. 40, Kritische Berichte, Heft 1, S. 54–69.
- Dinzelbacher, P. (1990). Die „Realpräsenz“ der Heiligen in ihren Reliquiaren und Gräbern nach mittelalterlichen Quellen. In P. Dinzelbacher & D. R. Bauer [Hrsg.] *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart* (S. 115–174). Ostfildern.
- Döblin, A. (1929). Von Gesichtern, Bildern und ihrer Wahrheit. In A. Sander, *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts* (S. 7–15). München.
- Dobschütz, E. v. (1899). *Christusbilder. Untersuchungen zur christlichen Legende*. Leipzig.
- Donnini, G. (2006). Un San Bernardino da Siena di Paolo da Visso. *Atti e Studi*, 2006.1, S. 117–120.
- Dopychai, M. (1993). *Studien zum italienischen Humanistengrab* (Diss. 1993). Darmstadt.
- Drerup, H. (1990). Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern. *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts in Rom*, 87, S. 81–129.
- Duda, G. (1985). *Der Echtheitsstreit um Mozarts Totenmaske*. Pähl.
- Dupont, F. (1989). The Emperor-God's Other Body. In M. Feher [Hrsg.], *Fragments for a History of the Human Body Part Three* (S. 397–420). New York (Original: *L'autre corps de l'empereur-dieu*, in *Le temps de la réflexion*, 1986).
- Dürre, S. (2007). *Seemanns Lexikon der Skulptur. Bildhauer, Epochen, Themen, Techniken*. Leipzig.
- Dussler, L. (1923). Unpublished Terra-Cottas of the late Quattrocento. *The Burlington Magazine*, Vol. 43, S. 129–130.
- Eliot, G. & Brown, A. (1993). *Romola*. Oxford (Ersterscheinung 1863).

- Endres, J. (2007). Anatomia plastica: Goethe und die Büste. In J. Kohl & R. Müller [Hrsg.], *Kopf /Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit* (S. 305–323). München.
- Ermel, G. (2008). *Das Turiner Grabtuch. Das Rätsel des Todes und der Auferstehung Christi in neuer Sicht*. Greiz.
- Esch, A. (1983). Die italienische Renaissance: Gedanken über den Zusammenhang von Kunst und Wirtschaft. In H. Lutz [Hrsg.], *Humanismus und Ökonomie* (S. 9–27). Weinheim.
- Eschen, F. (1967). *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart*. Berlin.
- Eusterschulte, A. (1997). Nachahmung der Natur: zum Verhältnis ästhetischer und wissenschaftlicher Naturwahrnehmung in der Renaissance. In O. Breidbach [Hrsg.], *Natur der Ästhetik – Ästhetik der Natur* (S. 19–53). Wien.
- Eusterschulte, A. (2000). Imitatio naturae: Naturverständnis und Nachahmungslehre in Malereitraktaten der frühen Neuzeit. In H. Laufhütte [Hrsg.], *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit* (S. 701–807). Wiesbaden.
- Fabrizzy, C. v. (1895). Andrea del Verrocchio ai servizi de'Medici. *Archivio storico dell'arte*, 1895.
- Fabrizzy, C. v. (1908). Neues über Torrigiano. *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1908.
- Fehrenbach, F. (2003 a). Artikel „Lebendigkeit“. In U. Pfisterer [Hrsg.], *Metzler Lexikon für Kunstwissenschaft. Ideen – Methoden – Begriffe* (S. 222–227). Darmstadt.
- Fehrenbach, F. (2003 b). Calor nativus – color vitale: Prolegomena zu einer Ästhetik des „Lebendigen Bildes“ in der frühen Neuzeit. In U. Pfisterer & M. Seidel [Hrsg.], *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance* (S. 151–170). München.
- Fehrenbach, F. (2005). Kohäsion und Transgression. Zur Dialektik lebendiger Bilder. In U. Pfisterer & A. Zimmermann [Hrsg.], *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen* (S. 1–40). Berlin.
- Felfe, R. (2012). Naturabgüsse – künstliche Zeugung und Kreisläufe des Lebens. In *Bildende Künste und Dynamiken der Natur, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* Jg. 40, Kritische Berichte, Heft 3, S. 21–35.
- Ferino-Pagden, S. [Hrsg.] (2009). *Wir sind Maske* (Ausstellungskatalog Wien). Wien.
- Ferino-Pagden, S. (2009 a). Die Maske der Erinnerung. In S. Ferino-Pagden [Hrsg.], *Wir sind Maske* (Ausstellungskatalog Wien, S. 57–63). Wien.
- Ferino-Pagden, S. (2009 b). Zum Geleit: Die vielen Gesichter der Maske. In S. Ferino-Pagden [Hrsg.], *Wir sind Maske* (Ausstellungskatalog Wien, o. S.). Wien.
- Fiderer-Moskowitz, A. (2004). The case of Giovanni Bastianini: a fair and balanced view. *Artibus et historiae*, 25, 50, S. 157–185.

- Fiderer-Moskowitz, A. (2013). *Forging Authenticity. Bastianini and the Neo-Renaissance in Nineteenth-century Florence*. Florenz.
- Fikentscher, H. (2000). *Zur Ermordung Friedrich Schillers. Der heutige Stand der Forschung über Friedrich Schillers sterbliche Reste und die Ursachen seines Todes*. Viöl.
- Filarete (1890). *Trattato dell'Architettura* III. In W. v. Oettingen [Hrsg.], *Quellen-schriften zur Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit*. Wien.
- Fiot, R. (1961). *Jean Bourdichon et Saint Francois de Paule*. Tours.
- Fischer, N. (2001). *Geschichte des Todes in der Neuzeit*. Erfurt.
- Fisher, W. (2007). Terracotta. In M. Trusted [Hrsg.], *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture* (S. 35–48). London.
- Flack, M. E. (1986). *Giambologna's Cappella di Sant'Antonino for the Salviati family. An ensemble of architecture, sculpture, and painting* (Diss. 1986). New York.
- Flaig, E. (1995). Die Pompa Funebris. In O. G. Oexle [Hrsg.], *Memoria als Kultur* (S. 115–148). Göttingen.
- Flasch, K. (1965). *Ars imitatur naturam. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst*. In K. Flasch [Hrsg.], *Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus. Festgabe für Johannes Hirschberger* (S. 265–306). Frankfurt am Main.
- Flasch, K. (2001). *Das philosophische Denken im Mittelalter. Von Augustin zu Machiavelli*. Stuttgart.
- Flower, H. (1996). *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*. Oxford.
- Forbes, D. & McGrath, R. (2008). Hieroglyphic Heads. In J. Kane [Hrsg.], *The somnambulists. Photographic portraits from before photography*. Lewis.
- Fowler, A. (2003). *Renaissance Realism. Narrative Images in Literature and Art*. Oxford.
- Frassetto, F. (1933). *Dantis ossa: la forma corporea di Dante. Scheletro, ritratti, maschere e busti*. Bologna.
- Frederiksen, R. (2010). Plaster Casts in Antiquity. In R. Frederiksen & E. Marchand [Hrsg.], *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (S. 13–34). Berlin und New York.
- Frederiksen, R. & Marchand, E. (2010). Introduction. In R. Frederiksen & E. Marchand [Hrsg.], *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (S. 1–12). Berlin und New York.
- Freedberg, D. (1989). *The power of images. Studies in the history and theory of response*. Chicago.
- Frey, D. (1935). Der Realitätscharakter des Kunstwerks. In *Festschrift Heinrich Wölfflin zum 70. Geburtstag* (S. 30–67). Dresden.

- Fricke, B. (2007). Entlarvende Gesichter: Gedanken zur Genese der Kopfreliquiare in Italien. In J. Kohl & R. Müller [Hrsg.], *Kopf /Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit* (S. 133–152). München.
- Friedell, E. (1929). *Das letzte Gesicht*. Zürich.
- Froriep, A. v. (1911). *Die Lehren Franz Joseph Galls. Beurteilt nach dem Stand der heutigen Kenntnisse. Rede am Geburtstag des Kaisers im Festsaal der Universität Tübingen gehalten*. Leipzig.
- Froriep, A. v. (1913). *Der Schädel Friedrich von Schillers und des Dichters Begräbnisstätte*. Leipzig.
- Froriep, A. v. (1917). *Schädel, Totenmaske und lebendes Antlitz des Hoffräuleins Luise von Göchhausen*. Leipzig.
- Fürstenow-Khositashvili, L. (2010). Zu den Visualisierungsstrategien der modernen Naturwissenschaft. In J. Maatsch & C. Schmälzle [Hrsg.], *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee* (Ausstellungskatalog Weimar, S. 202–205). Göttingen.
- Fusco, L. (1982). The Use of Sculptural Models by Painters in Fifteenth-Century Italy. *The Art Bulletin*, Vol. 64, S. 176–194.
- Gall, F. J. & Lesky, E. (1979). *Franz Joseph Gall. Naturforscher und Anthropologe. Ausgewählte Texte, eingeleitet, übersetzt und kommentiert von Erna Lesky*. Bern.
- Galvin, C. & Lindley, P. (1988). Torrigiano's bust of Henry VII. *The Burlington Magazine*, Vol. 80, 2, S. 892–902.
- Gaudy, F. (1835). *Kaiser-Lieder. Mit der Todtenmaske Napoleons*. Leipzig.
- Gauricus, P. (1886). *De sculptura (1504). In der Übersetzung von Heinrich Brockhaus*. Leipzig.
- Gebhardt, H. (1984). Leichenporträts in treffender Ähnlichkeit. In S. Metken [Hrsg.], *Die letzte Reise. Sterben, Tod und Trauersitten in Oberbayern* (Ausstellungskatalog München, S. 128–131). München.
- Gebhardt, U. (2010). Die modernen Naturwissenschaften im Dienst der Schiller-Schädel-Forschung. In J. Maatsch & C. Schmälzle [Hrsg.], *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee* (Ausstellungskatalog Weimar, S. 177–201). Göttingen.
- Geimer, P. (2001). „Nicht von Menschenhand“ Zur fotografischen Entbehrung des Grabtuchs von Turin. In G. Boehm [Hrsg.], *Homo pictor* (S. 156–172). Leipzig.
- Geimer, P. (2007). Das Bild als Spur. Mutmaßung über ein untotes Paradigma. In S. Krämer etc. [Hrsg.], *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (S. 95–120). Frankfurt am Main.
- Gentilini, G. (1994–1996). Il Beato Sorore di Santa Maria della Scala. *La Scultura*, 1994–1996, S. 17–31.
- Gentilini, G. (2009). La „rinascita della terracotta“, trent' anni dopo. In R. C. Proto Pisani & G. Gentilini [Hrsg.], *Il cotto dell'Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi* (S. 45–56). Florenz.

- Georges, K. E. [Hrsg.] (1951). *Georges ausführliches Handwörterbuch* (9. Auflage). Hannover und Leipzig.
- Gerchow, J. (2002). Ebenbilder. In J. Gerchow [Hrsg.], *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle der Menschen* (Ausstellungskatalog Essen, S. 12–26). Ostfildern.
- Gerchow, J. (2002 a). Körper der Erinnerung. Motiv-, Stifter- und Grabbilder im Spätmittelalter. In J. Gerchow [Hrsg.], *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle der Menschen* (Ausstellungskatalog Essen, S. 55–64). Ostfildern.
- Ghiberti, L. (1947). *Lorenzo Ghiberti, I Commentarii*. Herausgegeben von Ottavio Morisani. Neapel.
- Ghiberti, L. (1920). *Denkwürdigkeiten des Florentinischen Bildhauers Lorenzo Ghiberti. Zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt von Julius Schlosser*. Berlin.
- Giesey, R. E. (1960). On the Use of Death Masks in the Middle Ages. In R. E. Giesey, *The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France*. Genf.
- Ginzburg, C. (1999). Repräsentation. Das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand. In C. Ginzburg, *Holzaugen. Über Nähe und Distanz. Aus dem Italienischen von Renate Heimbucher* (S. 97–119). Berlin.
- Giray, J. (2001). Totenmasken: Letzte Gesichter, letzte Porträts. In W. Stolle [Hrsg.], *Der Tod. Zur Geschichte des Umgangs mit dem Sterben und Trauer* (Ausstellungskatalog Darmstadt, S. 149–159). Darmstadt.
- Giuliani, L. (1986). *Bildnis und Botschaft*. Frankfurt am Main.
- Giuliani, L. (1996). Das älteste Sokrates-Bildnis: Ein Physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker. In C. Schmölders [Hrsg.], *Der exzentrische Blick* (S. 19–42). Berlin.
- Glasser, H. (1965). *Artists' contracts of the early Renaissance*. New York.
- Goetz, W. (1937). Das Dantebildnis. *Schriften der deutschen Dantesgesellschaft*, Heft 1, S. 1–43.
- Goldthwaite, R. A. (1968). *Private Wealth in Renaissance Florence. A Study of Four Families*. Princeton.
- Goldthwaite, R. A. (1980). *The Building of Renaissance Florence. An Economic and Social History*. Baltimore.
- Goldthwaite, R. A. (2009). *The Economy of Renaissance Florence*. Baltimore.
- Gombrich, E. H. (1960). *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. New York.
- Gombrich, E. H. (1963). The Style all'antica: Imitation and Assimilation. In *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (S. 31–41). Princeton.
- Gombrich, E. H. (1971). *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*. New York.
- Gombrich, E. H. (1977). Maske und Gesicht. In *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit* (S. 10–60). London.

- Gombrich, E. H. (1979). Giotto's Portrait of Dante? *The Burlington Magazine*, Vol. 121, S. 471–483.
- Gould, S. J. (1994). *Der falsch vermessene Mensch*. Frankfurt am Main (Erstauflage in englischer Sprache 1981).
- Gramaccini, N. (1985). Das genaue Abbild der Natur: Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini. In H. Beck & P. C. Bol [Hrsg.], *Natur und Antike in der Renaissance* (Ausstellungskatalog Frankfurt am Main, S. 198–225). Frankfurt am Main.
- Gramaccini, N. (2006). Die Aura der Reproduzierbarkeit. Zum Aufkommen der Bronzestatuetten und des Kupferstichs im 15. Jahrhundert. In *Festschrift für Herbert Beck. Herausgegeben vom Städtischen Museums-Verein* (S. 57–65). Petersberg.
- Graus, F. (1990). Mittelalterliche Heiligenverehrung als sozialgeschichtliches Phänomen. In P. Dinzelsbacher & D. R. Bauer [Hrsg.], *Heiligenverehrung in Geschichte und Gegenwart* (S. 86–102). Ostfildern.
- Grespi, B. (2009). Lo specchio e l'impronta. I ricordi dell'immagine analogica. In B. Grespi [Hrsg.], *Locus Solus 7, Memoria e Immagini* (S. 1–22).
- Grimm, J. & Grimm, W. (1935). *Deutsches Wörterbuch, 11. Band, 1. Abteilung, 1. Teil. Bearbeitet von Matthias Lexer, Dietrich Kralik und der Arbeitsstelle des deutschen Wörterbuches*. Leipzig.
- Grossmann, F. (1950). Holbein, Torrigiano and some portraits of Dean Colet. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13.1950, S. 202–236.
- Gualtieri, G. (2008). Iconografia di S. Francesco di Paola nelle immagini sacre: incisioni e santini. In M. Mennonna [Hrsg.], *L'Ordine dei Minimi e la chiesa di San Francesco di Paola a Nardò* (S. 139–162).
- Hagen, B. v. (1987). *Römische Kaiserbüsten als Dekorationsmotiv im 16. Jahrhundert* (Diss. 1987). Augsburg.
- Hamad, L. (2009). Nobile semplicità: la terracotta al servizio dei Medici. *Medicea. Rivista interdisciplinare di studi medicei*, 4, S. 44–49.
- Hammerschmidt-Hummel, H. (2006). *Die authentischen Gesichtszüge William Shakespeares. Die Totenmaske des Dichters und Bildnisse aus drei Lebensabschnitten*. Hildesheim etc.
- Hänel, D. (2003). *Bestatter im 20. Jahrhundert. Zur kulturellen Bedeutung eines tabuisierten Berufs*. Berlin etc.
- Hartt, F., Corti, G. & Kennedy, C. (1964). *The Chapel of the Cardinal of Portugal 1434–1459 at San Miniato*. London etc.
- Harvey, A. & Mortimer, R. (1994). *The Funeral Effigies of Westminster Abbey*. London.
- Hatfield, R. (1978). Sherlock Holmes and the Riddle of the „Niccolò da Uzzano“. In S. Bertelli & G. Ramakus [Hrsg.], *Essays Presented to Myron E. Gilmore. Vol. II: History of Art, History of Music* (S. 219–238). Florenz.

- Hecker, M. (1935). *Schillers Tod und Bestattung. Nach den Zeugnissen der Zeit im Auftrag der Goethe-Gesellschaft*. Leipzig.
- Heintel, H. (1986). *Leben und Werk von Franz Joseph Gall. Eine Chronik*. Würzburg.
- Hekler, A. (1912). *Greek & Roman Portraits*, New York.
- Helms, G. M. (1998). The Materials and Techniques of Italian Renaissance Sculpture. In S. Blake McHam [Hrsg.], *Looking at Italian Renaissance Sculpture* (S. 18–39). Cambridge.
- Helsted, D. (1985). *Life and Death Masks in Thorvaldsen's Collection (Ausstellungskatalog Kopenhagen)*. Kopenhagen.
- Hemsoll, D. (1998). Beauty as an aesthetic and artistic ideal in late fifteenth-century Florence. In F. Ames-Lewis & M. Rogers [Hrsg.], *Concepts of beauty in Renaissance art* (S. 66–79). Aldershot.
- Hepburn, F. (2001). Three portrait busts by Torrigiani: a reconsideration. *The journal of the British Archaeological Association*, 154, S. 150–169.
- Herklotz, I. (1985). *Sepulcra e Monumenta del Medioevo* (Diss. 1982). Rom.
- Hertl, M. (2002). *Totenmasken. Was vom Leben und Sterben bleibt*. Stuttgart.
- Hessler, C. J. (2007). „Concurrunt clipeis“. Ghibertis spätes Selbstbildnis und Brunelleschis Grabmemoria im Florentiner Dom: Ein Nachtrag zum Konkurrenzverhältnis zwischen den Erzrivalen des Quattrocento. In H. Baader etc. [Hrsg.], *Im Agon der Künste. Paragonales Denken, ästhetische Praxis und die Diversität der Sinne* (S. 50–114). München.
- Hessler, C. J. (2014). *Zum Paragone. Malerei, Skulptur und Dichtung in der Rangstreitkultur des Quattrocento*. Berlin.
- Heydenreich, L. H. (1953). Eine italienische Bildnisbüste des frühen 16. Jahrhunderts. *Die Kunst*, S. 206–207.
- Hill, G. F. (1984). *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*. Oxford (Erstausgabe 1930).
- Hochberg, J. (1977). Die Darstellung von Dingen und Menschen. In E. H. Gombrich, J. Hochberg & M. Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit. Aus dem Englischen übersetzt von Max Looser* (S. 61–114). Frankfurt am Main.
- Höfer, J. & Rahner, K. [Hrsg.] (1963). *Lexikon für Theologie und Kirche*, 8. Band. Freiburg im Breisgau.
- Hoffmann, E. T. A. (1924). *E. T. A. Hoffmann. Dichtungen und Schriften. Bd. II: Die Meistererzählungen*. Weimar.
- Hofman, W. (1985). Masken. In *Arnulf Rainer. Totenmasken* (S. 5–13). Salzburg und Wien.
- Hubbard, C. & Motture, P. (2001). The Making of Terracotta Sculpture: Techniques and Observations. In B. Boucher [Hrsg.], *Earth and Fire. Italian Terracotta Sculpture from Donatello to Canova* (Ausstellungskatalog Houston, S. 85–100). New Haven etc.

- Huizinga, J. (1991). Renaissance und Realismus. In *Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek*, Bd. 35. Berlin.
- Ilg, U. (2005). Restaurierung, Kopie, Fälschung. Zur Authentizität des Falschen im Ottocento. In M. Hansmann & M. Seidel [Hrsg.], *Pittura italiana nell'Ottocento. Convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz 7.–10.10.2002* (S. 367–384). Venedig.
- Imdahl, M. (1988). Relationen zwischen Porträt und Individuum. In M. Frank & A. Haverkamp [Hrsg.], *Individualität*. München.
- Ippendorf, S. (o. A.). *Heinrich-Heine-Monument*. Abgerufen am 21. Oktober 2013 von www.duesseldorf.de: <http://www.duesseldorf.de/kulturamt/dkult/suche.shtml>.
- Israëls, M. (2007). Absence and Resemblance. Early Images of Bernardino da Siena and the Issue of Portraiture (With a New Proposal for Sassetta). *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, Vol. 11, S. 77–114.
- Jacobs, F. H. (2005). *The Living Image in Renaissance Art*. Cambridge.
- Jansen, H. H. & Jansen, R. (1989). Tod und Maske. In H. H. Jansen [Hrsg.], *Der Tod in Dichtung, Philosophie und Kunst* (S. 303–325). Darmstadt.
- Janson, H. W. (1957). *The sculpture of Donatello*. Princeton.
- Janson, H. W. (1961). The Image Made by Chance. In M. Meiss [Hrsg.], *De Artibus opuscula XL* (S. 254–266). New York.
- Janson, H. W. (1966). Donatello and the Antique. In *Donatello e il suo tempo. Atti dell'VIII Convegno Internazionale de Studi sul Rinascimento* (S. 77–96). Florenz und Padua.
- Janson, H. W. (1982). Realism in Sculpture. Limits and Limitations. In G. P. Weisberg [Hrsg.], *The European realist tradition* (S. 290–301). Bloomington.
- Jaspers, K. (1967). Das letzte Porträt. In F. Eschen [Hrsg.], *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart*. Berlin.
- Jopek, N. (2007). Working Practices. In M. Trusted [Hrsg.], *The making of sculpture. The materials and techniques of European sculpture* (S. 11–20). London.
- Kahl, A. (2007). Das Design bestimmt das Bewusstsein? Die neue Sichtbarkeit im Bestattungswesen. In T. Macho & K. Marek [Hrsg.], *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (S. 151–164). München.
- Kammel, F. M. (2001). Der Gipsabguß. Vom Medium der ästhetischen Norm zur toten Konserve der Kunstgeschichte. In A. M. Kluxen [Hrsg.], *Ästhetische Probleme der Plastik im 19. und 20. Jahrhundert* (S. 47–72). Nürnberg.
- Kandel, E. (2012). *Das Zeitalter der Erkenntnis. Die Erforschung des Unbewussten in Kunst, Geist und Gehirn von der Wiener Moderne bis heute. Aus dem amerikanischen Englisch von Martina Wiese*. München.
- Kane, J. (2008). *The somnambulists. Photographic portraits from before photography*. Lewis.

- Kantorowicz, E. H. (1990). *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München.
- Kapellari, E. (2005). *Und dann der Tod ...Sterbe-Bilder*. Graz und Wien.
- Kathan, B. (2000). Totenmaske und Fotografie. Zur Verhäuslichung des Todes. *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 20, Heft 78. S. 15–26.
- Kaufmann, H. (1925). *Donatello*. Berlin.
- Kecks, R. G. (1988). *Madonna und Kind. Das häußliche Andachtsbild im Florenz des 15. Jahrhunderts*. Berlin.
- Keisch, C. & Riemann-Reyher, M. U. [Hrsg.]. *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit* (Ausstellungskatalog Berlin). Berlin.
- Keller, H. (1939). Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters. *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 3, S. 227–354.
- Keller, H. (1970). *Das Nachleben des antiken Bildnisses*. Freiburg im Breisgau.
- Kemmerich, Max (1909). Das Grabmal des Bischofs Wolfhard von Augsburg. *Archiv für die Geschichte des Hochstifts Augsburg*, 1, 1909–1911, S. 23–42.
- Kemp, M. (1977). From „mimesis“ to „fantasia“: the quattrocento vocabulary of creation, inspiration and genius in the visual arts. *Viator*, 8, S. 347–398.
- Kemp, S. (2004). *Future face. Image, identity, innovation*. London.
- Kennedy, C. (1964). The tomb in the Chapel of the Cardinal of Portugal. In F. Hartt, G. Corti & C. Kennedy [Hrsg.], *The Chapel of the Cardinal of Portugal 1434–1459 at San Miniato*. London etc.
- Kent, F. W. (1995). Lorenzo de' Medici. Madonna Scolastica Rondinelli e la politica di mecenatismo architettonico nel convent delle Murate a Firenze (1471–72). In A. Esch & C. L. Frommel [Hrsg.], *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420–1530)*. Turin.
- King, C. (1995). Effigies: human and divine. In D. Norman [Hrsg.], *Siena, Florence and Padua. Art, Society and Religion 1280–1400. Vol. II: Case Studies* (S. 105–128). London.
- Klier, A. (2004). *Fixierte Natur. Naturabguss und Effigies im 16. Jahrhundert*. Frankfurt am Main.
- Kohl, J. (2007). Gesichter machen. Varianten der Ähnlichkeit im Florentiner Quattrocento. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 34, S. 77–99.
- Kohl, J. (2007 a). Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste. In J. Kohl & R. Müller (Hrsg.), *Kopf / Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit* (S. 9–30). München und Berlin.
- Kohl, J. (2012). „Vollkommen ähnlich“: Der Index als Grundlage des Renaissance-porträts. In M. Gaier, J. Kohl & A. Saviello [Hrsg.], *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und früher Neuzeit* (S. 181–206). München.

- Kohl, J. (2013). Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung. In S. Weigel [Hrsg.], *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen* (S. 127–150). München.
- Kohl, J. (2013 a). Casting Renaissance Florence: the bust of Giovanni de' Medici an indexical portraiture. In P. Motture etc. [Hrsg.], *Carvings, Casts & Collectors. The Art of Renaissance Sculpture* (S. 58–71). London.
- Kohl, J. (2015). Gesichtsgebung. Ähnlichkeit und Aktualität in Donatellos Büstenreliquiar des San Rossore. In K. Marek & M. Schulz [Hrsg.], *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Neuzeit II* (S. 13–36). München.
- Kolbe, G. (1927). Das Abnehmen von Totenmasken. In E. Benkard, *Das ewige Antlitz* (S. XLI–XLIII). Berlin.
- Körner, H. (1990). „Praesente cadavere“. Das veristische Bildnis in der gotischen Grabplastik Italiens. In H. Körner etc. [Hrsg.], *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung* (S. 41–60). Hildesheim.
- Körner, H. (1997). *Grabmonumente des Mittelalters*. Darmstadt.
- Körner, H. (2001). Formen des mittelalterlichen Grabmals. *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, 2001.4, S. 47–60.
- Körner, H. (2009). Tod in Florenz. Die Pazzi-Verschworung (1478) und die Bilder. In A. v. Hülsen-Esch [Hrsg.], *Medien der Erinnerung in Mittelalter und Renaissance* (S. 141–167). Düsseldorf.
- Köstler, A. (1998). Das Porträt: Individuum und Image. In A. Köstler & E. Seidl [Hrsg.], *Bildnis und Image. Das Porträt zwischen Intention und Rezeption* (S. 9–14). Köln etc.
- Krämer, S. (2007). Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In S. Krämer etc. [Hrsg.], *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (S. 11–36). Frankfurt am Main.
- Krass, U. (2007). Vom schönsten Heiligenkörper der Welt zur Herrin der Schlangen. Verlebendigung und Sichtbarmachung des Leichnams der Caterina Vigri von Bologna. In T. Macho & K. Marek [Hrsg.], *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (S. 263–295). München.
- Krass, U. (2010). Kontrollierter Gesichtsverlust. Padre Pio und die Fotografie. *Zeitschrift für Ideengeschichte*, Heft IV/2, S. 71–96.
- Krass, U. (2012). *Nah zum Leichnam. Bilder neuer Heiliger im Quattrocento* (Diss. 2009). Berlin und München.
- Krass, U. (2014). *Black Box Heiligenkult. Die Totenmaske als doppelte Schnittstelle*. In K. Hoins etc. [Hrsg.], *Schnittstellen. Die Gegenwart des Abwesenden*. Berlin.
- Kraus, F. X. (1897). *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältniss zur Kunst und zur Politik*. Berlin.
- Krautheimer, R. & Krautheimer-Hess, T. (1970). *Lorenzo Ghiberti*. Princeton.

- Krenzlín, U. (1990). *Johann Gottfried Schadow*. Stuttgart.
- Kress, S. (1995). *Das autonome Porträt in Florenz. Studien zu Ort, Funktion und Entwicklung des florentinischen Bildnisses im Quattrocento* (Diss. 1995). Gießen.
- Kress, S. (1996). Laurentius Medices – Salus Publica. Zum historischen Kontext eines Voto Lorenzos de' Medici aus der Verrocchiowerkstatt. In H. Beck etc. [Hrsg.], *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio* (S. 197–206). Frankfurt am Main.
- Kretschmar, M. (2014). *Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit*. Berlin.
- Kris, E. (1977). *Die ästhetische Illusion. Phänomene der Kunst in der Sicht der Psychoanalyse. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Peter Schütze*. Frankfurt am Main (Erstauflage 1952).
- Kris, E. & Kurz, O. (1934). *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*. Wien.
- Kris, E. & Uppenkamp, B. (2012). *Der Stil „rustique“. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy*. Zürich (erstmalig erschienen 1927).
- Kriss-Rettenbeck, L. (1972). *Ex voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*. Zürich.
- Kristeller, P. O. (1990). *Renaissance Thought and the Arts*. Princeton.
- Kruff, H.-W. (1995). *Francesco Laurana. Ein Bildhauer der Frührenaissance*. München.
- Krüger, K. (2001). *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*. München.
- Krüger, K. (2006). Gesichter ohne Leib. Dispositive der gewesenen Präsenz. In N. Suthor & E. Fischer-Lichte [Hrsg.], *Verklärte Körper. Ästhetiken der Transfiguration* (S. 183–222). München.
- Kruse, C. (2000). Fleisch werden – Fleisch malen: Malerei als „incarnazione“: Mediale Verfahren des Bildwerdens im Libro dell'Arte von Cennino Cennini. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63, S. 305–325.
- Kruse, C. (2002). Vera Icon – Oder die Leerstellen des Bildes. In H. Belting etc. [Hrsg.], *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (S. 105–129). München.
- Kruse, C. (2003). *Wozu Menschen malen? Historische Begründung eines Bildmediums*. München.
- Kubersky-Piredda, S. (2003). Immagini devozionali nel Rinascimento fiorentino: produzione, commercio, prezzi. In M. Fantoni etc. [Hrsg.], *The Art Market in Italy 15th–17th Centuries* (S. 115–126). Ferrara.
- Kühn, I. (1969). *Die ältesten medizinischen Monographien über Leichenkonservierung (Einbalsamierung)* (Diss. 1969). Kiel.

- Kümmel, A. (2006). Körperkopiermaschinen. François Willèmes technologisches Skulpturentheater (1859–1867). In G. Winter etc. [Hrsg.], *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität* (S. 191–211). München.
- Lahusen, G. (1996). Zur Konzeption römischer Bildnisse. In *Freiburger Universitätsblätter*, Jg. 35, Heft 132, Juni: *Bildnisse. Die europäische Tradition der Portraïtkunst* (S. 29–56). Freiburg im Breisgau.
- Lahusen, G. (2003). Antike Schriftzeugnisse zum römischen Porträt. In M. Büchsel & P. Schmidt [Hrsg.], *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts* (S. 43–57). Mainz.
- Lahusen, G. (2010). *Römische Bildnisse: Auftraggeber, Funktionen, Standorte*. Mainz.
- Langedijk, K. (1968). *De portretten van de Medici tot omstreeks 1600* (Diss. 1968). Assen.
- Langer, R. (1927). *Totenmasken*. Leipzig.
- Larson, J. (1989). A polychrome terracotta bust of a laughing child at Windsor Castle. *The Burlington Magazine*, Vol. 131, S. 618–624.
- Lavater, J. C. (1969). *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Band IV. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1775–1778*. Leipzig.
- Lavin, I. (1967). Bozetti and Modelli. Notes on Sculptural Procedure from the Early Renaissance through Bernini. In *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964. Bd. III: Theorien und Probleme* (S. 93–104). Berlin.
- Lavin, I. (1970). On the sources and meaning of the Renaissance Portrait Bust. *The Art Quarterly*, Vol. XXXIII, Nr. 3, S. 207–222.
- Lazzi, G. (1995). Per un nuovo ritratto miniato di S. Antonino. *Rara*, Vol. 2, S. 29–34.
- Leeuwenberg, J. [Hrsg.] (1973). *Beeldhouwkunst in het Rijksmuseum. Catalogus samengesteld door Jaap Leeuwenberg*. Amsterdam.
- Lefèvre, W. (2010). Natürliches Bild und Naturabguss. Zur Bildnatur gewisser Fossilien. *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik. Bd. 8, 1: Kontaktbilder*, S. 95–102.
- Legner, A. (1995). *Reliquien in Kunst und Kult. Zwischen Antike und Aufklärung*. Darmstadt.
- Lein, E. (1996). Erläuterung zur Technik des Bronzegusses und zur Bedeutung von Bronze im 15. Jahrhundert am Beispiel der Christus-Thomas-Gruppe von Verrocchio. In H. Beck etc. [Hrsg.], *Die Christus-Thomas-Gruppe von Andrea del Verrocchio* (S. 233–258). Frankfurt am Main.
- Lein, E. (2004). *Ars Aeraria. Die Kunst des Bronzegießens und die Bedeutung von Bronze in der florentinischen Renaissance*. Mainz.

- Lein, E. (2006). „Wie man allerhand Insecta, als Spinnen, Fliegen, Käfer, Eydexen, Frösche und auch zart Laubwerck scharff abgiessen solle, als wann sie natürlich also gewachsen wären“. Die Natur als Modell in Johann Kunckels Beschreibung des Naturabgusses. In *Festschrift für Herbert Beck. Herausgegeben vom Städtischen Museums-Verein* (S. 103–119). Petersberg.
- Leisch-Kiesl, M. (1996). *Verbergen und Entdecken. Arnulf Rainer im Diskurs von Moderne und Postmoderne* (Diss. 1996). Wien.
- Lensi, A. (1934). *La Donazione Loeser in Palazzo Vecchio*. Florenz.
- Leoni, M. (1992). La tecnica di fonderia ai tempi del Verrocchio. In S. Bule & A. P. Darr [Hrsg.], *Verrocchio and late Quattrocento Italian sculpture* (S. 157–161). Florenz.
- Leroi-Gourhan, A. (1995). *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst*. Frankfurt am Main (französische Erstausgabe 1964/1965).
- Lessing, G. E. (1888). Wie die Alten den Tod gebildet. In *Lessings Werke*. Hrsg. v.R. Boxberger, Bd. 66, Abt. 2. Berlin etc.
- Lessing, G. E. (1974). Ueber die Ahnenbilder der Roemer. Eine antiquarische Untersuchung (1769). In H. v. Heintze [Hrsg.], *Römische Portraits* (S. 11–25). Darmstadt.
- Leuschner, E. (1997). *Persona, Larva, Maske. Ikonologische Studien zum 16. bis frühen 18. Jahrhundert*. Frankfurt am Main.
- Liedke, V. & Sowieja, J. (1986). *Die Augsburger Sepulkralskulptur der Spätgotik 2*. München.
- Lightbown, R. W. (1962 a). Giovanni Chellini, Donatello, and Antonio Rossellino. *The Burlington Magazin*, Vol. 104, S. 102–103.
- Lightbown, R. W. (1962 b). Il Busto di Giovanni Chellini al Museo Victoria & Albert di Londra. *Bollettino della Accademia degli Euteleti*, 35, S. 13–24.
- Lightbown, R. W. (1980). *Donatello & Michelozzo. An Artistic Partnership and Its Patrons in the Early Renaissance*. London.
- Lindenhahn, R. (1996). *Weimarer Klassik*. Berlin.
- Lock, L. E. (2010). Picturing the Use, Collecting and Display of Plaster Casts in Seventeenth- and Eighteenth-Century Artists' Studios in Antwerp and Brussels. In R. Frederiksen & E. Marchand [Hrsg.], *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (S. 251–268). Berlin und New York.
- Löhr, W.-D. & Weppelmann, S. [Hrsg.] (2008). *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco* (Ausstellungskatalog Berlin). München.

- Löhr, W.-D. & Weppelmann, S. (2008). Glieder in der Kunst der Malerei – Cennino Cenninis Genealogie und die Suche nach Kontinuität zwischen Handwerkstradition, Werkstattpraxis und Historiographie. In W.-D. Löhr & S. Weppelmann [Hrsg.], *Fantasie und Handwerk. Cennino Cennini und die Tradition toskanischer Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco* (Ausstellungskatalog Berlin, S. 13–44). München.
- Lowe, K. (1993). Patronage and territoriality in early sixteenth-century Florence. *Renaissance Studies. Journal of the Society for Renaissance Studies*, Vol. 7.3, S. 258–271.
- Lowe, K. (1996). Lorenzo's 'Presence' at Churches, Convents und Shrines in and outside Florence. In M. Mallett & N. Mann [Hrsg.], *Lorenzo the Magnificent. Culture and Politics* (S. 23–36). London.
- Luchs, A. (2000). Lorenzo from Life? Renaissance Portrait Busts of Lorenzo de' Medici. *The Sculpture Journal*, Vol. IV, S. 6–23.
- Lydecker, J. K. (1987). *The domestic setting of the arts in Renaissance Florence* (Diss. 1987). Baltimore.
- Maatsch, J. & Schmälzle C. [Hrsg.] (2010). *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee* (Ausstellungskatalog Weimar).Göttingen.
- Maaz, B. [Hrsg.] (1994). *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit* (Ausstellungskatalog Düsseldorf). Köln.
- Macho, T. (1995). Wir erfahren Tote, keinen Tod. In R. Beck [Hrsg.], *Der Tod. Ein Lesebuch von den letzten Dingen* (S. 293–298). München.
- Macho, T. (2000). Trauer im kulturwissenschaftlichen Vergleich. In J. Assmann [Hrsg.], *Der Tod als Thema der Kulturtheorie* (S. 91–120). Frankfurt am Main.
- Macho, T. (2011). *Vorbilder*. München.
- Macho, T. & Marek, K. (2007). Die neue Sichtbarkeit des Todes. In T. Macho & K. Marek [Hrsg.], *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (S. 9–24). München.
- MacLagan, E. (1923). The use of death-masks by Florentine sculptors. *The Burlington Magazine*, Vol. 43, S. 303–305.
- Madlener, E. (1994). L'exploration physiognomique de l'ame. In *L'ame au corps. Arts et sciences* (Ausstellungskatalog Paris, S. 224–237). Paris.
- Mann, N. (1998). Petrarch and Portraits. In N. Mann & L. Syson [Hrsg.], *The image of the individual. Portraits in the Renaissance* (S. 15–21). London.
- Marchand, E. (2007). Reproducing Relief: The Use and Status of Plaster Casts in the Italian Renaissance. In D. Cooper & M. Leino [Hrsg.], *Depth of Field. Relief Sculpture in Renaissance Italy* (S. 191–222). Bern.
- Marchand, E. (2010). Plaster and Plaster Casts in Renaissance Italy. In R. Frederiksen & E. Marchand [Hrsg.], *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (S. 49–80). Berlin und New York.
- Marek, K. (2006). Monarchosomatologie: Drei Körper des Königs. Die Effigies König Eduards II. von England. In K. Marek & R. Preisinger [Hrsg.], *Bild und Körper im Mittelalter* (S. 185–205). Paderborn.

- Marek, K. (2009). *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*. München.
- Marek, K. (2015). Die Effigies. Zur Ästhetik des Politischen im Mittelalter. In K. Marek & M. Schulz [Hrsg.], *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Mittelalter I* (S. 345–366). München.
- Marek, M. (1989). Donatello's Niccolò da Uzzano – „ritrarre dal naturale“ und Bürgertugend. In *Donatello-Studien* (S. 263–271). München.
- Marek, M. (1993). „virtus“ und „fama“. Zur Stilproblematik der Porträtbüsten. In A. Beyer & B. Boucher [Hrsg.], *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer* (S. 341–368). Berlin.
- Markham-Schulz, A. (1963). Desiderio da Settignano and the Workshop of Bernardo Rossellino. *The Art Bulletin*, 45, S. 35–45.
- Markham-Schulz, A. (1969). The Tomb of Giovanni Chellini at San Miniato al Tesesco. *The Art Bulletin*, 51.4, S. 317–332.
- Markham-Schulz, A. (1977). *The Sculpture of Bernardo Rossellino and His Workshop*. Princeton.
- Martin, F. R. (1923). A terra-cotta bust by Verrocchio. *The Burlington Magazine*, Vol. 43, S. 3–4.
- Martin, T. (2001). New discoveries and old problems in Alessandro Vittoria's terra-cotta busts. *The Sculpture Journal*, 6, S. 36–48.
- Masi, G. (1916). Appunti d'archivio: la ceroplastica in Firenze nei secoli XV–XVI e la famiglia Benintendi. *Rivista d'arte*, 9, S. 124–134.
- Mattl-Wurm, S. (2002). Wahrhaftige Gesichter? Die Totenmaskensammlung des Historischen Museums der Stadt Wien. In J. Gerchow [Hrsg.], *Ebenbilder. Kopien von Körpern – Modelle der Menschen* (Ausstellungskatalog Essen, S. 139–146). Ostfildern.
- Maul, G. (2010). Der Schiller-Schädel als Gegenstand der anthropologischen Forschung. In J. Maatsch & C. Schmälzle [Hrsg.], *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee* (Ausstellungskatalog Weimar, S. 119–135). Göttingen.
- Mazzoni, G. (1923). *I Bóti della SS. Annunziata in Firenze. Curiosità Storica*. Florenz (Erstausgabe 1908).
- Meller, P. (1963). Physiognomical Theory in Renaissance Heroic Portraits. In *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art. Acts of the Twentieth International Congress of the History of Art* (S. 53–69). Princeton.
- Melzer, K. (2009). Die Schädel- und Abguss-Sammlung des Carl Gustav Carus. In P. Kuhlmann-Hodick & G. Spitzer [Hrsg.], *Carl Gustav Carus. Natur und Idee* (Ausstellungskatalog Dresden, S. 317–323). Berlin und München.
- Meyer, J. [Hrsg.] (1840–1853). *Das große Conversations-Lexikon für die gebildeten Stände*. Hildburghausen.

- Meyer, R. (2010). Die Rolle der Schädelkunde in der Kriminalanthropologie und Kriminalistik des späten 19. Jahrhunderts. In J. Maatsch & C. Schmälzle [Hrsg.], *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee* (Ausstellungskatalog Weimar, S. 142–148). Göttingen.
- Middeldorf, U. (1936). Rezension von Hans Kaufmann, Donatello. Eine Einführung in sein Bilden und Denken. *Art Bulletin*, Vol. 43, S. 570–585.
- Middeldorf, U. (1976). *Sculptures from the Samuel L. Kress Collection. European Schools XIV.–XIX. Century*. London.
- Middeldorf, U. & Weinberger, M. (1928). Unbeachtete Werke der Brüder Rossellino. *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 1928, S. 85–94.
- Mischke, M. (1996). *Der Umgang mit dem Tod. Vom Wandel in der abendländischen Geschichte*. Berlin.
- Misciatelli, P. (1925). La Maschera di S. Bernardino da Siena. *Rassegna d'Arte Senese*, 18, S. 40–42.
- Mode, R. L. (1973). San Bernardino in Glory. *The Art Bulletin*, LV, S. 58–76.
- Mongi-Vollmer, E. (1994). *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Berlin.
- Moretti, S. (1999). Appunti di lettura dal Liber Pontificalis: valenza dei termini imago, effigies, figura, icona ed entità dei doni dall'impero bizantino. *Arte medievale*, 11, 1997–1999, 1/2, S. 61–73.
- Morselli, P. (1985). Immagini di Cera Votive in S. Maria delle Carceri di Prato nella prima Metà del '500. In A. Morrogh etc. [Hrsg.], *Renaissance Studies in Honour of Craig Hugh Smith II* (S. 327–339). Florenz.
- Müller, R. (2007). Überlegungen zur mittelalterlichen Bildnisbüste. In J. Kohl & R. Müller [Hrsg.], *Kopf / Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit* (S. 31–74). München und Berlin.
- Müller, T. [Hrsg.] (1955). *Kunst und Kunsthandwerk. Meisterwerke im Bayerischen Nationalmuseum München. Festschrift zum hundertjährigen Bestehen des Museums*. München.
- Myssok, J. (1999). *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance* (Diss. 1996). Münster.
- Myssok, J. (2010). Modern Sculpture in the Making: Antonio Canova and plaster casts. In R. Frederiksen & E. Marchand [Hrsg.], *Plaster Casts. Making, Collecting and Displaying from Classical Antiquity to the Present* (S. 269–288). Berlin und New York.
- Nibbrig, H. (1989). *Ästhetik der letzten Dinge*. Frankfurt am Main.
- Niehr, K. (2004). ‚Verae imagines‘ – Über eine Abbildqualität in der frühen Neuzeit. In F. Büttner & G. Wimböck [Hrsg.], *Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes* (S. 261–302). Münster.
- Nodelman, S. (1993). How to read a Roman Portrait. In E. D'Ambra [Hrsg.], *Roman Art in Context. An Anthology* (S. 10–26). New Jersey (erstmalig publiziert in *Art in America*, 63, 1975).

- Norton, C. E. (1865). *On the Original Portraits of Dante*. Cambridge.
- Oehler-Klein, S. (1990). *Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts. Zur Rezeptionsgeschichte einer medizinisch-biologisch begründeten Theorie der Physiognomik und Psychologie*. Stuttgart.
- Oellers, N. (2000). Schillers Totenmaske. In M. Davidis & I. Dessoiff-Hahn [Hrsg.], *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum* (Ausstellungskatalog Marbach, S. 27–36). Marbach.
- Oexle, O. G. (1984). Memoria und Memorialbild. In K. Schmid & J. Wollasch [Hrsg.], *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* (S. 384–440). München.
- Oexle, O. G. (1995). Memoria als Kultur. In O. G. Oexle [Hrsg.], *Memoria als Kultur* (S. 9–78). Göttingen.
- Olariu, D. (2002). Körper, die sie hatten – Leiber, die sie waren. Totenmaske und mittelalterliche Grabskulptur. In H. Belting etc. [Hrsg.], *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation* (S. 85–104). München.
- Olariu, D. (2010). Viel Lärm um Gips. Die Verherrlichung Heinrichs IV. in der Kunst des 19. Jahrhunderts und seine falsche Totenmaske aus der Bibliothèque Sainte-Geneviève. In S. Muhr & W. Windorf [Hrsg.], *Wahrheit und Wahrhaftigkeit in der Kunst von der Neuzeit bis heute* (S. 45–58). Berlin.
- Olariu, D. (2015). Das andere Porträt. Die Ursprünge des spätmittelalterlichen Bildnisses. In K. Marek & M. Schulz [Hrsg.], *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen. Mittelalter I* (S. 383–400). München.
- Olbrich, H. [Hrsg.] (1987–1994). *Lexikon der Kunst*. Leipzig.
- Olson, R. & Barbour, D. (2001). Towards a new method for studying glazed terracottas. Examining a group of tondi by Andrea della Robbia. *Apollo*, 154, Nr. 475, S. 44–52.
- Origo, I. (1963). *The world of San Bernardino*. London.
- Origo, I. (1985). „Im Namen Gottes und des Geschäfts“. *Lebensbild eines toskanischen Kaufmanns der Frührenaissance. Francesco di Marco Datini (1335–1410)*. Aus dem Englischen von Uta-Elisabeth Trott. München.
- Orlandi, P. S. (1955). *La Beata Villana. Terziaria domenicana fiorentina del sec. XIV*. Florenz.
- Owen, R. (2007). The Image of Dante, Poet und Pilgrim. In A. Braida & L. Calé [Hrsg.], *Dante on View. The Reception of Dante in the Visual and Performing Arts* (S. 83–94). Aldershot etc.
- Oy-Marra, E. (1994). *Florentiner Ehrengabmäler der Renaissance*. Berlin.
- Pacioli, L. (1889). *Divina Proportione. Herausgegeben, übersetzt und erläutert von Constantin Winterberg nach der Erstausgabe von 1509*. Wien.
- Pagliai, L. (1909). Da un libro di Ricordi del Monastero di S. Benedetto. *Rivista d'Arte*, 1909, S. 233–249.
- Palmieri, M. & Belloni, G. (1982). *Vita civile*. Florenz.

- Panofsky, E. (1960). *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Berlin.
- Panofsky, E. (1964). *Grabplastik*. Köln.
- Panofsky, E. (1979). *Die Renaissance der europäischen Kunst. Aus dem Englischen von Horst Günther*. Frankfurt am Main.
- Panzanelli, R. (2008). Compelling presence: wax effigies in Renaissance Florence. In R. Panzanelli [Hrsg.], *Ephemeral bodies. Wax sculpture and the human figure* (S. 13–39). Los Angeles.
- Paoletti, J. T. (1998). Familiar Objects: Sculptural Types in the Collections of the Early Medici. In S. Blake McHam [Hrsg.], *Looking at Italian Renaissance Sculpture* (S. 79–110). Cambridge.
- Paolucci, A. [Hrsg.] (1980). *La civiltà del cotto. Arte della terracotta nell'area fiorentina dal XV al XX secolo*. Impruneta.
- Pape, H. (2007). Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen. In S. Krämer etc. [Hrsg.], *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (S. 37–54). Frankfurt am Main.
- Papet, E. (2002). Hautnah. Die Abformung des Lebens im 19. Jahrhundert. In U. Schneede [Hrsg.], *Hautnah. Die Abformung des Lebens im 19. Jahrhundert* (Ausstellungskatalog Hamburg, S. 7–38). Hamburg.
- Parronchi, A. (1998). *Il più vero ritratto di Dante. Profili di artisti e studi su opere del Rinascimento*. Florenz.
- Passavant, G. (1969). *Verrocchio. Skulpturen, Gemälde und Zeichnungen*. London.
- Peirce, C. S. (1933). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Herausgegeben von Charles Hartshorne und Paul Weiss. Vol. IV: *The Simplest Mathematics*. Cambridge.
- Penzoldt, E. (1992). Idolino. In U. Penzoldt [Hrsg.], *Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag von Ernst Penzoldt. Bd. 3: Kleiner Erdenwurm*. Frankfurt am Main.
- Pfisterer, U. (2002). *Donatello und die Entdeckung der Stile 1430–1445* (Diss. 1997). München.
- Pfisterer, U. (2008). Cennino Cennini und die Idee des Kunstliebhabers. In H. Locher [Hrsg.], *Grammatik der Kunstgeschichte: Sprachproblem und Regelwerk im „Bild-Diskurs“* (S. 95–117). Emsdetten etc.
- Picard, M. (1959). *Das letzte Antlitz. Totenmasken von Shakespeare bis Nietzsche*. München.
- Pilbeam, P. (2003). *Madame Tussaud and the History of Waxworks*. London.
- Planiscig, L. (1927). *Andrea Riccio*. Wien.
- Planiscig, L. (1939). *Donatello*. Wien.
- Planiscig, L. (1942). *Bernardo und Antonio Rossellino*. Wien.
- Planiscig, L. (1942 a). *Desiderio da Settignano*. Wien.

- Plinius, S. (1978). *Naturalis historiae*. Herausgegeben und übersetzt von Roderich König in Zusammenarbeit mit Gerhard Winkler. München.
- Pochat, G. (1986). *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*. Köln.
- Poeschke, J. (1990). *Die Skulptur der Renaissance in Italien*. München.
- Poeschke, J. (2003). Zeitgenössischer und antiker Modus in Humanistenbildnissen der Frührenaissance. In R. Suntrup & J. R. Veenstra [Hrsg.], *Self-Fashioning* (S. 155–187). Frankfurt am Main.
- Poeschke, J. (2006). Virtus und Status des Bildhauers in der Renaissance. In J. Poeschke etc. [Hrsg.], *Die Virtus des Künstlers in der italienischen Renaissance* (S. 73–82). Münster.
- Poggi, G. (1930). La «maschera» di Filippo Brunelleschi nel Museo dell'Opera del Duomo. *Rivista d'Arte*, Vol. XII, S. 533–540.
- Pohl, J. (1938). *Die Verwendung des Naturabgusses in der italienischen Porträtplastik der Renaissance* (Diss. 1938). Würzburg.
- Poliziano, A. (1958). *Della congiura dei Pazzi (Coniurationis commentarium)*. Herausgegeben von Alessandro Perosa. Padua.
- Polybios (1961). *Geschichte*. In der Übersetzung von Hans Drexler. Zürich.
- Pommier, E. (1998). *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*. Paris.
- Pope-Hennessy, J. (1958). *Italian Renaissance Sculpture*. London.
- Pope-Hennessy, J. (1963). *The Portrait in the Renaissance*. New York.
- Pope-Hennessy, J. & Lightbown, R. (1964). *Catalogue of Italian Renaissance Sculpture in the Victoria and Albert Museum*. London.
- Preimesberger, R. (1999 a). Einleitung. In R. Preimesberger etc. [Hrsg.], *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2. Das Porträt* (S. 13–64). Berlin.
- Preimesberger, R. (1999 b). Lodovico Castelvetro: Das Besondere, nicht das Allgemeine – „ritrarre“ statt „imitare“ (1570). In R. Preimesberger etc. [Hrsg.], *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2: Das Porträt* (S. 288–296). Berlin.
- Preimesberger, R. (1999 c). Niccolò Martelli: Michelangelo über Ähnlichkeit (1544). In R. Preimesberger etc. [Hrsg.], *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2. Das Porträt* (S. 247–253). Berlin.
- Preimesberger, R. (1999 d). Vincenzo Danti: Das Allgemeine, nicht das Besondere – „imitare“ statt „ritrarre“ (1567). In R. Preimesberger etc. [Hrsg.], *Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2: Das Porträt* (S. 273–287). Berlin.
- Preimesberger, R. (2011). „Dennoch reißt es die Augen aller Betrachter an sich.“ Leon Battista Alberti zur Wirkung des Gesichts im Gemälde. In K. Christiansen & S. Weppelmann [Hrsg.], *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst* (Ausstellungskatalog Berlin). München.

- Prinz, W. (1987). Die Kunst und das Studium der Natur im 14. und 15. Jahrhundert in Italien. In W. Prinz [Hrsg.], *Die Kunst und das Studium der Natur im 14. und 15. Jahrhundert in Italien* (S. 5–16). Weinheim.
- Proto Pisani, R. C. (2009). Humilis terra, nobilis terra: rinascita e diffusione della terracotta in un persorso espositivo. In R. C. Proto Pisani & G. Gentilini [Hrsg.], *Il cotto dell'Impruneta. Maestri del Rinascimento e le fornaci di oggi* (S. 33–44). Florenz.
- Radcliffe, A. (2001). Portrait-busts in Renaissance Florence: patterns and meanings. In M. G. Vaccari [Hrsg.], *Pollaiuolo e Verrocchio? Due ritratti fiorentini del Quattrocento* (S. 15–34). Florenz.
- Rader, O. B. (2006). Legitimationsgenerator Grab. Zur politischen Instrumentalisierung von Begräbnisanlagen. In C. Behrmann etc. [Hrsg.], *Grab – Kult – Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung* (S. 7–21). Köln etc.
- Radke, G. M. (1992). Benedetto da Maiano and the use of full scale preparatory models in the Quattrocento. In S. Bule etc. [Hrsg.], *Verrocchio and Late Quattrocento Italian Sculpture*. Florenz.
- Radke, G. M. (2013). Around the *Gates of Paradise*: observations on the jambs of Ghiberti's bronze doors. In P. Motture etc. [Hrsg.], *Carvings, Casts & Collectors. The Art of Renaissance Sculpture* (S. 32–41). London.
- Rainer, A. (1978). Rein – Pein – Schein – Sein. In *Arnulf Rainer. Totenmasken* (Ausstellungskatalog Frankfurt, o. S.). München.
- Rainer, A. (1985). Geschwollenes – Verronnenes. In *Arnulf Rainer. Totenmasken* (S. 23–31). Salzburg und Wien.
- Randolph, A. (2007). The bust's gesture. In J. Kohl & R. Müller [Hrsg.], *Kopf / Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit* (S. 285–303). München und Berlin.
- Rauterberg, H. (2010). Masken, die demaskieren. Mit dem Terror auf Du und Du: Esslingen zeigt die Totengesichter von Ensslin, Baader und Raspe. *Die Zeit*, 8. April 2010, S. 46.
- Rave, P. O. (1951). Die Lessingbüste von Christian Friedrich Krull. *Berliner Museen. Berichte aus den ehemaligen preussischen Kunstsammlungen*, N. F. 1, 3/4, S. 43–48.
- Regener, S. (2001). Physiognomie des Todes. Über Totenabbildungen. In D. Dracklé [Hrsg.], *Bilder vom Tod. Kulturwissenschaftliche Perspektiven* (S. 49–65). Hamburg.
- Reinle, A. (1984). *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*. Zürich.
- Reisser, U. (1997). *Physiognomik und Ausdruckstheorie der Renaissance. Der Einfluß charakterologischer Lehren auf Kunst und Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts* (Diss. 1994). München.
- Ricci, C. (1921). La Maschera di Dante. *Rassegna d'Arte*, VIII, S. 289–294.
- Richard, B. (1995). *Todesbilder. Kunst, Subkulturen, Medien* (Diss. 1995). München.

- Richard, B. (2007). Inkarnation der Untoten? Virtueller Tod und Leichen in den digitalen Medien. In T. Macho & K. Marek [Hrsg.], *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (S. 579–59). München.
- Ricotti, C., Spinillo, A. & Agresti, G. d. (1958–1960). *Sant'Antonino nel V. Centenario della Morte*. Florenz.
- Riemann-Reyher, M. U. (1996). Atelierwand. In C. Keisch & M. U. Riemann-Reyher [Hrsg.], *Adolph Menzel 1815–1905. Das Labyrinth der Wirklichkeit* (Ausstellungskatalog Berlin, S. 261–262). Berlin.
- Roeck, B. (2013). *Gelehrte Künstler. Maler, Bildhauer und Architekten der Renaissance über Kunst*. Berlin.
- Röll, J. (1998). Do We Affect Fashion in the Grave? Italian und Spanish Tomb Sculptures and the Pose of the Dreamer. In N. Mann & L. Syson [Hrsg.], *The Image of the Individual: Portraits in the Renaissance* (S. 154–163). London.
- Rosenauer, A. (2011). Der sogenannte Niccolò da Uzzano – Donatello oder doch Desiderio. In J. Connors [Hrsg.], *Desiderio da Settignano* (S. 21–30). Venedig.
- Rosiek, S. (1989). *Über die Totenmaske. Material zur Bibliographie des Problems*. Danzig.
- Rubinstein, N. (1983). Die Vermögenslage Florentiner Humanisten im 15. Jahrhundert. In H. Lutz [Hrsg.], *Humanismus und Ökonomie* (S. 107–119). Weinheim.
- Sacchetti, F. (1984). *Il Trecentonovelle*. Florenz.
- Salutati, C. & Novati, F. (1911). *Epistolario, Bd. 4, 2*. Rom.
- Sander, A. (1929). *Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. München.
- Sauerländer, W. (2000). *Ein Versuch über die Gesichter Houdons. Thomas W. Gaehtgens zum 24. Juni 2000*. München und Berlin.
- Scalini, M. (1980). La terracotta nella bottega del Verrocchio. In *La Civiltà del Cotto. Arte della terracotta nell'area Fiorentina dal XV al XX Secolo* (S. 100–101). Impruneta.
- Schaafhausen, H. (1876). Ueber die Todtenmaske Shakespeare's. *Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. 10*, S. 29–49.
- Schade, S. (1996). Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie. In B. Erdle & S. Weigel [Hrsg.], *Mimesis, Bild und Schrift. Ähnlichkeit und Entstellung im Verhältnis der Künste* (S. 65–82). Köln etc.
- Schaefer, U. (1999). Artes im Mittelalter: Eine Einleitung. In U. Schaefer [Hrsg.], *Artes im Mittelalter* (S. 1–13). Berlin.
- Schamoni, W. (1938). *Das wahre Gesicht der Heiligen*. Leipzig.
- Schlegel, U. (1967). Zu Donatello und Desiderio da Settignano: Beobachtungen zur physiognomischen Gestaltung im Quattrocento. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 9, S. 135–155.

- Schliemann, H. (1964). *Mykenae. Bericht über meine Forschungen und Entdeckungen in Mykenae und Tiryns*. Darmstadt.
- Schlosser, J. v. (1993). *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch (Erstauflage 1911)*. Berlin.
- Schmitt, A. (1998). Mimesis bei Aristoteles und in den Poetikkommentaren der Renaissance. Zum Wandel des Gedankens von der Nachahmung der Natur in der frühen Neuzeit. In A. Kablitz & G. Neumann [Hrsg.], *Mimesis und Simulation* (S. 17–54). Freiburg im Breisgau.
- Schmitt, J.-C. (2012). For a History of the Face: Physiognomy, Pathognomy, Theory of Expression. In *En Face. Seven Essays on the Human Face, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft*, Jg. 40, Kritische Berichte, Heft 1, S. 7–20.
- Schmitt, L. (2006). Mentem non potuit pingere docta manus. Die heikle Allianz von Künstlern und Gelehrten in der frühen Neuzeit. In B. Guthmüller etc. [Hrsg.], *Künstler und Literat. Schrift- und Buchkultur in der europäischen Kultur* (S. 195–227). Wiesbaden.
- Schmitz, R. (2010). Dantes Nase, Schillers Schädel. *Focus Magazin*, Nr. 3. Abgerufen am 17. Juni 2017 von http://www.focus.de/wissen/technik/gentechnik/tid-17104/geschichte-dantes-nase-schillers-schaedel_aid_471372.html
- Schmölders, C. (2000). Das ewige Antlitz. Ein Weimarer Totenkult. In C. Schmölders & S. L. Gilman [Hrsg.], *Gesichter der Weimarer Republik. Eine physiognomische Kulturgeschichte* (S. 250–261). Köln.
- Schmölders, C. (2002). Die Totenmaske. Zum Reliquiar der Physiognomik. In J. Assmann & R. Trauzettel [Hrsg.], *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie* (S. 173–193). Freiburg im Breisgau.
- Schmölders, C. (2010). Physiognomie und Phrenologie in der Zeit um 1800. In J. Maatsch & C. Schmälzle [Hrsg.], *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee* (Ausstellungskatalog Weimar, S. 136–141). Göttingen.
- Schneider, C. (2000). Die Gußtechnik. In H. Holländer [Hrsg.], *Erkenntnis Erfindung Konstruktion. Studien zur Bildgeschichte von Naturwissenschaften und Technik vom 16. Jahrhundert bis zum 19. Jahrhundert* (S. 673–687). Berlin.
- Scholz, O. (2014). *Vir bonus pingendi peritus* – Das Ideal des guten Malers in Leon Battista Albertis „De pictura“. In T. Weigel etc. [Hrsg.], *Die Virtus in Kunst und Kunsttheorie der italienischen Renaissance. Festschrift für Joachim Poeschke zum 65. Geburtstag*. Münster.
- Schöne, A. (2002). *Schillers Schädel*. München.
- Schottmüller, F. (1913). *Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen in den königlichen Museen zu Berlin. Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck* (2. Auflage). Berlin.
- Schreyl, K.-H. (1967). Geschichte und Brauchtum der Totenmaske. In F. Eschen [Hrsg.], *Das letzte Porträt. Totenmasken berühmter Persönlichkeiten aus Geschichte und Gegenwart* (S. 127–133). Berlin.

- Schubring, P. (1903). *Moderner Cicerone für Florenz II. Bargello, Domopera, Akademie, Kleinere Sammlungen*. Stuttgart etc.
- Schuh, C. (2005). *Totenmasken. Ein Abdruck für die Ewigkeit*. Abgerufen am 7. Oktober 2011 von <http://www.stern.de/wissen/mensch/totenmasken-ein-abdruck-fuer-die-ewigkeit-537547.html>.
- Schulz, M. (2002). Die Thanatologie des photographischen Bildes. Bemerkungen zur Photographie. In J. Assmann & R. Trauzettel [Hrsg.], *Tod, Jenseits und Identität. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Thanatologie* (S. 740–763). Freiburg im Breisgau und München.
- Schulz, M. (2007). Die Sichtbarkeit des Todes in der Fotografie. In T. Macho & K. Marek, *Die neue Sichtbarkeit des Todes* (S. 401–425). München.
- Schuyler, J. (1976). *Florentine Busts: Sculpted Portraiture in the Fifteenth Century* (Diss. 1972). New York.
- Schuyler, J. (1985). Death-Masks in Quattrocento Florence. *Source*, 5, S. 1–6.
- Seiler, P. (2003). Giotto als Erfinder des Porträts. In M. Büchsel & P. Schmidt [Hrsg.], *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts* (S. 153–172). Mainz.
- Seymour, C. (1966). *Sculpture in Italy 1400–1500*. Baltimore.
- Seymour, C. (1971). *The sculpture of Verrocchio*. London.
- Sframeli, M. (1993). *La maschera di Lorenzo il Magnifico. Vicende e iconografia*. Florenz.
- Shearman, J. (1965). *Andrea del Sarto*. Oxford.
- Siebert, M. (2009). Die Totenmaske als Gegenstand der Kunstgeschichte am Beispiel Lorenzo de' Medici. In *Artefakt. Studentische Zeitung für Kunstgeschichte*, 1/2009, S. 39–43. Abgerufen am 24. Oktober 2013 von www.artefakt-sz.net/zeitschrift/2009-1.html.
- Simoneit, M. (1940). Unsterbliche Soldaten. Von der Überwindung des Todes durch den Geist. *Soldat und Staatsmann. Schriftenreihe der Aktion*, Heft 3.
- Sontag, S. (2013). *Über Fotografie*. Frankfurt am Main (amerikanische Erstausgabe 1977 unter dem Titel *On Photography*).
- Sorel, P. (1994). La phrénologie et l'art. In J. Clair [Hrsg.], *L'âme au corps. Arts et sciences 1793–1993* (Ausstellungskatalog Paris, S. 266–278). Paris.
- Sörries, R. (2000). Zur Geschichte der Totenmaske. In M. Davidis & I. Desoff-Hahn [Hrsg.], *Archiv der Gesichter. Toten- und Lebendmasken aus dem Schiller-Nationalmuseum* (Ausstellungskatalog Marbach, S. 21–26). Marbach am Neckar.
- Sörries, R. [Hrsg.] (2002). *Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur*. Hamburg.
- Spanke, D. (2004). *Porträt – Ikone – Kunst. Methodologische Studien zum Porträt in der Kunstliteratur*. München.
- Stamm, L. (2013). *Indexikalische Körperplastik. Der Naturabguss in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Göttingen.

- Stegmaier, W. (2007). Anhaltspunkte. Spuren zur Orientierung. In S. Krämer etc. [Hrsg.], *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (S. 82–94). Frankfurt am Main.
- Steinecke, H. (2004). *Die Kunst der Fantasie. E. T. A. Hoffmanns Leben und Werk*. Frankfurt am Main und Leipzig.
- Stone, R. E. (2001). A New Interpretation of the Casting of Holofernes. In D. Pincus [Hrsg.], *Small Bronzes in the Renaissance* (Studies in the History of Art, 62, S. 55–70). London und New Haven.
- Studniczka, F. (1924). Niccolò da Uzzano? In *Festschrift für Heinrich Wölfflin zum 60. Geburtstag* (S. 135–155). München.
- Summers, D. (1987). *The judgment of sense. Renaissance naturalism and the rise of aesthetics*. Cambridge.
- Sykora, K. (2009). Schillers Schädel. Totenmaskenfotografie zwischen virtuellem Pantheon und Anthropometrie. In K. Ferus & D. Rübel [Hrsg.], „*Die Tücke des Objekts*“. *Vom Umgang mit den Dingen* (S. 24–45). Berlin.
- Syson, L. (1998). Introduction. In N. Mann & L. Syson [Hrsg.], *The image of the individual. Portraits in the Renaissance* (S. 9–14). London.
- Tandler, J. (1909). Über den Schädel Haydns. *Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft in Wien*, Bd. XXXIX.
- Thomann, J. (1991). Pietro d'Abano on Giotto. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, S. 238–241.
- Torri, V. (2006). Das Della-Robbia-Altarbild im Liebieghaus: Serienproduktion und rigorose Frömmigkeitsmodelle. In *Festschrift für Herbert Beck. Herausgegeben vom Städelschen Museums-Verein* (S. 85–102). Petersberg.
- Triebold, W. (2010). Der Kampf ums letzte Gesicht. In *Schwäbisches Tagblatt*, 17. Februar 2010, S. 24.
- Trier, E. (1999). *Bildhauertheorien im 20. Jahrhundert*. Berlin.
- Turner, R. A. (1997). *Renaissance Florence. The Invention of a New Art*. London.
- Türr, K. (1994). *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Mainz.
- Ullrich, H. (2008). ... und ewig währt der Streit um Schillers Schädel. München.
- Ullrich, J. (2006). „Geburt aus dem Geiste der Grabkammern“. Wachsabdruck und Wachsabguss als autopoietisches Verfahren. In F. Weltzien [Hrsg.], *Von selbst. Verfahren in der Ästhetik des 19. Jahrhunderts* (S. 125–140). Bonn.
- Ulmann, A. v. (1994). *Bildhauertechnik des Spätmittelalters und der Frührenaissance*. Darmstadt.
- Uppenkamp, B. (2010). Der Fingerabdruck als Indiz. Macht, Ohnmacht und künstlerische Markierung. *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*. Bd. 8, 1: Kontaktbilder, S. 7–17.

- Vaccari, M. G. (2009). Guido Mazzoni e Antonio Begarelli. Due maestri della terracotta tra tecnica e problemi di conservazione. In G. Bonsanti & F. Piccinini [Hrsg.], *Emozioni in terracotta* (Ausstellungskatalog Modena, S. 85–90). Modena.
- Vasari, G. (2006). *Giorgio Vasari. Einführung in die Künste der Architektur, Bildhauerei und Malerei. Erstmals übersetzt von Victoria Lorini, herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von Matteo Burioni*. Berlin.
- Vasari, G. (1982). *Der literarische Nachlass, Bd. 1. Nachdruck der Ausgabe München 1923. Herausgegeben von Karl Frey*. Hildesheim.
- Vasari, G. (1878–1885). *Le Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori (1550–1568)*. Herausgegeben von Gaetano Milanesi. Florenz.
- Velden, H. v. (1998). Medici Votive Images and the Scope and Limits of Likeness. In N. Mann & L. Syson [Hrsg.], *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance* (S. 126–137). London.
- Velden, H. v. (2000). *The Donor's Image. Gerard Loyet and the Votive Portraits of Charles the Bold*. Turnhout.
- Vialou, D. (1992). *Frühzeit des Menschen*. München.
- Vignon, P. (1902). *Le Linceul du Christ. Étude scientifique*. Paris.
- Villani, F. (1826). *Le Vite d'Uomini Illustri Fiorentini*. Florenz.
- Vinci, L. d. (1990). *Leonardo da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei. Herausgegeben, kommentiert und eingeleitet von André Chastel*. München.
- Violi, A. (2004). Tra le viscere e l'indumento: il ritratto in cera. In A. Castoldi [Hrsg.], *Il ritratto* (S. 1–32). Mailand.
- Völkel, M. (2008). Könige als Kuriositäten. Monarchen und ihre Effigies als Objekte der Schaulust 1660–1860. In S. Hahn & M. H. Sprenger [Hrsg.], *Herrschaft – Architektur – Raum. Festschrift für Ulrich Schütte zum 60. Geburtstag* (S. 293–313). Berlin.
- Volpi, E. (1935). *Lorenzo de' Medici. Busto in terracotta, opera di Andrea del Verrocchio (1435–1488)*. Città di Castello.
- Wackernagel, M. (1938). *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance*. Leipzig.
- Waldman, L. A. (2005). Sculptor and perfumer in early Cinquecento Florence: the career of Sandro di Lorenzo. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 49, S. 119–132.
- Waldman, L. A. (2007). The Terracotta Sculptor Agnolo di Polo de'Vetri: The Prison, the Pievano, the Pratese, and the Cook. *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 51, S. 337–350.
- Waldmann, S. (1990). *Die lebensgroße Wachsfigur. Eine Studie zur Funktion und Bedeutung der keroplastischen Porträtfigur vom Spätmittelalter bis zum 18. Jahrhundert*. München.

- Wally, G. (2010). *Er sah und glaubte. Grabtuch von Turin, Schweißstuch von Oviedo. Zwei Reliquien für das dritte Jahrtausend*. Mainz.
- Walther, J. A. (1802). *Critische Darstellung der Gallschen anatomisch-physiologischen Untersuchungen des Gehirn und Schädelbaues*. Zürich.
- Warburg, A. & Treml, M. (2010). *Aby Warburg. Werke in einem Band*. Berlin.
- Warburg, A. (1979). Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum (1902). In D. Wuttke [Hrsg.], *Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Baden-Baden.
- Warnke, M. (1987). Der Kopf in der Hand. In W. Hofmann [Hrsg.], *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen* (S. 55–61). Wien.
- Warnke, M. (1998). Individuality as Argument: Piero della Francesca's Portrait of the Duke and Duchess of Urbino. In N. Mann & L. Syson [Hrsg.], *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance* (S. 81–90). London.
- Warren, J. (1998). A portrait bust of Lorenzo de' Medici in Oxford. *The Sculpture Journal*, Vol. II, S. 1–12.
- Wedgwood-Kennedy, R. (1962). *Four portrait busts by Francesco Laurana*. Northampton.
- Weigel, S. (2013). Das Gesicht als Artefakt. Zu einer Kulturgeschichte des menschlichen Bildnisses. In S. Weigel [Hrsg.], *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen* (S. 7–29). München.
- Weihe, R. (2004). *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München.
- Weihe, R. (2009). Person und Maske: „Sua cuique persona“ als Schema der Maskierung. In S. Ferino-Pagden [Hrsg.], *Wir sind Maske* (Ausstellungskatalog Wien, S. 21–28). Wien.
- Welch, E. (1998). Naming Names: The Transience of Individual Identity in Fifteenth-Century Italian Portraiture. In N. Mann & L. Syson [Hrsg.], *The Image of the Individual. Portraits in the Renaissance* (S. 91–104). London.
- Welcker, H. (1867). Der Schädel Dante's. *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft*, Bd. I, S. 35–56.
- Welcker, H. (1883). *Schiller's Schädel und Totenmaske*. Braunschweig.
- Welsh, C. (2010). Zur Kulturgeschichte der Totenmaske. In J. Maatsch & C. Schmälzle [Hrsg.], *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee* (Ausstellungskatalog Weimar, S. 68–71). Göttingen.
- Weppelmann, S. (2011). Zum Schulterblick des Hermelins: Ähnlichkeit im Portrait der italienischen Frührenaissance. In K. Christiansen & S. Weppelmann [Hrsg.], *Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst* (Ausstellungskatalog Berlin). München.
- Westheim, P. (1930). Achtung Fälschung. *Kunstblatt*, XIV, S. 193–204.
- Wiegartz, V. (2009). Das Wachsausschmelzverfahren. In A. Mietzsch [Hrsg.], *Bronzeguss. Handwerk für die Kunst* (S. 6–51). Berlin.

- Winkes, R. (1969). *Clipeata Imago. Studien zu einer römischen Bildnisform* (Diss. 1968/69). Bonn.
- Winter, G. (1985). *Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste. Studien zu Thema, Medium, Form und Entwicklungsgeschichte*. Stuttgart.
- Winter, G. (2006). Medium Skulptur: Zwischen Körper und Bild. In G. Winter etc. [Hrsg.], *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität*. München.
- Winter, G. (2006). Skulptur und Virtualität oder der Vollzug des dreidimensionalen Bildes. In G. Winter etc. [Hrsg.], *Skulptur – zwischen Realität und Virtualität*. München.
- Wirth, U. (2007). Zwischen genuiner und degenerierter Indexikalität: Eine Peircesche Perspektive auf Derridas und Freuds Spurbegriff. In S. Krämer etc. [Hrsg.], *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst* (S. 55–81). Frankfurt am Main.
- Wislicenus, P. (1911). *Shakespeares Totenmaske*. Darmstadt.
- Wislicenus, P. (1915). Zur Untersuchung von Shakespeares Totenmaske. Ein Wort über die Methode. *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 8, S. 279–292.
- Witte, K. (1867). Todtenmaske, das Florentiner Frescobildniss und die Kiste des Frate Santi. *Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft*, Bd. I, S. 55–71.
- Wittkop-Menardeau, G. (1973). *Madame Tussaud. Ein seltsames Leben. Aus dem Französischen von Justus Franz Wittkop*. Zürich.
- Wittkower, R. (1974). *The Sculptore's Workshop. Tradition and theory from the Renaissance to the present*. Glasgow.
- Wittwer-Backofen, U. (2004). Gesichtsrekonstruktion. In U. Wittwer-Backofen [Hrsg.], *Anthropologie. Ein einführendes Lehrbuch* (S. 407–415). Berlin etc.
- Wittwer-Backofen, U. (2010). Die moderne Anthropologie und ihr wissenschaftliches Erbe. In J. Maatsch & C. Schmälzle [Hrsg.], *Schillers Schädel. Physiognomie einer fixen Idee* (Ausstellungskatalog Weimar, S. 206–210). Göttingen.
- Wolf, G. (1993). Toccar con gli occhi. Zu Konstellationen und Konzeptionen von Bild und Wirklichkeit im späten Quattrocento. In T. Gaetgens [Hrsg.], *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte, Berlin, 15.–20. Juli 1992* (S. 437–452). Berlin.
- Wolf, G. (2002). *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*. München.
- Woodall, J. (1997). *Portraiture. Facing the Subject*. Manchester.
- Woods-Marsden, J. (1987). „Ritratto al Naturale“: Questions of Realism and Idealism in Early Renaissance Portraits. *The Art Journal*, 46, S. 209–216.
- Zadoks, A. J.-J. (1932). *Ancestral Portraiture in Rome and the Art of the last Century of the Republic*. Amsterdam.
- Zaloscer, H. (1967). Totenmasken, Mumienbildnisse und Schaupuppen. *Ciba-Symposium*, 15.1967, S. 91–100.

- Zanker, P. (1995). *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*. München.
- Zanker, P. (2007). *Die römische Kunst*. München.
- Zervas, D. (1977). *Systems of design and proportion used by Ghiberti, Donatello and Michelozzo in their large scale sculpture architectural* (Diss. 1973). Ann Arbor.
- Zöllner, F. (2005). The „Motions of the Mind“ in Renaissance Portraits: The Spiritual Dimension of Portraiture. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, S. 23–40.
- Zuraw, S. E. (1993 a). The Medici Portraits of Mino da Fiesole. In A. Beyer & B. Boucher [Hrsg.], *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416–1469). Kunst im Dienste der Mediceer* (S. 317–340). Berlin.
- Zuraw, S. E. (1993 b). *The Sculpture of Mino da Fiesole (1429–1484)* (Diss. 1993). New York.
- Zuraw, S. E. (1998). The Public Commemorative Monument: Mino da Fiesole's Tombs in the Florentine Badia. *The Art Bulletin*, Vol. LXXX, Nr. 3, S. 452–477.
- Zweiniger, A. (1909). *Der lebendige Homer. Eine Wiederherstellung der Gesichtszüge des lebendigen Homer auf Grund der Totenmaske*. Leipzig.

Bildnachweise und Copyright

- Abbildung 1: Ricci, 1921
- Abbildungen 2, 3, 15 und 71: Benkard, 1927
- Abbildung 4: Museo di San Marco, Florenz / Archivio Fotografico del Gabinetto Fotografico
- Abbildung 5: Raffaello Bencini, Alinari Archives, Florence / Accademia Toscana di Scienze e Lettere „La Colombaria“, Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti, Florenz
- Abbildung 6: The Hunterian, University of Glasgow, 2017
- Abbildungen 8 und 9: Thorvaldsens Museum Kopenhagen
- Abbildung 10: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Sammlung Donndorf, Photo: Mathias Michaelis
- Abbildung 11: Bildarchiv Foto Marburg (Aufnahme-Nr.fm1555186)/Helga Schmidt-Glassner
- Abbildungen 12 und 13: Beethoven-Haus Bonn, Sammlung H.C. Bodmer
- Abbildung 14: Musée d'Angers
- Abbildung 16: Bilz, 1894
- Abbildung 17: Hellenic Ministry of Culture and Sports/ Archaeological Receipts Fund
- Abbildung 18: Hamburger Kunsthalle / bpk, Foto: Elke Walford
- Abbildungen 19 und 20: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Foto: Wolfgang Fuhrmannek

- Abbildung 21: Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin
- Abbildung 22: Bildarchiv Foto Marburg (Aufnahme-Nr. LA 1.241/1)
- Abbildung 23: Bildarchiv Foto Marburg (Aufnahme-Nr.fm343557) / Jeannine Le Brun
- Abbildung 24: Bauch, 1976
- Abbildung 25: Brogi / Alinari Archives Florence
- Abbildungen 26, 27, 34, 35, 49, 58, 60, 62: Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut
- Abbildung 28: Raffaello Bencini / Alinari Archives, Florence
- Abbildung 29: Bildarchiv Foto Marburg
- Abbildung 30: Janson, 1957
- Abbildung 31: Foto: Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom
- Abbildung 32: Museo Nazionale del Bargello / Archivio Fotografico del Gabinetto Fotografico
- Abbildung 33: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto: Jörg P. Anders (Berlin)
- Abbildung 36: Liebieghaus Skulpturensammlung – ARTOTHEK
- Abbildung 37: The Metropolitan Museum of Art, Gift of Edwin L. Weisl Jr. and Barbara Weisl, 1992
- Abbildung 38: Museo Civico, San Gimignano
- Abbildung 39: Rijksmuseum Amsterdam
- Abbildung 42: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Foto Jörg P. Anders (Berlin)
- Abbildungen 43-46: Siebert
- Abbildung 7, 40, 41, 47, 56, 61, 72: Victoria & Albert Museum, London
- Abbildung 48: Galleria Estense Modena
- Abbildung 50: Samuel L. Kress Collection / National Gallery of Art Washington
- Abbildung 51: Volpi, 1935
- Abbildung 52: Ashmolean Museum, University of Oxford
- Abbildung 53: National Gallery in Prague 2017
- Abbildung 54: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum Byzantinische Kunst, Foto: SBM Archiv
- Abbildung 55: Bayerisches Nationalmuseum München, Foto: Weniger, Dr. Matthias

Abbildung 57: Andrew W. Mellow Collection / National Gallery of Art Washington

Abbildung 59: Museo Nazionale del Bargello / Archivio Fotografico del Gabinetto Fotografico

Abbildung 63: Bianchi Bandinelli & Pugliese Carratelli, 1984

Abbildung 64: Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum Byzantinische Kunst, Foto: Antje Vogt

Abbildung 65: bpk / RMN - Grand Palais / Christian Jean

Abbildung 66: Fondazione Zeri; Abbildung 67: Gombrich, 1979

Abbildung 68: Museo e Real Bosco di Capodimonte – Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo / Ricci, 1921

Abbildung 69: Benazzi, 2007

Abbildung 71: bpk / Musée du Louvre, Dist. RMN - Grand Palais / Thierry Ollivier

C. Abbildungen



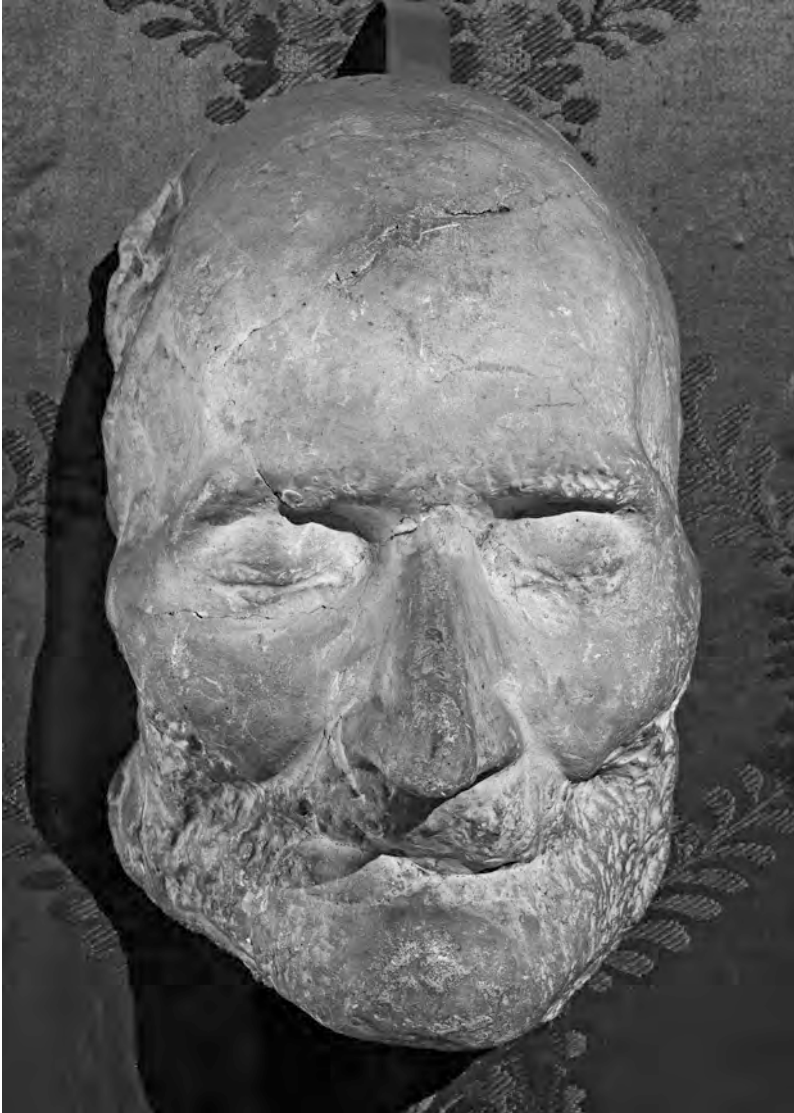
Abbildung 1: Angebliche Totenmaske des Dante Alighieri, vermutlich um 1500, Gips, Palazzo Vecchio, Florenz.



Abbildung 2: Totenmaske des Heiligen Bernhardin von Siena (San Bernardino), 1444, Wachs, Basilica di San Bernardino, L'Aquila.



Abbildung 3: Totenmaske des Filippo Brunelleschi, 1446, Gips, Opera del Duomo, Florenz.



*Abbildung 4: Totenmaske des Heiligen Antoninus von Florenz (Sant' Antonino),
1459, Gips, Museo di San Marco, Florenz.*



Abbildung 5: Totenmaske des Lorenzo de' Medici, 1492, Gips auf Holz, Accademia Toscana Di Scienze e Lettere „La Colombaria“, Tesoro dei Granduchi, Palazzo Pitti, Florenz.



Abbildung 6: Sogenannte Totenmaske des Voltaire, nach 1778, Gips (gefasst), The Hunterian, University of Glasgow.

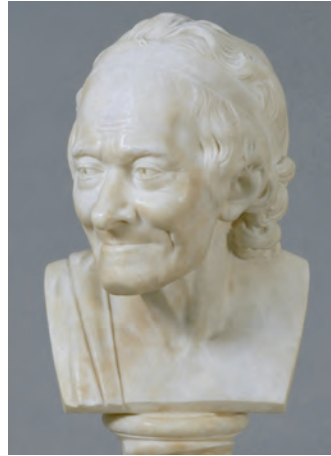


Abbildung 7: Jean Antoine Houdon, Porträtbüste des Voltaire, Marmor, nach 1800. Victoria & Albert Museum, London.

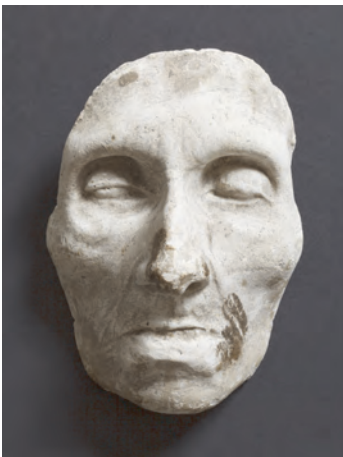


Abbildung 8: Totenmaske der Sophie Dorothea Høyer, 1809, Gips, Thorvaldsens Museum, Kopenhagen.

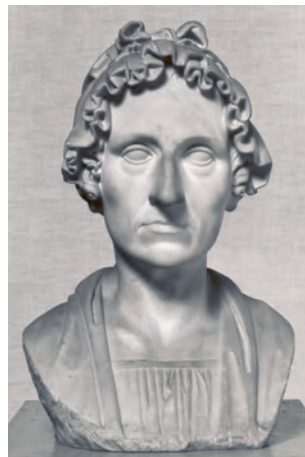


Abbildung 9: Bertel Thorvaldsen, Porträtbüste der Sophie Dorothea Høyer, 1809, Marmor, Thorvaldsens Museum, Kopenhagen.



Abbildung 10: Totenmaske Gotthold Ephraim Lessings, 1781, Gips (dunkelbraun gefasst), Deutsches Literaturarchiv Marbach.



Abbildung 11: Totenmaske Friedrich von Schillers, nach 1805, Gips, Staatsgalerie Stuttgart.



Abbildung 12: Lebendmaske Ludwig van Beethovens, Nachguss nach der von Franz Klein im Jahr 1812 abgenommenen Maske, Beethoven-Haus Bonn.

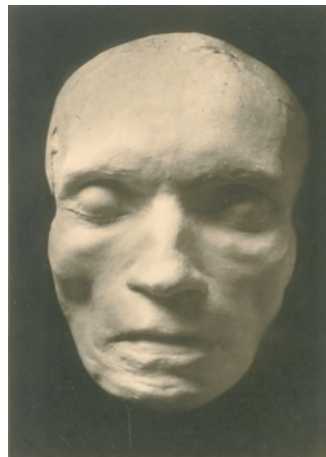


Abbildung 13: Totenmaske Ludwig van Beethovens, Fotografie von Karl Steinle nach einem Gipsabguss der von Josef Danhauser angefertigten Maske, 1827, Beethoven-Haus Bonn.



Abbildung 14: David d'Angers, Porträtbüste Niccolò Paganinis, 1830-1833, Bronze, Musées d'Angers.



Abbildung 15: Sogenannte Totenmaske der „L'Inconnue de la Seine“, um 1900, Morgue Paris.



Abbildung 16: Darstellung der Phrenologie in Friedrich Eduard Bilz „Das neue Naturheilverfahren“ aus dem Jahr 1894.



Abbildung 17: Totenmaske des Agamemnon, 16. Jahrhundert v. Chr., Goldblech, National Archaeological Museum, Athens/ Department of Collection of Pre-historic, Egyptian, Cypriot and Near Eastern Antiquities.



Abbildung 18: Adolph Menzel, *Atelierwand*, 1872, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle.



Abbildung 19: Felix Schadow, Johann Gottfried Schadow im Atelier, nach 1840, Tusche und Bleistift, Staatliche Museen zu Berlin – Kupferstichkabinett (Inventarnummer SZ F.Schadow8).



Abbildung 20: Carl Engel von der Rabenau, *Die Werkstatt des Bildhauers Johann Baptist Scholl*, Öl auf Leinwand, 1838, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



Abbildung 21: Carl Engel von der Rabenau, *Die Werkstatt des Bildhauers Johann Baptist Scholl (Detail)*, Öl auf Leinwand, 1838, Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.



Abbildung 22: Grabmal der Isabella von Aragon (Detail), um 1276, Duomo di Cosenza.



Abbildung 23: Grabmal des Bischofs Wolfhard von Roth, 1930-1960, Bronze, Dom Sankt Marien, Augsburg.



Abbildung 24: Pietro Oderisio, Grabfigur Papst Klemens des IV. (Detail), 1272, Marmor, Basilica di San Francesco alla Rocca, Viterbo.



Abbildung 25: Bernardo Rossellino, Grabfigur des Giovanni Chellini da San Miniato (Detail), 1461-1464, Marmor, San Domenico, San Miniato al Tedesco.



Abbildung 26: Bernardo Rossellino, Grabfigur der Beata Villana (Detail), 1451, Marmor, Santa Maria Novella, Florenz.



*Abbildung 27: Bernardo Rossellino, Grabfigur des Leonardo Bruni (Detail),
1444-1450, Marmor, Santa Croce, Florenz.*



Abbildung 28: Antonio Rossellino, Grabfigur des Kardinals von Portugal (Detail),
1461-1466, Marmor, San Miniato al Monte, Florenz.



Abbildung 29: Lorenzo Ghiberti, Rahmen am Südportal des Baptisteriums (Detail), 1403-1424, Bronze, Baptisterium San Giovanni, Florenz.



Abbildung 30: Donatello, *Judith und Holofernes* (Detail), 1453-1457, Bronze, Palazzo Vecchio, Florenz.



Abbildung 31: Donatello zugeschrieben, Porträtbüste des Niccolò da Uzzano, 1455-1470, Terracotta (gefasst), Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abbildung 32: Unbekannter Künstler, Porträtbüste einer Frau nach der Totenmaske, 2. Hälfte des 15. Jahrhundert, Bronze, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abbildung 33: Unbekannter Künstler, Porträtkopf eines Mannes, Terracotta (gefasst), um 1500, Staatliche Museen zu Berlin – Skulpturensammlung (Inv. Nr. 1892).



Abbildung 34: Unbekannter Künstler, Porträtbüste des Heiligen Antoninus von Florenz, Ende 15. Jahrhundert, Terracotta (gefasst), Oratorio dei Buonomini di San Martino, Florenz.



Abbildung 35: Lorenzo di Pietro, genannt Il Vecchietta, Statue des Heiligen Bernhardin von Siena, kurz nach 1450, Holz (gefasst), Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abbildung 36: Unbekannter Künstler, Porträtbüste eines Mannes, Florenz, um 1500, Stuck (Reste alter Fassung), Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main.



Abbildung 37: Silvio Cosini, Porträtbüste des Raffaello Maffei, um 1529-1532, Terracotta (gefasst), The Metropolitan Museum of Art, New York.



Abbildung 38: Unbekannter Künstler, Bildnisbüste eines Mannes, um 1500, Terracotta (gefasst), Museo Civico, San Gimignano.



Abbildung 39: Unbekannter Künstler, Porträtbüste eines Mannes, Ende 15. Jahrhundert, Terracotta (gefasst), Rijksmuseum, Amsterdam.



Abbildung 40: Unbekannter Künstler, Porträtbüste eines Mitglieds der Capponi-Familie, um 1500, Terracotta, Victoria & Albert Museum, London.



Abbildung 41: Unbekannter Künstler, Porträtbüste eines Mannes, zweite Hälfte 15. Jahrhundert, Teracotta, Victoria & Albert Museum, London.



Abbildung 42: Unbekannter Künstler, Porträtbüste des Palla di Bernardo Rucellai, nach 1515, Terracotta (gefasst), Staatliche Museen zu Berlin – Skulpturensammlung (Inv. Nr. 173).



Abbildung 43: Porträtkopf eines Mannes (Detail), vermutlich um 1500, Stuck (gefasst), Staatliche Museen zu Berlin – Skulpturensammlung.



Abbildung 44: Porträtkopf eines Mannes (Detail), vermutlich um 1500, Stuck (gefasst), Staatliche Museen zu Berlin – Skulpturensammlung.



Abbildung 45: Porträtkopf eines Mannes (Detail), vermutlich um 1500, Stuck (gefasst), Staatliche Museen zu Berlin – Skulpturensammlung.



Abbildung 46: Porträtkopf eines Mannes (Detail), vermutlich um 1500, Stuck (gefasst), Staatliche Museen zu Berlin – Skulpturensammlung.



Abbildung 47: Pietro Torrigiano, Porträtbüste König Heinrich des VII., 1509-1511, Terracotta (gefasst), Victoria & Albert Museum, London.



Abbildung 48: Guido Mazzoni, Kopfeines Alten, vermutlich frühes 16. Jahrhundert, Terracotta (gefasst), Galleria Estense, Modena.



Abbildung 49: Francesco Laurana, Porträtbüste der Battista Sforza, 1474-1475, Marmor, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abbildung 50: Vermutlich Werkstatt Antonio Benintendis, Porträtbüste des Lorenzo de' Medici, 1478-1521, Terracotta (gefasst), National Gallery of Art, Washington.



Abbildung 51: Unbekannter Künstler, Porträtbüste des Lorenzo de' Medici, um 1500, Terracotta (gefasst).



Abbildung 52: Eventuell Werkstatt Antonio Benintendis, Porträtbüste des Lorenzo de' Medici, frühes 16. Jahrhundert, Terracotta, Ashmolean Museum, University of Oxford.



Abbildung 53: Unbekannter Künstler, Porträtbüste des Lorenzo de' Medici, Terracotta, um 1500, Nationalgalerie, Prag (Inv. Nr.: P 5473).



Abbildung 54: Unbekannter Künstler, Porträtbüste des Lorenzo de' Medici, Gips, Staatliche Museen zu Berlin – Skulpturensammlung (Inv. Nr. 184).



Abbildung 55: Unbekannter Künstler, Florentiner Gonfaloniere Bernardo di Giovanni Rucellai, Terracotta (gefasst), 1449-1514, Bayerisches Nationalmuseum, München.



Abbildung 56: Antonio Benintendi, Porträtbüste des Kardinals Giovanni de' Medici, 1512, Terracotta (gefasst), Victoria & Albert Museum, London.



Abbildung 57: Andrea del Verroccio, Porträtbüste des Giuliano de' Medici, 1475-1478, Terracotta, National Gallery of Art, Washington.

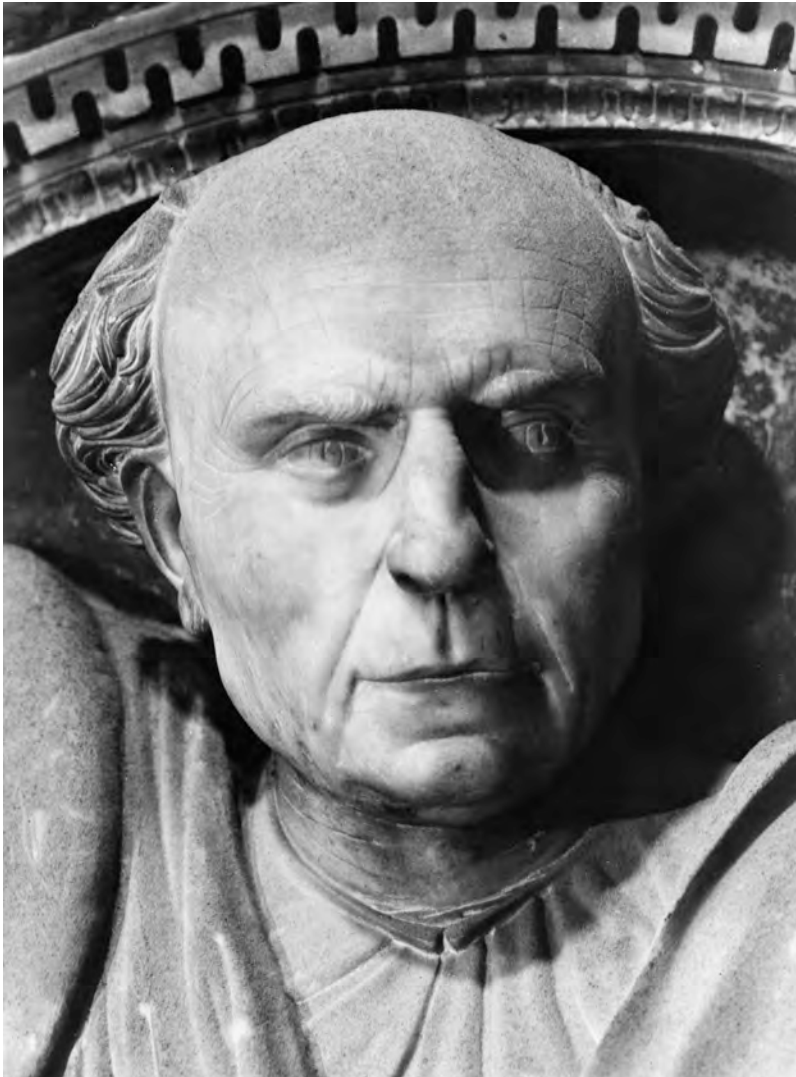


Abbildung 58: Andrea Cavalcanto genannt „Il Buggiano“, Porträt-Tondo des Filippo Brunelleschi (Detail), 1456, Marmor, Santa Maria del Fiore, Florenz.



Abbildung 59: Mino da Fiesole, Porträtbüste des Piero de' Medici, 1454, Marmor, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abbildung 60: Antonio Rossellino, Porträtbüste des Matteo Palmieri, 1468, Marmor, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abbildung 61: Antonio Rossellino, Porträtbüste des Giovanni Cellini da San Miniato, 1456, Florenz, Marmor, Victoria & Albert Museum, London.



Abbildung 62: Benedetto da Maiano, Porträtbüste des Pietro Mellini, 1474, Marmor, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abbildung 63: Unbekannter Künstler, Porträtkopf eines Mannes, sogenannter Patrizio Torlonia, 80-70 v. Chr., Marmor, Musei di Villa Torlonia, Rom.



Abbildung 64: Benedetto da Maiano, Porträtbüste des Filippo Strozzi, 1475, Terracotta, Staatliche Museen zu Berlin – Skulpturensammlung (Inv. Nr. 102).



Abbildung 65: Benedetto da Maiano, Porträtbüste des Filippo Strozzi, 1475, Marmor, Musée du Louvre, Paris.



Abbildung 66: Nardo di Cione, Darstellung Dante Alighieris im jüngsten Gericht (Detail), 1352-1357, Fresko, Strozzi-Kapelle, Santa Maria Novella, Florenz.

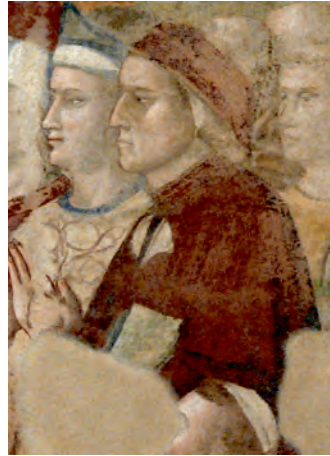


Abbildung 67: Giotto di Bondone, Darstellung Dante Alighieris im Paradies (Detail), 1335, Fresko, Maria-Magdalena-Kapelle, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abbildung 68: Unbekannter Künstler, Porträtbüste des Dante Alighieri, frühes 16. Jahrhundert, Bronze, Museo Nazionale, Neapel.



Abbildung 69: Rekonstruierter Kopf des Dante Alighieri, 2007, Universität Bologna.



Abbildung 70: Unbekannter Künstler, Porträtkopf des Dante Alighieri, Gips, um 1500, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.



Abbildung 71: Totenmaske einer jungen Frau (Battista Sforza?), Terracotta (gefasst), zweite Hälfte des 15. Jahrhundert, Musée du Louvre, Paris.



Abbildung 72: Totenmaske eines Mannes, so genannter „Man in a garland“, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, Terracotta (gefasst), Victoria & Albert Museum, London.