

# TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für Literatur- und  
Kulturforschung Berlin

Herausgegeben von Sigrid Weigel und Karlheinz Barck (†)

*(Dies ist eine korrigierte Fassung des Aufsatzes aus dem Buch. Die  
Korrekturen wurden im August 2016 vorgenommen.)*

# Gesichter

Kulturgeschichtliche Szenen aus der  
Arbeit am Bildnis des Menschen

Herausgegeben von Sigrid Weigel unter Mitarbeit  
von Tine Kutschbach

Wilhelm Fink

Die Drucklegung dieses Buches wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 01UG0712 gefördert. Die Verantwortung für den Inhalt liegt beim Herausgeber.

Umschlagabbildung: Georges Méliès, *Autoportrait de l'Artiste*. Privatsammlung. Foto: S. Worring.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2013 Wilhelm Fink Verlag, München (Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Redaktion: Tine Kutschbach, ZfL Berlin  
Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5344-0

MONIKA WAGNER

## „Marmor lacht nicht“, Bronze spricht

### Materialfarben in der Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts

In der Malerei war die Farbe für den Eindruck flüchtiger Emotionen zuständig; ihr oblag es, Gesichter bleich vor Schrecken, rot vor Wut oder gelb vor Neid darzustellen. Die Skulptur dagegen hatte solche vorübergehenden Affekte zu ignorieren. Dennoch spielte die Farbe als Eigenschaft des Materials für die Skulptur des 18. und 19. Jahrhunderts eine zentrale Rolle. Eingangs mag der Blick auf eine zeitgenössische Arbeit die Bedeutung der Materialfarben verdeutlichen.

Janine Antoni, eine auf den Bahamas geborene, in den USA lebende Künstlerin, hat in ihrer Arbeit *Lick and Lather* von 1993–1994 (Abb. 1) die traditionelle Form der europäischen Büste genutzt, um ihr eigenes Porträt gleich vierzehnfach zu modifizieren.<sup>1</sup> Die verwendeten Materialien – Schokolade und Seife – sind zwar für skulpturale Zwecke ungewöhnlich, doch ruft die Farbigkeit auf den ersten Blick die klassischen Materialien der Skulptur, Bronze und Marmor, auf. Und wie bei Metall und Stein werden Patinierung und Verwitterung der Oberflächen thematisiert, so dass die Gesichter im Hinblick auf ihre Form an Prägnanz verlieren und schließlich regelrecht ausgelöscht werden; stattdessen treten das farbige Material und seine Bearbeitung in den Vordergrund. Bei näherer Betrachtung wird deutlich, dass die verschliffenen und verwaschenen Formen und die fl eckigen Oberflächen der Büsten nicht durch die Einwirkungen der Zeit, sondern mechanisch (durch die im Titel genannten Verfahren: Lecken und Waschen) entstanden sind. Die symmetrisch aufgereihten Büsten, denen dieselbe Form zugrunde liegt und die vom detailgenauen Abguss des Gesichts bis zur abstrakten Verallgemeinerung reichen, spielen in ihrer Gegenüberstellung der je sieben hellen und dunklen Figuren demonstrativ mit der Hautfarbe als dem für die Wahrnehmung bis heute wichtigsten ethnischen Merkmal.

Im Unterschied etwa zu Tibor Kalmans Fotoserie „What if...“ aus derselben Zeit, die Gesichter von Medienstars, wie beispielsweise Arnold Schwarzenegger oder die englische Königin, in veränderten Hautfarben zeigt, zielt Antoni nicht auf den Aha-Effekt des Betrachters beim Erkennen der „falschen“ Hautfarbe. Mit der Prägnanz der Form verschwindet in Antonis Installation auch die verlässliche Zuordnung von Physiognomie und Hautfarbe. Der symmetrischen Gegenüberstellung von schwarzen und weißen Büsten steht in der Verwendungsgeschichte von dunkler Bronze und weißem Marmor indessen ein asymmetrischer Befund gegenüber. In der Geschichte der Skulptur finden sich deutliche Unterscheidungen der

<sup>1</sup> Dan Cameron u.a. (Hg.): *Janine Antoni*, Ostfildern-Ruit (Hatje Cantz) 2000.



Abb. 1: Janine Antoni, *Lick and Lather* (1993-94)

Materialien und ihrer Potentiale für die Repräsentanz des menschlichen Körpers, insbesondere des Gesichts. Obwohl beide, Marmor ebenso wie Bronze, in der Tradition der Bildhauerei einen hohen Rang besitzen, übernahmen sie unterschiedliche Aufgaben. Für die menschliche Figur, speziell für das Gesicht, wurde der weiße Marmor in der ästhetischen Theorie des 18. und 19. Jahrhunderts deutlich privilegiert – wohl nicht allein aufgrund der dominanten Überlieferungsgeschichte von Marmorbildern. Seit Johann Joachim Winckelmanns epochemachender *Geschichte der Kunst des Alterthums* aus dem Jahr 1764 suchten Texte der Ästhetik und der Kunstgeschichtsschreibung dem weißen Marmor retrospektiv ein von der Antike bis in die Gegenwart gültiges Bedeutungsfeld zuzuschreiben. Diese theoriegeschichtliche Fixierung erfolgte in einer Zeit, als einerseits neue skulpturale Materialien entwickelt wurden<sup>2</sup>, andererseits die Archäologie das Selbstverständnis von der weißen Antike erschütterte. Immer mehr archäologische Funde belegten, dass es in der Antike Marmorskulpturen gegeben hatte, deren Bemalung sich nicht nur auf Gewandsäume und Haarreifen beschränkte, sondern auch das Gesicht mit ro-

<sup>2</sup> Zunächst spielte Gusseisen, später Guttapercha usw. eine Rolle; vgl. Dietmar Rübél/Monika Wagner/Vera Wolff: *Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur*, Berlin (Reimer) 2005, Einleitung.

sigen Wangen, roten Lippen und farbigen Augen umfasste. Im späten 18. Jahrhundert, also nicht lange bevor Quatremère de Quincy die international beachteten archäologischen Beweise einer farbigen Antike publizierte<sup>3</sup>, wurde der weiße Marmor zum Inbegriff des antiken Materials hoher Kunst und zum Material der Skulptur schlechthin stilisiert. Noch Baudelaire sah sich zu der Kritik veranlasst, dass der weiße Marmor unter den „drei Materialien, die der Imagination zur Verfügung stehen, um den bildnerischen Traum zu verwirklichen“, völlig zu Unrecht „konzurrenzlose Popularität“ genieße.<sup>4</sup>

### Idealität und weißer Marmor

Selbst Winckelmann, der Apologet des weißen Marmors, berichtete zwar von bemalten antiken Skulpturen, hielt aber die farbige Dianastatue, die kurz zuvor bei den Ausgrabungen in Herculaneum gefunden worden war, für wenig bedeutsam, da ihr Gesicht „nicht idealisch ist, sondern eine bestimmte Person vorstellt.“<sup>5</sup> Als individuelle Person im „Gewand“ der Diana, was dem verbreiteten Typus des mythologischen Porträts entsprach, gehörte sie in Winckelmanns Rubrizierung zum Partikularen, dem keine Vorbildfunktion zukam.

Der weiße Marmor war dasjenige Material, mit dem sich die Kunst des Klassizismus der Antike annäherte. Die idealische Schönheit antiker Skulpturen, die es wieder zu erreichen und möglichst zu übertreffen galt, resultierte, so die Argumentation, aus ihrer überindividuellen, ihrer universellen Schönheit. Dafür war das Weiß des Marmors von entscheidender Bedeutung, wurde es doch als Abstraktion verstanden und als *Verallgemeinerung* mit einer „Rhetorik der Reinheit“<sup>6</sup> gekoppelt. Eine mit keinerlei individuellen, kleinlichen Details belastete ideale Repräsentanz schien sich nur im weißen Marmor realisieren zu lassen. Richard Dyer hat in seiner vielbeachteten Schrift in Auseinandersetzung mit ethnischer Repräsentation im Film Weiß als Charakteristikum „not of a particular race, just the human race“<sup>7</sup> herausgestellt. Inzwischen liegen auch kunstgeschichtliche Untersuchungen zur „whiteness“ vor allem in der Malerei des späten 18. Jahrhunderts vor.<sup>8</sup> Der Inbe-

3 Patrik Reuterswård: *Studien zur Polychromie der Plastik. Griechenland und Rom*, Stockholm (Svenska Bokförlaget) 1960, S. 10–27, mit einer umfangreichen Synopse der Erwähnungen polychromer antiker Skulpturen. Vgl. auch den Ausst.-Kat.: Vinzenz Brinkmann/Raimund Wünsche (Hg.): *Bunte Götter. Die Farbigekeit antiker Skulptur*, München (Glyptothek) 2004.

4 Charles Baudelaire: „Skulptur“ (1859), in: ders.: *Werke in deutscher Ausgabe*, übers. v. Max Bruns, Dreieich (Melzer) 1981, Bd. 4, S. 248.

5 Johann Joachim Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums*, in: ders.: *Schriften und Nachlaß*, Bd. 4.1, Mainz (von Zabern) 2002, S. 28. Der Autor nahm an, dass die Farbe ein Relikt der archaischen Praxis war, Statuen zu bekleiden, die in der Klassik jedoch überwunden worden sei.

6 *The Rhetoric of Purity: Essentialist Theory and the Advent of Abstract Painting* lautet der Titel von Mark Cheethams Untersuchung zur abstrakten Malerei, die ebenfalls auf „Reinheit“ und Verallgemeinerbarkeit zielt – Cambridge (Cambridge University Press) 1991.

7 Vgl. Richard Dyer: *White*, London/New York (Routledge) 1997.

8 Angela Rosenthal: „Die Kunst des Errötens. Zur Kosmetik rassischer Differenz“, in: Herbert Uerlings/Karl Hölz/Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hg.): *Das Subjekt und die Anderen*, Berlin (Erich

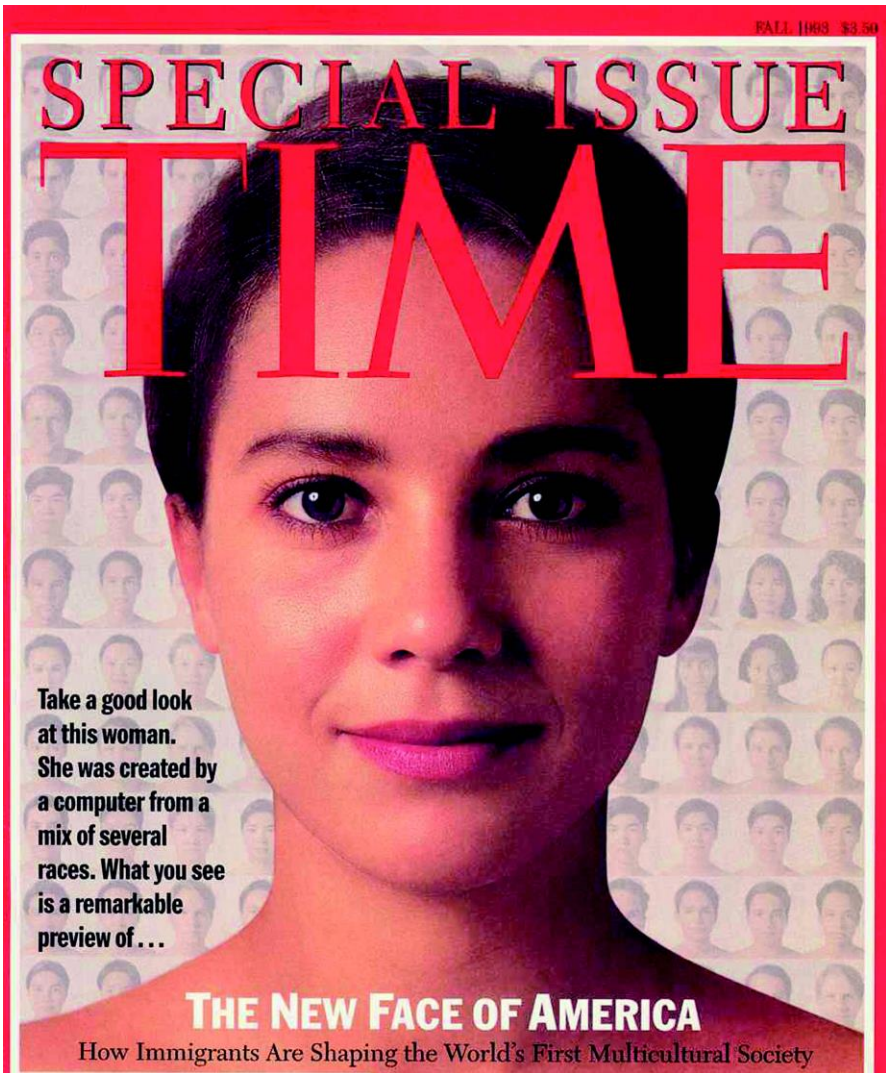


Abb. 2: Compositporträt: *The New Face of America* (1993)

Schmidt) 2001, S. 95–117; dies.: „Visceral Culture: Blushing and the Legibility of Whiteness in Eighteenth-Century British Portraiture“, in: *Art History*, 27 (2004) 4, S. 563–592. Vgl. darüber hinaus die allgemeinen Untersuchungen: David Batchelor: *Chromophobie – Angst vor der Farbe*, Wien (WUV) 2002; *Körperfarben – Hautdiskurse. Ethnizität & Gender in den medialen Techniken der Gegenwartskunst*, in: *Frauen, Kunst, Wissenschaft*, 43 (2007).

griff eines weißen Körperbildes,<sup>9</sup> die Marmorskulptur des Klassizismus, spielte darin bislang jedoch kaum eine Rolle.

In Winckelmanns Konzeption repräsentierte die höchste Form des schönen Körpers die gesamte Gattung Mensch. Das habe sich, so Alex Potts, bei Winckelmann in seinem Interesse an transsexuellen Körperbildern manifestiert.<sup>10</sup> Sein Anspruch auf Idealität im Sinne der Repräsentation der *Gattung* Mensch habe den Forscher bei der Analyse antiker Skulpturen zur Favorisierung androgyner Elemente und zur Konstruktion einer „idealen Maskulinität“ veranlasst. Betrachtet man Winckelmanns Vorstellung von der Repräsentanz der gesamten Menschheit im Bild *eines* Körpers nicht allein unter geschlechtsspezifischen, sondern auch unter ethnischen Gesichtspunkten, dann stellt sich zwangsläufig die Frage nach der dafür geeigneten Farbe. Dass dies durchaus kein abgefolgtenes Problem ist, zeigt sich gegenwärtig in den zahllosen Morphings, die eine Gesamtrepräsentanz zu kreieren beanspruchen, wie etwa das aus verschiedenen Ethnien komponierte *Neue Gesicht Amerikas* (Abb. 2). Nicht das Nebeneinander, das Antoni inszeniert, sondern die cyborgartige Integration ist hier Programm. Das *Neue Gesicht Amerikas* ist zusammengestellt aus 15% Angelsachsen, 17,5% Menschen aus dem Mittleren Osten, 17,5% Afrikanern, 7,5% Asiaten, 35% Südeuropäern und 7,5% Hispaniern<sup>11</sup>; dennoch sieht es recht „westlich“ aus.

Doch zurück zu Winckelmann und dem weißen Marmor: Bei materialsichtigen Skulpturen fällt die Entscheidung für eine Farbe mit der Wahl des Materials zusammen. Da sich das Weiß des Marmors der Natur verdankt, also dem Material selbst eigen ist, ging es für den Bildhauer zunächst darum, einen homogenen weißen Block für die zu schaffende Skulptur in der Natur zu finden. Zahlreiche Künstlerlegenden erzählen von der Suche des Bildhauers nach dem reinsten, von Adern und anderen Makeln freien Marmorblock. Die von Michelangelo überlieferte Geschichte, er habe Monate in den Marmorbrüchen von Carrara zugebracht, um die besten, d. h. reinsten Blöcke für seine monumentalen Skulpturen zu finden<sup>12</sup>, wurde im 19. Jahrhundert gerne kolportiert und auf andere Künstler übertragen.

Winckelmann war sich der Bedeutung des weißen Marmors für die ethnische Privilegierung des weißen Körpers bewusst. In der *Geschichte der Kunst des Altertums*, in der er von den Skulpturen wie von den Menschen und beider Verhältnis zueinander spricht, spielt die Hautfarbe eine gewichtige Rolle. Zunächst legt der

9 Rosenthal: „Visceral Culture“ (Anm. 8), weist auf dieses Manko hin. David Bindman: *Ape to Apollo. Aesthetics and the Idea of Race in the 18th Century*, London (Reaktion Books) 2002, ist weniger an Farben als an Formen interessiert.

10 Alex Potts: *Flesh and Ideal. Winckelmann and the Origins of Art History*, New Haven/London (Yale University Press) 1994, S. 118–132.

11 *Time Magazine*, November 18, 1993; Vol. 142 No. 21; Evelyn M. Hammonds: „New Technologies of Race“, in: Gill Kirkup u. a. (Hg.): *The Gendered Cyborg*, London/New York (Routledge) 2000, S. 305–317, hier S. 316.

12 Eric Scigliano: *Michelangelo's Mountain: The Quest for Perfection in the Marble Quarries of Carrara*, New York (Free Press) 2005; Pascal Julien: *Marbres de carrières en palais*, Manosque (Le Bec en l'Air) 2006, S. 61.



Autor die ihm relativ dunkel erscheinende Gesichtsfarbe der Neapolitaner den heißen Winden aus Afrika zur Last, um dann die Hautfarbe der Griechen zu preisen: „Das schönste Geblüt der Griechen aber, sonderlich in Absicht der Farbe, muß unter dem Jonischen Himmel [...], unter dem Himmel, welcher den Homerus erzeugt“, gelebt haben.<sup>13</sup> Bis nach Griechenland drangen in Winckelmanns Weltbild die offenbar abfärbenden afrikanischen Winde nicht vor. Die „sanfte und milchweiße Haut“<sup>14</sup> dieser schönsten Menschenrasse suchte Winckelmann jedoch nicht nur geographisch, sondern auch physikalisch zu begründen und damit absolut zu setzen: „Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht“, so die naturwissenschaftliche Argumentation zur Untermauerung des ästhetischen Urteils, „so wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weißer er ist.“<sup>15</sup> Für die künstlerische Darstellung „milchweißer Haut“ war im Verständnis Winckelmanns und seiner Zeitgenossen der weiße Marmor das adäquate Material. Auch spätere Autoren bis hin zu Charles Blanc argumentierten analog zu Newtons Lichttheorie, nach der weißes Licht die Summe aller Farben ist, um die Superiorität des weißen Steins zu legitimieren.<sup>16</sup>

#### „Reinheit und Gefährdung“

Der Marmor für den schönen Körper hatte von makelloser Beschaffenheit zu sein. Die reinste der Marmorarten, „ohne Schein von Körnern“, erzeuge, so Winckelmann, bei den Skulpturen den Eindruck, als seien sie nicht aus Stein gehauen, sondern „aus einer milchigten Masse oder Teige gegossen.“<sup>17</sup> Das heißt, der in diesem Verständnis beste weiße Marmor sollte optisch nicht als Material der Bildhauerei in Erscheinung treten, sondern lediglich als Helligkeit einer geschmeidig geformten Gestalt erscheinen. Damit schloss Winckelmann nicht nur jede Farbigkeit, sondern auch jeden Oberflächenreiz der Werkzeugspur – jede Textur – aus. Die Repräsentanz des Ideals ging in dieser Argumentation mit der größtmöglichen Materialsublimierung einher, so dass nicht das farbige Material, sondern nur der farbige Eindruck zählte.

Friedrich Theodor Vischer widersprach Mitte des 19. Jahrhunderts in seiner *Aesthetik* zwar der Wertschätzung des homogenen, gewissermaßen sich selbst überwindenden Stoffs, verteidigte aber weiterhin die Überlegenheit des weißen Marmors. „Winckelmann hat sich geirrt, wenn er Marmor, der von milchiger Masse oder Teige gegossen scheint, für den schönsten hält [...]; solcher Marmor wäre

13 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Anm. 5), S. 42.

14 Ebd., S. 44. 15 Ebd., S. 248. 16 Charles Blanc sprach von „l'unité de lumière sans couleur“, in: ders.: *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture* (1860–66), Paris (École Nationale Supérieure des Beaux-Arts) 2000, S. 55. 17 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Anm. 5), S. 480.

gypsartig. Das völlige Glätten des Marmors ist ein geistloses Verfahren später Zeit, das jenen körnig gediegenen und doch durchsichtig lichten Seelenhauch in geistlos platte Eleganz verschwemmt.“<sup>18</sup> Gips, obwohl weiß, galt demgegenüber als Inbegriff eines toten Materials.<sup>19</sup> Daran wird deutlich, warum es bei der Realisierung skulpturaler Körperbilder nicht um irgendein weißes Material, sondern um Marmor ging: Seine Transluzenz, sein Glanz und Schimmer sollten dem Inkarnat nahekommen. Immer wieder diente der „tote Gips“ als Kontrastfolie gegenüber dem „lebendigen Marmor.“ „Keine tote Gipse starren Dich mehr an, nein! der Marmor athmet Dir entgegen“, notierte Johann Friedrich Overbeck enthusiastisch angesichts der antiken Marmorbilder auf seiner ersten Romreise.<sup>20</sup> Und noch im ausgehenden 19. Jahrhundert hielt Hermann Riegel den Gips für „kalt, stumpf, hart, ohne wahren Anklang solchen Lebens“, den der Marmor vergegenwärtige.<sup>21</sup>

Die Vorstellung, dass dem „reinen“ weißen Marmor die universelle Repräsentanz der Menschheit zukomme, bestimmte die Ästhetik von Winckelmann über Hegel, Friedrich Theodor Vischer bis hin zu Moritz Carriere und Charles Blanc. Zu dem Standardargument von der unübertrefflichen „weichen Reinheit, Weiße, sowie [...] seiner Farblosigkeit und Milde des Glanzes“, dem „leise[n] Hindurchscheinen des Lichts“, der Imprägnierung des Marmors durch den „milden Lichtgeist“<sup>22</sup>, die eine dem Inkarnat vergleichbare Lebendigkeit erzeuge, kam ein weiteres Argument, das zunächst als Widerspruch zu der beschworenen Belebung erscheint. Vischer berief sich auf die Formulierung des Berliner Archäologen und Leiters der Antikensammlung Ernst Heinrich Tölken, der, ähnlich wie schon Goethe, von der unübertrefflichen „Unschuld“ des weißen Marmors gesprochen hatte. Die Unschuld des unbefleckten Weiß drückte, so Vischer, „die Idealität der Abstraction von allem empirisch wirklichen Blut- und Säfte-Leben, die Erhebung in die Freiheit vom empirisch Sinnlichen aus, ohne doch jene Andeutung der Lebenswärme und des Lebenshauchs [...] zu versagen.“<sup>23</sup> Das heißt, die Lebendigkeit des weißen Marmors hatte nichts mit der Sinnlichkeit des Lebens zu tun, sondern war in einer „höheren“, imaginären Sphäre angesiedelt. Die Skulptur sollte im Körper-bild den Körper, im Bild des Gesichts das Gesicht überwinden. Winckelmann selbst hatte dies am *Apoll vom Belvedere*, mit seiner „stolze[n] Stirn“ und seinen alles

18 Friedrich Theodor Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, Reutlingen/Leipzig (Mäcken) 6 Bde., 1846–1858, Bd. 3.1, S. 377.

19 Ihren Ursprung hat die Charakterisierung von Gips als totes Material vermutlich in dessen Nutzung für Totenmasken. Doch erst als Abgussmengen in der Künstlerausbildung gegenüber dem Aktstudium am lebenden Modell in Verruf gerieten, fiel auch das Abgussmaterial selbst in Ungnade. Vgl. Bettina Uppenkamp: „Potentiale der Bescheidenheit“, in: Monika Wagner/Dietmar Rübel (Hg.): *Material in Kunst und Alltag (Hamburger Forschungen zur Kunstgeschichte, 1)*, Berlin (Akademie) 2002, S. 137–162.

20 Zit. nach Joachim Heusinger von Waldegg: „Erinnerungen an Gips. Zur Geschichtlichkeit eines Werkstoffs“, in: *Kunst und Antiquitäten*, (1988) 2, S. 107.

21 Hermann Riegel: *Die bildenden Künste*, Frankfurt a. M. (Keller)<sup>4</sup> 1895, S. 156.

22 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik*, hg. v. Wilhelm Bassenge, Berlin/Weimar (Aufbau) 1985, Bd. 2, S. 155.

23 Vischer: *Aesthetik* (Anm. 18), S. 376.



Abb. 3: Jean-Antoine Houdon, *Frileuse* (1783)

Kleinliche verachtenden Lippen, deutlich zu machen gesucht, indem er klarstellte: „Keine Adern [...] erhitzen und regen diesen Körper“; vielmehr sei alles erfüllt von einem sanften „Himmlische[n] Geist.“<sup>24</sup> Selbst die Ludovisische Statue des Kriegsgotts Mars zeige, wie alle göttlichen Figuren, weder „Nerve noch Ader.“<sup>25</sup> „Heiterkeit“, so erläuterte Walter Pater gut einhundert Jahre später treffend, bedeute bei Winckelmann „the absence of any sense of want.“ Die Kunst sei in seinem Verständnis Mittel „to escape from the tyranny of the senses“<sup>26</sup>; daher könnten die erhabenen weißen Götter ihr Fleisch zusammenfalten wie ein Gewand. Ein solches Programm zur Domestizierung des Innenlebens war zwar an Götterbildern orientiert, aber gerade dadurch konnte es beanspruchen, auch für die Repräsentation irdischer Vorbilder Modellcharakter zu besitzen.

Jede andere Materialfarbe, jede Verfärbung durch Bemalung oder durch eine Marmorader musste in dieser Konzeption einer verwerflichen Beschmutzung des Ideals durch die Niederungen der Realität mit ihrem unbeherrschten Sinnesleben gleichkommen. Für unerfahrene Bildhauer stellten die Marmoradern ein oft zu spät erkanntes technisches Problem dar, so dass Krünitz' *Oekonomische Encyclopädie*<sup>27</sup> 1801 vor der „böartigen Natur des Marmors“ warnte. Traten dennoch einzelne dunkle Körner oder Flecken im Gesicht auf, so mochte dies bei männlichen Figuren hinnehmbar sein und in der Distanz nur als Unebenheit erscheinen, doch bei weiblichen Figuren erwies sich dies als problematischer. In seiner berühmten Darstellung der *Frileuse*, der *Fröstelnden*, von 1783 (Abb. 3) signalisierte Jean-Antoine Houdon durch die Marmoradern, die den Körper der jungen weiblichen Gestalt durchziehen, die Spannung zwischen Unschuld und deren Verlust. Die auch als Personifikation des Winters zu verstehende ungewöhnliche Figur hat ein Tuch um Kopf und Oberkörper geschlungen, während ihr Unterkörper völlig nackt ist. Das mit niedergeschlagenen Augen dargestellte Gesicht erscheint in makellosem Weiß; demgegenüber tritt die dunkle Marmorader neben einer attributiv zugeordneten zerbrochenen Vase auf.<sup>28</sup> Houdon fügte dem im ausgehenden 18. Jahrhundert verbreiteten Zeichen des zerbrochenen Krugs als zweiten Code für die verlorene Unschuld den „unreinen“ Marmor hinzu.

Christophe-Gabriel Allegrains dem Bad entsteigende weibliche Figur (Abb. 4) konnte schon des geäderten Marmors wegen, der die gesamte Figur durchzieht und selbst ihr Gesicht in eine asymmetrische Spannung bringt, nicht als Göttin verstan-

24 Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Alterthums* (Anm. 5), S. 780.

25 Ebd., S. 272.

26 Walter Pater: *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*, London (Macmillan) 1910, S. 221.

27 Vgl. Johann Georg Krünitz (Hg.): *Oekonomische Encyclopädie* [...], Bd. 84, Berlin (Pauli) 1801, Stichwort „Marmor“.

28 Maraike Bückling: „Die ‚Frileuse‘. Ein Bildwerk von Jean-Antoine Houdon“, in: Roland Kanz/Hans Körner (Hg.): *Pygmalions Aufklärung. Europäische Skulptur im 18. Jahrhundert*, München/Berlin (Dt. Kunstverlag) 2006, S. 165–183. Vgl. auch Maraike Bückling/Guilhem Scherf (Hg.): *Jean-Antoine Houdon. Die sinnliche Skulptur*, München (Hirmer) 2009, S. 31–66.

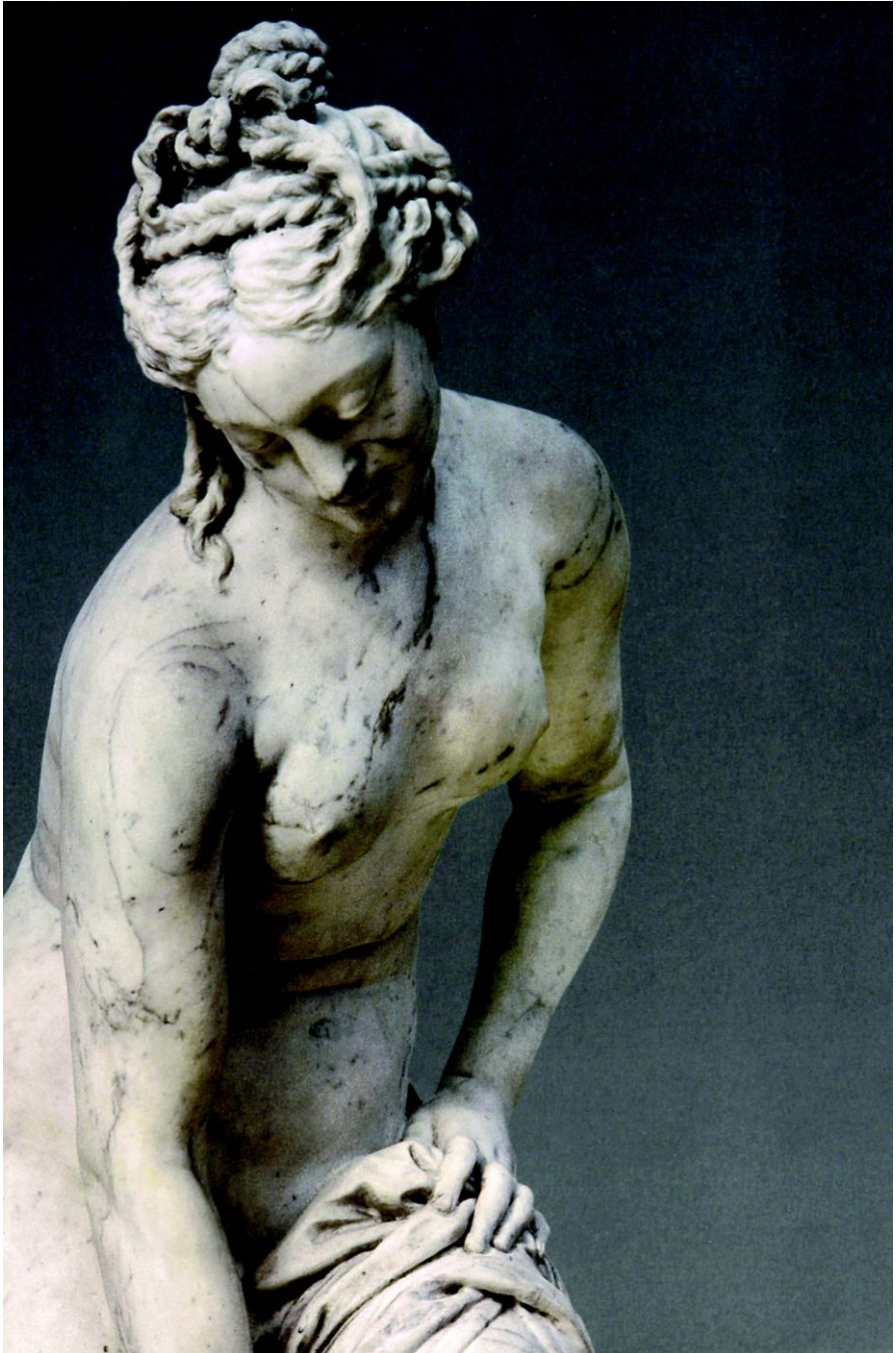


Abb. 4: Christophe-Gabriel Allegrain, *Badende* (Ausschnitt, 1765)

den werden, obwohl sie formal der dem Bad entsteigenden Venus entspricht. Diderot, der Allegrains als *Badende* Titulierte im „Salon von 1767“ als überaus natürlich und daher als eine der besten unter den neueren Hervorbringungen würdigte, ging ausführlich auf den geäderten Marmor ein. Er empörte sich über den Verantwortlichen des Königlichen Hofes, der „eine ziemlich geringe Meinung vom Können des Künstlers hatte“ und ihm daher „nicht die Wahl des Marmorblocks“ überließ, sondern ihm „einen gefleckten Marmor“ zuwies. Daher seien „Mut und Verdienst des Künstlers“, einen derart untauglichen Stein dennoch zu bearbeiten, doppelt zu würdigen; Diderot bezeichnete das Ergebnis als „schöne Rache für ein unangebrachtes Mißtrauen“<sup>30</sup>, mit der man dem Künstler begegnet sei. Auf alle Ewigkeit werde man nun fragen, wer eigentlich über den Marmor des Herrschers verfüge? Allegrain, dessen *Badende* ein Kommentator 1773 als *Venus* lobte, die er für antik gehalten habe, ließ sich versprechen dass sie nochmals „im schönsten Marmor von Paros“<sup>31</sup> ausgeführt werde. Allegrains *Badende* konnte zwar wegen der geschickten Nutzung der Marmoradern als Signet des Natürlichen gelten, doch der „unreine“ Marmor widersprach trotz aller Formbezüge einer Venus.

Gegenüber dem asketischen Reinheitspostulat des Klassizismus war in der Skulptur des Barock geäderte Marmor im religiösen Kontext hin und wieder auf höchst dramatische Weise sogar für den Leib und das Gesicht Christi eingesetzt worden. Balthasar Permoser nutzte in drei aus den 1720er Jahren stammenden Varianten eines *Christus an der Geißelsäule* die Flecken und Adern im Stein zur Darstellung der irdischen Marter des Gottessohns.<sup>32</sup> Die intensiv roten Einsprengsel des Untersberger Marmors, die sich unregelmäßig über das Gesicht des Geschundenen ausbreiten, lassen es asymmetrisch erscheinen. Die flammend roten Einschlüsse suggerieren nicht nur ein blutüberströmtes Antlitz, sondern zeigen geradezu physisch die Zerstörung der Haut und lassen das Körperinnere, das, was Vischer als „Blut- und Säfteleben“ bezeichnete, an die Oberfläche treten (Abb. 5). Die Ästhetik des späten 18. und 19. Jahrhunderts, die das Körperinnere mit Ekel belegte, wurde nicht müde, gegen die latente Faszination des Tabuisierten zu argumentieren. Adern, das Transportsystem des Bluts also, bezeichnete Herder als „kriechende Würmer“, die „gleichsam ein früher Tod sind.“<sup>33</sup> In Permosers Christusfigur erscheinen sie als das Farbige, das Malerische also, das die symmetrische Form des Antlitzes deformiert. Auch in älteren Darstellungen von Christus an der Geißelsäule finden sich Adern im Stein als materialmimetischer Ausdruck der

29 Guilhem Scherf: „Man sieht nur die Natur, die atmet“: die kritische Rezeption der von französischen Bildhauern des 18. Jahrhunderts verwendeten Materialien“, in: Bückling/Scherf (Hg.): *Jean-Antoine Houdon* (Anm. 28), S. 125–143.

30 Denis Diderot: „Aus dem ‚Salon von 1767‘“, in: ders.: *Ästhetische Schriften*, hg. v. Friedrich Basenge, Berlin/Weimar (Aufbau) 1967, Bd. 2, S. 203.

31 Scherf: „Natur, die atmet“ (Anm. 29), S. 129.

32 Sigfried Asche: *Balthasar Permoser. Leben und Werk*, Berlin (Dt. Verlag für Kunstwissenschaft) 1978, S. 115 f., Abb. 336–342; Roberta Panzanelli (Hg.): *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Los Angeles (Getty Museum) 2008, S. 149–156.

33 Johann Gottfried Herder (1770), zit. n. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1999, S. 80



Abb. 5: Balthasar Permoser, *Christus an der Geißelsäule* (1728)

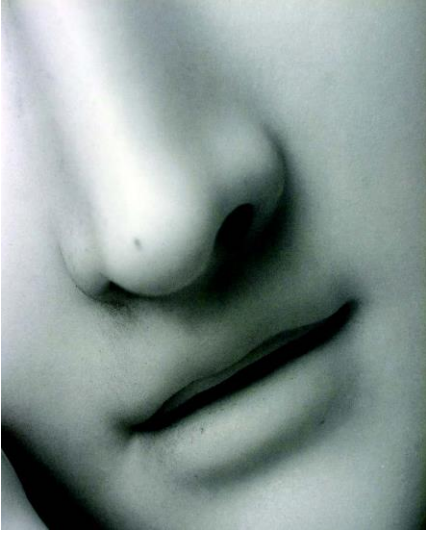


Abb. 6: Antonio Canova,  
*Die Drei Grazien* (Detail, 1813-16)



Abb. 7: Antonio Canova,  
*Paolina Borghese als Venus* (1807)

Schindung. In derartigen barocken Werken waren die dunklen Adern des Marmors, die im klassizistischen Verständnis einen Makel darstellten, geschickt genutzt worden, um die Inkarnation Gottes, die in den Martern Christi ihren Beweis findet, geradezu physisch herauszustellen.

Das klassizistische Kunstideal suchte solche Zufälle der Natur dagegen auszuschalten. Der meistgefeierte Exponent des klassizistischen Körperbilds, Antonio Canova, schuf Gesichter von Göttern und Idealgestalten in sanfter Entrücktheit (Abb. 6). Sie entsprachen so perfekt dem zeitgenössischen ästhetischen Postulat, dass viele glaubten, es könne nicht mit rechten Dingen zugehen. Kein irdisches Werkzeug, kein Meißel und kein Stecheisen seien imstande, solche Münder, solche Wangen aus kaltem Stein zu formen. Wie könne es gelingen, so fragten sich Zeitgenossen, den Schmelz des Inkarnats zu suggerieren und zugleich die Körper zu entmaterialisieren?

Nach dem Modell der weißen Götter und abstrakten Ideale waren auch irdische Figuren konzipiert. Oft genug wurden sie, wie etwa Canovas berühmte Skulptur der Paolina Borghese (Abb. 7), der Schwester Napoleons, mit Charakteristika antiker Götter – in diesem Fall der *Venus Victrix* – ausgestattet.<sup>34</sup> Durch das Material der Unschuld konnte selbst die als Nymphomanin verschriene Paolina sichtbar „rein“ gewaschen und mit dem Nimbus der Idealität ausgestattet werden. „This exquisite purity of surface and lubricity of contour“, schrieb Canovas erster Biograph, John Smythe Memes, im Jahr 1825, „have given rise to the idea that this splendour and softness of polish were not produced by legitimate operations of sculpture, but

<sup>34</sup> Johannes Myssok: *Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*, Petersberg (Imhof) 2007, S. 288–293.



by some secret wishes or preparations.“<sup>35</sup> Einige Zeitgenossen äußerten die Vermutung, Canova habe die Figuren abschließend mit Tee- oder Kaffeewasser gewaschen.<sup>36</sup> Umstritten war vor allem das „enkaustische Verfahren“, d. h. das Einlassen von heißem Wachs, wie Henri de Latouche es 1823 für Canova beschrieb. Es erschien dem Dichter geeignet, einen „günstigen Teint“ zu erzeugen und dem „Fleische mehr Morbidezza zu geben.“<sup>37</sup> Durch das Einlassen von Wachs (das gefärbt sein kann) wird der Marmor etwa ein bis zwei cm tief semitransparent; das Licht kann so besser in den Stein eindringen und führt zu einem ähnlichen Tiefeneffekt wie die Lasuren eines Ölgemäldes: Die Konturen erscheinen weich, weil das Licht nicht von einer geschlossenen Oberfläche, sondern in verschiedenen Tiefen reflektiert wird. Zudem lässt sich kaum feststellen, ob farbige Tönungen des Wachses an dem Effekt beteiligt waren. Canova versicherte einem seiner Auftraggeber 1817, dass er „enkaustische Verfahren“ nur in seinem Frühwerk verwendet habe<sup>38</sup>, doch liegt es nahe, dass er damit den gehegten Verdacht zerstreuen wollte, denn Kenner und Sammler lehnten mehrheitlich derartige Maßnahmen als unzulässig ab, weil sie eine allzu profane Erotisierung des Ideals bedeuteten.

Allein die Modulation der Marmoroberfläche durch Licht schien die „Reinheit“ der Kunst wie der Moral zu garantieren. Die Farbe dagegen drohte etwas vom Innenleben an der Oberfläche ablesbar zu machen. Angela Rosenthal hat gezeigt, dass in der Malerei des späten 18. Jahrhunderts trotz der Mode weiß gepudertes Gesichter und Perücken das Erröten weiblicher Gestalten gerade als Zeichen der Jugend galt.<sup>39</sup> In der autonomen Skulptur ließ sich das nicht durchsetzen, sondern war Aufgabe der neu entstehenden Wachsfigurenkabinette.

Als John Gibson, der einige Jahre in Canovas Werkstatt gearbeitet hatte, in der Mitte des 19. Jahrhunderts seine lebensgroße Venusfigur, deren makellosen Marmor er vor allem an Wangen, Lippen und Haarpartien mit farbigem Wachs eingefärbt hatte, in der Royal Academy ausstellte, war die Empörung groß.<sup>40</sup> Dieser Venus warf die zeitgenössische Kunstkritik Sittenlosigkeit und mangelnde Keuschheit vor. Man verglich sie mit rosa glasierten Porzellanpuppen, die den schlüpfrigen Geschmack der Bourgeoisie bedienten.

35 John Smythe Memes: *Memoirs of Canova with a Critical Analysis of his Works*, Edinburgh (Constable) 1825, S. 558.

36 Zu den umfangreichen Spekulationen über die Patinierung der Oberflächen von Canovas Marmorskulpturen vgl. Mark Norman/Richard Cook: „Just a tiny bit of rouge upon the lips and cheeks‘: Canova, Colour, and the Classical Ideal“, in: Katherine Eustace (Hg.): *Canova. Ideal Heads*, Oxford (University of Oxford u. a.) 1997, S. 47–58, insb. S. 55.

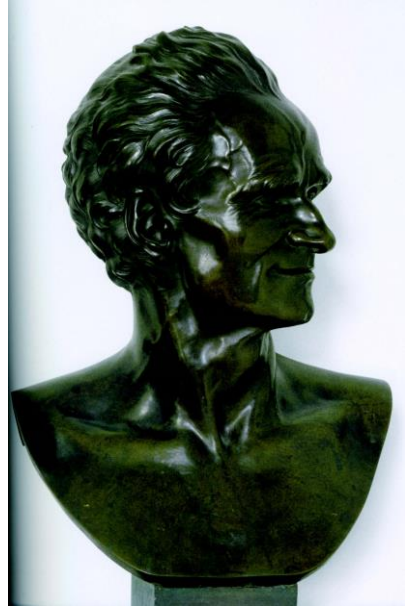
37 Henri de Latouche: *Die Werke Canova's*, Stuttgart (Schulz) 1823, S. 17.

38 Norman/Cook: „Just a tiny bit of rouge“ (Anm. 36), S. 50.

39 Vgl. Rosenthal: „Visceral Culture“ (Anm. 8).

40 Vgl. Karina Türr: *Farbe und Naturalismus in der Skulptur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Mainz (von Zabern) 1994, S. 245 f.; Elizabeth S. Darby: „John Gibson, Queen Victoria, and the Idea of Sculptural Polychromy“, in: *Art History*, 4 (1981), S. 37–52.

Abb. 8: Augustin Pajou,  
*Jean-Baptiste II Lemoyne*  
(1758)



#### Bronze für das irdische Gemütsleben

Bronze besaß demgegenüber andere Konnotationen. Die Ästhetiker – so auch Vischer – stuften auf der Basis von Hegels Argumentation Bronze als Material ein, das weniger für Idealgestalten denn für die „Darstellung reell bestimmter Naturen“ geeignet sei. Die „vom Erdendunkel härter bestimmte[], isolirtere[] Existenz der Erzgestalt“<sup>41</sup> müsse aufgrund des dunklen Glanzes von Bronze zwangsläufig mehr Muskeln und Sehnen zeigen und sei daher auch für den Ausdruck extremerer Leidenschaften geeignet. Noch Hermann Riegel vertrat Ende des 19. Jahrhunderts die Auffassung, „das Erz neige mehr zum Realistischen hin“, es verkörpere qua Material gegenüber dem weißen Marmor einen „gewissen Realismus.“<sup>42</sup>

Bronze war das Material für individuelle Züge und für starke Gemütsäußerungen. Ausgeprägt modellierte Oberflächen wie Augustin Pajous Bronzestatuette seines Lehrers Jean-Baptiste II Lemoyne von 1758 (Abb. 8) ließen das, was Vischer als individuelles „Blut- und Säfteleben“ bezeichnete und dem Erz zuordnete, ablesbar werden. Diderot resümierte die differenten Aufgaben der Materialien aufs Anschaulichste, als er schrieb: „Der Marmor lacht nicht“,<sup>43</sup> während er über Pajous Bronzestatuette äußerte: „Sie lebt, sie denkt, sie betrachtet, sie sieht, sie hört, sie wird

41 Vischer: *Aesthetik* (Anm. 18), S. 371, 377.

42 Riegel: *Die bildenden Künste* (Anm. 21), S. 165.

43 Denis Diderot: „Aus dem ‚Salon von 1765‘“, in: ders.: *Ästhetische Schriften* (Anm. 30), Bd. 1, S. 613. Auf Christa Lichtensterns Aufsatz 'Der Marmor lacht nicht': Beobachtungen zu Diderots Verständnis der Skulptur, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch, 48/49, 1987-1988, S. 269-297 hat mich Klaus Herding aufmerksam gemacht. Es geht darin vor allem um Jean-Baptiste Pigalle und Michel-Ange Slodtz. Die Potenziale der Werkstoffe werden lediglich gestreift.

gleich sprechen.“<sup>44</sup> Das „dunkle Erzbild“, so heißt es Ende des 19. Jahrhunderts, fordere geradezu „die durch innere Erregung, durch Gemütsbewegungen erzeugte extreme Plastizität der Oberfläche.“ Die „heitere Unschuld des weißen Marmors“ dagegen lasse, wolle man sie nicht zerstören, nur eine sanft modellierte Oberfläche zu.<sup>45</sup> Charles Blanc beschrieb schließlich umgekehrt den „Neger, dessen glänzende Haut nur die wichtigsten Erhöhungen zeigt“, selbst als „lebende Bronze.“<sup>46</sup>

### Bunte Partikularitäten

Beides, Individuen wie außereuropäische Ethnien, galten als Partikularitäten, für die Materialien wie „Thon, Gyps, Holz, Gestein der Urgebirge, farbiger Marmor“ zuständig waren. Sie seien, darin stimmte die Ästhetik des 19. Jahrhunderts überein, „nur für untergeordnete oder vereinzelt [d. h. Partikularitäten darstellende – M. W.] [...] Kunstwerke dienlich.“<sup>47</sup> Als der französische Bildhauer Charles Cordier 1860 mit der Einrichtung einer *Galerie anthropologique et ethnographique* begann,<sup>48</sup> nutzte er für die Gesichter der Büsten Bronze und vereinzelt schwarzen Marmor (Abb. 9). Dabei wurde die Bronzelegierung z. T. mit Eisen versetzt, um besonders dunkle Farbtöne zu erzielen. Für die Bekleidung der Büsten mit Gewändern und Draperien wählte Cordier farbige Marmorarten, die er auf ausgedehnten Reisen durch Europa und Nordafrika selbst auswählte. Idealerweise sollten die Steine aus den Ländern stammen, die durch die Büsten repräsentiert wurden – eine Praxis, die schon bei Plinius für Statuen des Trajanforums in Rom überliefert ist.<sup>49</sup> Der erheblich schwieriger zu beschaffende und daher teure buntfarbige Marmor ging auch im zeitgenössischen Verständnis mit Exotismus einher. John Ruskin, um nur ein berühmtes Beispiel zu nennen, sprach in den *Stones of Venice* vom „orientalischen Farbreiz“ der Marmorinkrustation von S. Marco. Auch Charles Blanc ging in seiner einflussreichen *Grammaire des arts du dessin* auf die exotischen Abweichungen vom weißen Marmor, dem „marbre statuaire par excellence“, ein. So habe etwa der *noir antique* bei den Alten hin und wieder zur Repräsentation „afrikanischer Sklaven“<sup>50</sup> gedient.

Cordier wollte in seiner *Galerie anthropologique et ethnographique* weder Sklaven noch zufällige Individuen dargestellt sehen, also kein Porträt eines Sudanesen oder eines Arabers, sondern Verallgemeinerungen der verschiedenen Ethnien. Entsprechend betonte er deren jeweilige Charakteristika. „Das schönste Gesicht eines

44 Denis Diderot: „Salon von 1759“, in: ebd., S. 355. Vgl. Bückling/Scherf: *Jean-Antoine Houdon* (Anm. 28), S. 214. 45 Riegel: *Die bildenden Künste* (Anm. 21), S. 165.

46 Charles Blanc: *Grammaire des arts décoratifs*, Paris (Renouard) 1882, S. 248. Übers. v. mir, M. W.

47 Vischer: *Asthetik* (Anm. 18), S. 370 f.

48 So der Titel einer Ausstellung Cordiers. Vgl. Laure de Margerie u. a. (Hg.): *Charles Cordier, l'autre et l'ailleurs*, Paris (La Martinière) 2004.

49 Vgl. Rolf Michael Schneider: *Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst*, Worms (Werner) 1986, S. 139 ff.

50 Blanc: *Grammaire des arts du dessin* (Anm. 16), S. 350 f.



Abb. 9: Charles Cordier, *Schwarzer aus dem Sudan* für die *Galerie anthropologique et ethnographique* (1860)

Negers“, so Cordier, „ist nicht dasjenige, das dem unseren am meisten ähnelt.“ Im Gegenteil, man müsse diejenigen Elemente am stärksten hervortreiben, welche die Besonderheit der jeweiligen Rassen erkennen lasse. Cordiers Plädoyer für eine relative Schönheit gipfelte in der Aussage: „Die Schönheit gehört nicht einer privilegierten Rasse allein.“<sup>51</sup> Das sah die Kunstkritik anders. Gepletschte Nasen und „hässliche Proportionen“ dürften nicht in Bronze verewigt werden, die den „verdienten Männern der Geschichte“ vorbehalten sei. „Die Kunst ist nach unserer wie nach der allgemeinen Auffassung“, so hieß es in einer ausführlichen Rezension der Bildhauerin Claude Vignon, „die Darstellung der Wahrheit, aber der idealisierten Wahrheit.“<sup>52</sup> Für eine ideale Repräsentanz taugten Cordiers Büsten wegen ihrer partikularen Farbigekeit nicht. Für eine individuelle Darstellung schien dagegen die Bronze weißen Individuen vorbehalten. Nur als wissenschaftliche Objekte erschienen die Büsten interessant – nicht aber als Kunstwerke. Im Laboratorium und auf dem Jahrmarkt wollte man sie sehen – genau wie kurze Zeit später Edgar Degas' *Kleine Tänzerin* aus Wachs und einer Bekleidung aus Tüll und Samt. Außerhalb des normativen Ideals des weißen Marmors waren auch in den 1860er Jahren weder Schönheit noch überindividuelle Repräsentation denkbar.

Bezeichnenderweise hatte man schon im ausgehenden 18. Jahrhundert Skulpturen der römischen Kaiserzeit mit Gewändern aus buntem Marmor, die als unterworfenen Daker bzw. als Sklaven Roms charakterisiert waren, drastisch verändert<sup>53</sup>: ihre Köpfe und Hände aus weißem Marmor ersetzte man in der Zeit des Klassizismus durch schwarzen Marmor. Das geschah wohl kaum unabhängig vom Beginn der Human-rights-Bewegung und den Kampagnen gegen die Sklaverei.<sup>54</sup> Denn dieser Kontext schuf, wie an den Debatten um den weißen Marmor deutlich wurde, erst das Bewusstsein um die Gefährdung des weißen Körperbildes als des normativen Ideals. Durch das schwarze Inkarnat ließ sich eine grundsätzliche Trennung zwischen dem Eigenen und dem Fremden, zwischen der durch weißen Marmor repräsentierten schönen Menschheit und dem Rest der Welt als subordinierten Partikularitäten klar markieren.

51 Charles Cordier: „Mémoires et notes“ (1862), zit. nach Laure de Margerie: „Le plus beau nègre n'est pas celui qui nous ressemble le plus ...“, in: dies. u. a.: *Charles Cordier* (Anm. 48), S. 28.

52 Ebd.

53 Schneider: *Bunte Barbaren* (Anm. 49), S. 188: „Kniefällig tragende Barbaren“, Neapel, Museo Archeologico; S. 201: Kolossalstatue, Rom, Museo Nazionale; S. 189.

54 Zu den realhistorischen Vorgängen vgl. Rosenthal: „Visceral Culture“ (Anm. 8), insb. S. 579; de Margerie: „Le plus beau nègre“ (Anm. 51), S. 15 ff.