



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Das Phänomen der Lebendigkeit im (toten) Stein. Desiderio da Settignanos *Lachender Knabe* im Kunsthistorischen Museum, Wien“

verfasst von / submitted by
Alexandra Burger, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2022 / Vienna 2022

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Hon.-Prof. Mag. Dr. habil. Marianne Koos

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Grundlagen und Methoden	2
2.1 Aktueller Forschungsstand	2
2.2 Methodische Ansätze	5
2.2.1 Ikonografie und Ikonologie: die Gattungen	6
2.2.2 Diskursanalyse: das Konzept der <i>vivacità</i>	6
2.2.3 Materialuntersuchung: der Angebotscharakter von Marmor	7
2.2.4 ANT: der <i>Lachende Knabe</i> und seine <i>agency</i>	9
3. Desiderio da Settignano's <i>Lachender Knabe</i>	11
3.1 Beschreibung	11
3.2 Materialtechnische Untersuchung	12
3.2.1 Marmor und seine Bearbeitung durch Desiderio	12
3.2.2 Lebendige Farben	14
3.3 Analyse der Lebendigkeitsaspekte: Motiv, Medium, Material, Metapher	16
4. Leben und Kindheit in Florenz	19
4.1 Demografische Verhältnisse	20
4.2 Erziehung in Theorie und Praxis	22
5. Das Genre der Knabenbüste	25
5.1 Jesus- und Johannesbüsten	26
5.1.1 Die Darstellungstradition	26
5.1.2 Die Aufstellung	33
5.2 Verwandte Genres	37
5.2.1 Römische Kinderbüsten	38
5.2.2 Totenmasken und <i>memoria</i>	39
5.2.3 <i>Holy dolls – Bambini</i>	43
5.2.4 Donatello's <i>spiritelli</i>	46

5.3 Ohne Attribute, dafür mit Farbe: das anonyme Kind	52
6. Phänomene der Lebendigkeit	56
6.1 Philosophische Konzepte der Lebendigkeit im Quattrocento	56
6.2 <i>Vivacità</i> in der Kunstliteratur	58
6.2.1 Der Lobtopos	58
6.2.2 Lebendige Porträts	59
6.3 Das Motiv des Lachens	63
6.4 Lebendiges Material vs. toter Stein	69
6.4.1 Die Eigenschaften des Marmors	69
6.4.2 Das verborgene Leben im Stein	75
7. Der <i>Lachende Knabe</i> als Kunststück der Lebendigkeit	77
7.1. Der Angebotscharakter des Marmors	80
7.2. Das ‚Werknetz‘ der Büste	84
7.3. Die ‚Verzauberung‘	85
8. Conclusio	87
Literaturverzeichnis	90
Abbildungsnachweis	103
Abbildungsverzeichnis	107
Abstract (deutsch)	123
Abstract (englisch)	123

1. Einleitung

Im Florentinischen Quattrocento erfreute sich das Genre der Knabenbüste einer außerordentlichen Beliebtheit, wenn auch nur für eine kurze Zeitspanne von etwa fünfzig Jahren. Sowohl in privaten Haushalten als auch im öffentlichen Raum aufgestellt, sollten Porträtbüsten von Jesus- und Johannesknaben ein Spiegelbild für den kindlichen Betrachter darbieten: Dieser sollte sich – laut zeitgenössischen pädagogischen Traktaten – den tugendhaften Charakter der dargestellten Figuren durch Nachahmung und Internalisierung aneignen.¹ Das Heranwachsen von Kindern unter der Wirkmacht der Knabenbüste diente dem Zweck einer garantierten Kontinuität von Familie und Staat durch die stetige Formierung des Knaben zum idealen Vater und Bürger.²

Der *Lachende Knabe* (Abb. 1), um 1460–64 von Desiderio da Settignano geschaffen und heute ausgestellt im Kunsthistorischen Museum in Wien, nimmt innerhalb der Gattung der frühneuzeitlichen Knabenbüste eine Sonderstellung ein. Durch das dynamische, fröhliche Lachen des dargestellten Jungen scheint eine religiöse Interpretation in den Hintergrund zu rücken – obwohl dieser in der Forschungsliteratur wiederholt vertreten wird.³ Vielmehr treten bei genauer Betrachtung der Büste andere Elemente in den Vordergrund, die gegen eine religiöse Konnotation des Objekts sprechen: Das Lachen, die Bewegung und die Lebendigkeit des Knaben, dessen Mimik so lebhaft und naturnah ist, obwohl er doch aus statischem Marmor besteht, nimmt den Betrachter ein. Dieses Oszillieren zwischen ‚lebendigem‘ Ausdruck und ‚totem‘ Stein zeigt sich einerseits explizit in dem Medium der Büste, aber nicht nur: Die differenzierte Oberflächenbehandlung des Materials, die stoffliche Ausarbeitung der Haut, des Haars und des Gewandes, lassen die Weichheit des Fleisches eines (scheinbar) lebendigen Wesens erkennen. Weißer Marmor, teilweise von lebensspendenden Adern und changierenden Partikeln durchzogen, verleiht der Skulptur zusätzliche Elemente, die die lebendige Erscheinung des dargestellten Knaben unterstützen.

Die Problematik, die sich hinsichtlich der Interpretation des *Lachenden Knaben* ergibt, basiert vor allem auf ikonografischen Differenzen im Vergleich mit anderen Jesus- und Johannesbüsten, die das Fehlen der gängigen Attribute der Kinderheiligen, wie etwa des Heiligenscheins und/oder des Kamelfells des jungen Täufers, betreffen. Dadurch

¹ Kohl 2011a, S. 90.

² Coonin 1995a, S. 68–69. Kohl 2011a, S. 90.

³ Bode 1921, S. 245–247. Cardellini 1962, S. 178–179. Vines 1985, S. 184.

kann die Wirkmacht, die sakrale, meditative Ausstrahlung, die dem Betrachter moralisch-tugendhafte Eigenschaften übertragen und vermitteln kann, nicht eindeutig bei der Desiderio-Büste berücksichtigt werden. Die in der Forschung vertretene These der sakralen Motivik gemeinsam mit der dadurch implizierten Erbauungsabsicht lenkt das Interesse tendenziell weg von all dem, was durch die bloße Betrachtung des Werkes trotz allem greifbar wird: die Lebendigkeit des vermeintlich toten Materials und der Präsenz des Dargestellten in Form einer Büste, die gleichzeitig Bild und Abbild eines Kindes vorführt.

Der *Lachende Knabe* reflektiert vielmehr den Geist eines individuellen Kindes, die Einzigartigkeit seines Charakters. Dies deutet darauf hin, dass das Quattrocento die Momente der Kindheit schätzte und der Wunsch nach einer bleibenden Erinnerung an die flüchtige Phase der Kindheit bestand. Da sich die Knabenbüste im Kunsthistorischen Museum einerseits durch das Fehlen der typischen sakralen Attribute und andererseits durch die auffällige Lebendigkeit maßgeblich von den traditionellen Darstellungsarten von Jesus- und Johannesbüsten unterscheidet, handelt es sich möglicherweise um keine Porträtbüste, die eine eindeutige und somit zweckgebundene Ikonografie verfolgt. So möchte ich hier die These aufstellen, wonach der *Lachende Knabe* einen im Quattrocento aufkommenden Zeitgeist verdeutlicht, der sich mit Lebendigkeit in deren existenziellen Notwendigkeiten auseinandersetzt, aber auch mit Lebendigkeit innerhalb eines Kunstwerks, das durch das Material, das Medium, das Motiv und die Metapher des Objekts verkörpert wird. Die Büste zeigt die künstlerischen Fähigkeiten Desiderios auf und nimmt seine Betrachter durch die dem Kunstwerk inhärente *agency* ein, die sich wiederum auf der dynamischen Beziehung zwischen Subjekt und Objekt stützt. Lebendigkeit entsteht folglich durch das Interagieren von Kunstwerk und Betrachter.

2. Grundlagen und Methoden

2.1 Aktueller Forschungsstand

Die ältere Forschung setzt sich vordergründig mit Fragen der Zuschreibung und Provenienz der Büste auseinander, wobei die Identität des Knaben und die Bedeutung des Werkes für die Gattung Porträtbüste nahezu völlig außer Acht gelassen wird. Im späten 19. Jahrhundert galt die Büste als ein Werk Donatellos, eine Autorschaft Desiderios

wurde nahezu vehement abgelehnt.⁴ Neben der hervorragenden Bearbeitung des Marmors war wohl die Zuschreibung an Donatello ein Grund für die Berühmtheit des Werkes – was auch der Anlass für die zahlreichen Replikationen in verschiedensten Materialien (wie etwa Bronze, Alabaster, Terrakotta und auch Marmor) sein mag. Die enge Verwandtschaft zum Werk und Stil Donatellos ist erkennbar, weshalb schon Giorgio Vasari in seinen *Vite* Desiderio da Settignano als einen „Nachahmer von Donatellos Stil“ nennt und ihn gegen Ende der Donatello-Vita unter die Schüler des Bildhauers reiht.⁵ Bode deutet schließlich aufgrund von Vergleichen mit anderen Kinderdarstellungen des Künstlers auf die große Wahrscheinlichkeit hin, dass der *Lachende Knabe* auf Desiderio zurückzuführen sei; seine Zuschreibung wurde seither nicht mehr angezweifelt.⁶

Ida Cardellini war es, die in ihrer Monografie zu Desiderio da Settignano erstmals über die Provenienz des *Lachenden Knaben* geschrieben hat: Die Büste habe sich im Besitz der Familie Vannutelli in Rom befunden – allerdings gibt Cardellini keine Quelle zu dieser Information an.⁷ Bode schrieb 1887, dass sich die Büste im Besitz von Eugen von Miller in Wien, also in der Miller-Aichholz-Sammlung, befunden habe, wovon uns ebenso Hans Semper berichtet.⁸ Doch keine Publikationen im 19. Jahrhundert nennen Vannutelli als Besitzer der Büste. Gemeinsam mit der gesamten Sammlung von Gustav Benda, in welcher sich der *Lachende Knabe* nach der Miller-Aichholz-Sammlung befand, wurde die Büste 1923 an das Kunsthistorische Museum in Wien übergeben, wo sie dauerhaft in der Kunstkammer ausgestellt wird.⁹

Auch werden in der älteren Forschungsliteratur mögliche Datierungen des Werkes erörtert, die sich weitgehend als unsicher und spekulativ erweisen, da keine Dokumente

⁴ Semper 1887, S. 121–122.

⁵ Ob Desiderio nun tatsächlich Schüler Donatellos war, eine Ausbildung bei ihm erhielt oder ob auch nur eine künstlerische Zusammenarbeit bestand, kann aufgrund fehlender Dokumente nicht belegt werden. Donatellos zehnjähriger Aufenthalt in Padua in den Jahren 1443–53 legt nahe, dass Desiderio, der um 1430 geboren wurde, nicht direkt von Donatello lernte; die Auseinandersetzung mit Donatellos Stil und Technik lässt sich jedoch zweifelsfrei im Werk Desiderios beobachten und bildet die Grundlage seiner stilistischen Entwicklung. Was wir genau wissen, ist, dass Desiderio 1453 der Zunft der Bildhauer (*Arte dei Maestri di Pietra e Legname*) beitrug. Bormand 2007, S. 49. Gaborit 2007, S. 21–22. Planiscig 1942, S. 6–8. Seymour 1966, S. 139. Vasari 2012, S. 39–40, 119.

⁶ Bode 1887, S. 55.

⁷ Cardellini 1962, S. 178–179.

⁸ In der Sammlung Miller-Aichholz kaschierte man eine Bruchstelle am Hals des *Lachenden Knaben* mit einer Kette aus Korallenkugeln, wovon es Fotografien gibt, die die Büste in der Sammlung eindeutig verortbar machen. Interessant ist auch die Bedeutung von Korallen im italienischen Volksglauben, denn sie sollten Kinder vor Unheil beschützen; die Korallenkette wurde zu einem Attribut der Kindheit, was sich auch an Darstellungen des Christuskindes mit Korallenkette oder Halsband mit Korallenast beobachten lässt. Bode 1887, S. 55. Luchs 2007, S. 164–165. Semper 1887, S. 121–122.

⁹ Luchs 2007, S. 164.

zu Aufträgen Desiderios erhalten sind.¹⁰ Ida Cardellini datiert die Knabenbüste in die Jahre zwischen 1453 und 1455, indem sie Vergleiche mit anderen Werken des Bildhauers anstellt;¹¹ Leone Planiscig zieht eine Datierung der Büste nach 1460 in Betracht, ohne dafür jedoch Argumente aufzubringen.¹² Die Auffassung, dass es sich bei dem *Lachenden Knaben* um die Darstellung eines Jesuskindes handelt, wird zunächst nicht hinterfragt.

Das besonders in der jüngeren Forschungsliteratur wahrnehmbare Interesse an der Handlungs- und Wirkmacht von künstlerischen Objekten zeichnet sich bezüglich des *Lachenden Knaben* in Jeanette Kohls Fallstudien zu Büsten der italienischen Renaissance ab. Die Kunsthistorikerin befasst sich in ihrer Forschung ausführlich mit der Objekt- und Materialkultur, der Theorie und Konzeption sowie der Körperlichkeit und Verkörperung von Mann, Frau und Kind in Form von Skulpturen oder Büsten. In ihrem Aufsatz *Morals, Males and Mirrors. Some Thoughts on Busts of Boys in the Renaissance*¹³ erörtert Kohl das Genre der Knabenbüste, wobei sie auf deren performativen Charakter aufmerksam macht. Die von ihr in diesem Zusammenhang untersuchten Werke sind skulpturale Darstellungen von männlichen Kindern und Jugendlichen, die in der Forschungsliteratur entweder als Jesus- oder Johannesknabe identifiziert werden und entweder einzeln oder paarweise aufgestellt wurden. Unter der Berücksichtigung geläufiger Attribute männlicher Porträtbüsten der Renaissance, die allesamt Aspekte von Ähnlichkeit und *self-fashioning* verfolgen, diskutiert Kohl in ihrem Beitrag Konzepte der Adoleszenz und deren Verbildlichung, wodurch das Verhältnis der Büsten zum betrachtenden Subjekt in den Fokus ihrer Arbeit rückt. Die im Vergleich mit anderen Knabenbüsten nahezu konträre *agency*, die Desiderios *Lachenden Knaben* innerhalb des Genres zukommt, versucht Kohl zu erklären: Obwohl sie die ansonsten dominierenden Motive der Ikonografie des *puer senex* sowie die weithin akzeptierte Deutung der Büste als ein Jesusknabe im Fall von Desiderios Werk ausschließen kann, schlägt sie hinsichtlich der ikonografischen und materialesemantischen Interpretation keine alternativen Deutungsangebote vor.

Eine ähnliche Herangehensweise wählt Arnold Victor Coonin¹⁴: Er bespricht das tugendvolle Erscheinungsbild der Knabenbüsten im Zusammenhang mit der Selbstrepräsentation im Zeitalter der Renaissance. Die Büsten von Jesus- und

¹⁰ Planiscig 1942, S. 5.

¹¹ Cardellini 1962, S. 236–237.

¹² Planiscig 1942, S. 49.

¹³ Kohl 2011a.

¹⁴ Coonin 1995a.

Johannesknaben werden als Objekte der Identifizierung und Internalisierung für junge Betrachter aufgefasst. Dabei nennt er, genauso wie Kohl, das sich verändernde Konzept der Kindheit und die sich wandelnde Wahrnehmung des Kindes, welches anhand der Desiderio-Büste beobachtbar ist: Im Vergleich zum Mittelalter komme dem Kind in der Frühen Neuzeit eine neue Wertschätzung zugute, was sich auf die zahlreichen Opfer zurückführen lasse, welche in Folge diverser Epidemien zu beklagen waren. So beschreibt Coonin den *Lachenden Knaben* als Beitrag zu einem kurzlebigen Genre, das sich der Exzeptionalität des Kindes zuwendet. Dass die Darstellung des Kindes dabei idealisiert wurde, nehme der Büste nichts von ihrem individuellen Charakter.¹⁵

Alison Luchs¹⁶ untersucht den *Lachenden Knaben* im Rahmen der ersten monografischen Ausstellung zu Desiderio da Settignanos Œuvre im Museo Nazionale del Bargello in Florenz und der National Gallery of Art in Washington. Sie vergleicht drei Kinderbüsten des Künstlers: Die beiden Werke in Washington, die vom Museum als *A Little Boy* (Abb. 2) und *Christ Child* (Abb. 3.) bezeichnet werden, lassen sich vor einem religiösen Hintergrund betrachten; nicht eindeutig identifizierbar bleibt aber auch für Luchs die Wien-Büste. Einerseits könne sie, laut Luchs, durchaus ein Christuskind zeigen, das Florentiner Knaben als Rollenvorbild gedient haben könnte, andererseits werfen die Motive und das Material Fragen auf: Wieso verwendete Desiderio einen brüchigen, verfärbten Stein? Wieso lacht der attributlose Knabe? Luchs verzichtet genauso darauf, alternative Möglichkeiten der Interpretation dieser Darstellungsart eines Kindes zu präsentieren, spricht sich aber dafür aus, dass es sich womöglich um ein privates, familiäres Bildnis handeln könnte.

2.2 Methodische Ansätze

Um die Büste des *Lachenden Knaben* und das damit einhergehende Phänomen der Lebendigkeit in einem breiten Rahmen analysieren und das Objekt hinsichtlich seiner motivischen, medialen, materiellen und metaphorischen Qualitäten untersuchen zu können, bietet es sich an, sich der Büste mithilfe mehrerer unterschiedlichen Methoden anzunähern, die ich im Folgenden skizziere. Es soll dadurch eine erweiterte

¹⁵ Coonin 1995b, S. 130–133.

¹⁶ Luchs 2007.

Betrachtungsweise der Porträtbüsten von Kindern, allen voran des *Lachenden Knaben*, abseits der gängigen religiösen Interpretationen vorgeschlagen werden.

2.2.1 Ikonografie und Ikonologie: die Gattungen

Anhand der ikonografischen Analyse der Knabenbüste geschieht die Kontextualisierung des Werkes innerhalb eines interpiktoralen Umfeld und innerhalb einer spezifischen Bildtradition. Die ikonografisch-ikonologische Herangehensweise an Desiderios Werk vermag es also, den *Lachenden Knaben* innerhalb des Genres der Knabenbüste einzuordnen – oder aber sich von dieser strengen Kategorisierung zu distanzieren. Dabei wird es mir im Rahmen meiner Masterarbeit nicht möglich sein, die Gesamtheit von Kinderdarstellungen vollständig zu untersuchen und in Hinblick auf den *Lachenden Knaben* zu analysieren, weshalb ich mich wegen der örtlichen und zeitlichen Nähe auf skulpturale Kinderdarstellungen im Florenz des 15. Jahrhunderts konzentrieren werde.

Weitere Darstellungsformen, die inhaltliche und funktionale Ähnlichkeiten, vor allem aber gestalterische und formale Entsprechungen aufweisen, sollen unter Berücksichtigung der demografischen Verhältnisse, der sozialen, religiösen und familiären Strukturen sowie der Erziehung von Kindern untersucht werden. Dabei werde ich meinen Fokus auf drei zeitgenössische Arten von Kinderdarstellungen legen, die in ihrer plastischen sowie skulpturalen Ausführung Parallelen zum *Lachenden Knaben* aufweisen: devotionale Statuetten von Kinderheiligen, die als *holy dolls* oder *bambini* bezeichnet werden, antikisierende Putto-Darstellungen, die durch Donatello zu eigenen narrativen Bildformen entwickelt worden sind, und Totenmasken von Kindern, die der Erinnerung an allzu früh verstorbene Kinder dienen. Zwar unterscheiden sich diese drei Bildgattungen hinsichtlich ihrer Funktionen, ihre ikonografische Bedeutung für die Verbildlichung des männlichen Kindes als individuelles Subjekt in der Kunst – vor allem im Medium der Büste – darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden.

2.2.2 Diskursanalyse: das Konzept der *vivacità*

Bei der Analyse bildhauerischer Traditionen des 15. Jahrhunderts, die sich der Darstellung von Kindern widmen, sollen auch zeitgenössische philosophische und kunsttheoretische Diskurse berücksichtigt werden. Hierbei ist vor allem die Bedeutung

der Lebendigkeit zentral, die sich im *Lachenden Knaben* zeigt, und besonders im kunstliterarischen Schrifttum unter dem Begriff der *vivacità* ausführlich thematisiert wird. Der Begriff impliziert als einer der ältesten und dauerhaftesten kunsttheoretischen Topoi allgemeine und ästhetische Werte. „Lebendigkeit“ als Kriterium und Lobtopos bezeichnet den Wirkungsaspekt eines scheinbar belebten, in Wirklichkeit aber unbelebten Artefakts. Die analoge Beziehung von *ars* und *natura* nimmt bereits seit der Antike eine wichtige Position im ästhetischen Diskurs ein und erlebt als in der Renaissance ihren Höhepunkt. Darüber hinaus wird die Lebendigkeit eines Objekts stark an das Ingenium des Künstlers, seine technischen Fähigkeiten und seine bildtheoretischen Umsetzungen derselben gebunden. Die wirkungsästhetische Forderung nach *imitatio*, die mit der Virtuosität des Künstlers korreliert, nimmt besonders ab dem Cinquecento durch die *Vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* Giorgio Vasaris eine zentrale Position ein und markiert bedeutende Errungenschaften in seinem Epochenmodell. Andererseits wandelt sich in der Frühen Neuzeit die Forderung nach bloßer Naturnachahmung hin zur Verbildlichung der Individualität und Expression von Emotionen der dargestellten Person.¹⁷

Die Rückbindung an Debatten rund um Lebendigkeit, die sich bei der Büste des *Lachenden Knaben* im Ausdruck des Lachens zeigt, geht eng einher mit ästhetischen Forderungen an ein Kunstwerk: Das Lachen gilt als ein Motiv, das nicht Konventionen des Dekorums einspricht. Daher soll die Frage geklärt werden, unter welchen Umständen die Verbildlichung dieses Affekts innerhalb der ikonografischen und ikonologischen Absichten eines Objekts dennoch umsetzbar war.

2.2.3 Materialuntersuchung: der Angebotscharakter von Marmor

Über die *vivacità* als Ausdruck und Kriterium eines Kunstwerks hinaus ist das Phänomen der Lebendigkeit eine Eigenschaft, die genauso durch die Bearbeitung des Materials eines Kunstobjekts in Erscheinung treten kann. Im Kontext der Geschichte und Interpretation von Kunstwerken stand das Material stets in Relation zur Idee, Erfindung und Form – wodurch dem Material ein niedriger Stellenwert zukam.¹⁸ Obwohl in der Regel vor allem die bildende Kunst Bedarf an physischen Materialien hat, wurden diese innerhalb des

¹⁷ Fehrenbach 2003a, S. 222–227.

¹⁸ Wagner 2003, S. 230.

Kunstwerks selbst nur im Zusammenhang mit der erfolgreichen Überwindung und Sublimierung der Sichtbarkeit des Werkstoffes thematisiert. Einzelne Materialien für Kunstwerke wurden in ihren Eigenschaften, ihrer Herkunft und Eignung für bestimmte Zwecke schon bei Plinius dem Älteren ausführlich dargestellt.¹⁹ Dabei spielten auch die Dauerhaftigkeit und Seltenheit von Materialien eine Rolle; beides bestimmt den Rang in der Hierarchie der Materialien. Mit dem Herauslösen der bildenden Künste aus dem Handwerk wurde das Material im Verhältnis zur künstlerischen Gestaltung weiter abgewertet: Ein Kunstwerk solle sich durch seine Form, nicht durch den ökonomischen Wert seines Materials auszeichnen. Aufgegriffen wurde diese Thematik auch im Paragone-Diskurs, innerhalb dessen über die Vorzüge der Gattungen debattiert wurde. Durch generelle Abwertung der Materialien selbst seit der Industrialisierung hat dies jedoch umgekehrt zur intensiven Beschäftigung von Kunsthistorikern mit dem Material in den letzten Jahrzehnten geführt: Die Ikonologie und Semantik von Materialien können Aufschluss darüber geben, welche Wirk- und Handlungsmacht das jeweilige Objekt – ob nun aus Marmor, Terrakotta oder Gips, ob polychromiert oder ungefasst – auf das betrachtende soziale Umfeld hatte, sowohl im öffentlichen Raum als auch im häuslichen, privaten Kontext.²⁰

Um die Bedeutung des Materials Marmor für die Interpretation der Büste des *Lachenden Knaben* hervorzuheben und dessen semantische Bedeutung zu erörtern, werden motivisch ähnliche, jedoch materialtechnisch unterschiedliche Knabenbüsten aus dem Entstehungsumfeld der Büste als Vergleichsbeispiele herangezogen. Die Begutachtung des Materials des *Lachenden Knaben*, die ich dank der Unterstützung des Kunsthistorischen Museums machen durfte, hat neue Erkenntnisse gebracht, die in der Forschungsliteratur noch nicht wahrgenommen wurden und innerhalb meiner Masterarbeit nun erstmals thematisiert und aufgearbeitet werden sollen. Im Zuge dessen soll die materialesemantische Analyse Aufschluss darüber geben, wie das Objekt benutzt und interpretiert wurde.²¹

¹⁹ Wagner 2019a, S. 282.

²⁰ Wagner 2003, S. 230–233.

²¹ Für die anregenden Diskussionen und die Möglichkeit, die Büste ausführlich untersuchen zu können, möchte ich mich an dieser Stelle bei Fritz Fischer, Konrad Schlegel und Herbert Reitschuler bedanken.

2.2.4 ANT: der *Lachende Knabe* und seine *agency*

Medien, Artefakte, Objekte können nur durch die Kontextualisierung derselben innerhalb eines historischen, kulturellen, sozialen und politischen Umfelds verstanden werden.²² Die Funktion und der Kontext lassen die geschichtliche Bedeutung eines Kunstwerkes erschließen und geben Möglichkeiten der Handhabung und Benutzung eines Objekts vor. Voraussetzung dafür sind gezielt handelnde und denkende Subjekte, die sich der Objekte einerseits und der eigenen Physis andererseits bedienen. Es handelt sich bei diesem funktionalen Kontext um ein vom Menschen ausgehende Handlungs- und Bedeutungsgewebe. Indem ein Ding als Mittel eines Handlungsziels fungiert, spielt es eine Rolle innerhalb einer anthropozentrischen beziehungsweise als anthropomorph vorgestellten Handlung; das Objekt selbst wird anthropomorphisiert. Da Kunstobjekte und ihre Aufstellungsorte sowie Nutzungsweisen einem historischen Wandel unterworfen sind, müssen hierfür Komplexität, Mehrdeutigkeit, Wandelbarkeit und Kompatibilität berücksichtigt werden.²³

Eine Methode, die sich in diesem Sinne anbietet, ist die sozialanthropologische Untersuchung der performativen Rolle, die materielle Objekte innerhalb des mannigfaltigen soziomateriellen Nexus menschlicher Interaktion und Erfahrungen einnehmen. Alfred Gell und Bruno Latour sind für diesen methodischen Ansatz wegweisend: Sie gehören zu den ersten, die im Bereich der Soziologie und Sozialanthropologie das zuvor allein dem Menschen zugeschriebene Konzept von *agency*²⁴ auch auf nicht-menschliche, rein materielle Objekte/Dinge ausweiten. Gell vertritt in seinem Werk *Art and Agency*²⁵ die Auffassung, dass Kunstwerke über eine Form von (indirekter) *agency* verfügen, weil sie „inhärent sozial“²⁶ seien und „Handlungssysteme“²⁷ ausbilden. Folglich vermitteln Kunstwerke zwischen menschlichen Agenten, die entweder Kunstschaffende oder Kunstrezipierende sind. Durch die Kunstfertigkeit des Künstlers werden die von ihm geschaffenen Objekte zum Zeichen einer *agency* des Künstlers und übernehmen damit selbst eine Form von *agency*,

²² Donandt 2003, S. 199–203.

²³ Weddigen 2013, S. 104–107.

²⁴ Ins Deutsche übersetzt: die Agenzialität, die Wirkmacht, die Wirkkraft, die Handlungsmacht, der Ursprung des Handelns, die Kraft, der Handlungsträger, die Aktion.

²⁵ Gell 1998.

²⁶ Gell 1999, S. 172.

²⁷ „I view art as a system of action, intended to change the world rather than encode symbolic propositions about it.“ Gell 1998, S. 6.

wodurch soziale Bindungen entstehen und Individuen in ein Netzwerk eingebunden werden. Kunstwerke nehmen aktiv am Netzwerk sozialer Bindungen teil, da sie als Objekt eine Macht besitzen, die es vermag, seine Betrachter zu fesseln, sie emotional zu berühren und sie zu Handlungen zu bewegen, ganz so, als ob sie es nicht bloß mit toter Materie, sondern mit einem lebendigen Objekt zu tun hätten. Indem Gell Kunstobjekte in performativer Hinsicht als Systeme von Aktionen definiert, sind sie demnach Äquivalente von Personen, insbesondere von sozialen Akteuren. Um verständlich zu machen, warum und wie Kunstobjekte einen solchen Einfluss auf ihre Betrachter ausüben, betrachtet Gell Kunst als einer Art von Technologie. Diese „verzaubere“²⁸ den Betrachter, weil sie Ergebnis kaum nachvollziehbarer Virtuosität sei, die ein Ideal oder eine nahezu magische Wirksamkeit veranschauliche.²⁹ Die Macht dieser Dinge bestehe also in der Verzauberung, die durch technische Prozesse entsteht, und die uns Betrachter in einen Bann ziehe, sodass wir die reale Welt in ‚verzauberter‘ Form sehen.³⁰

Bruno Latour hingegen versteht unter *agency* einen Prozess, der sich aus den Beziehungen zwischen Menschen und Nicht-Menschlichem entwickelt und es sich daher um keine Eigenschaft handelt, die beide von Natur aus besitzen.³¹ Die Herangehensweise, die Gell und auch Latour vorstellen, ist die Akteur-Netzwerk-Theorie (*Actor-Network-Theory*; kurz ANT), wobei Latour sich für die weniger irreführende Bezeichnung Werk-Netz (*Work-Net*) ausspricht: Ein heterogenes Netzwerk von Menschen und Dingen sind in wechselseitige Beziehungen verflochten, innerhalb derer soziale Bindungen und *agency* entstehen. Die Wirk- und Handlungsmacht von Objekten entsteht aus ihren Verbindungen zum Menschen, dessen Praktiken und Erfahrungen innerhalb einer bestimmten gesellschaftlichen Struktur in einer bestimmten zeitlichen Situation. So wird die Auffassung vertreten, dass Objekte und Menschen gleichermaßen an der Bildung sozialer Netzwerke teilhaben.³²

Zum Abschluss dieser Arbeit (Kap. 7) möchte ich versuchen, den *Lachenden Knaben* als ein Teil eines kulturellen Netzwerkes/Werknetzes zu analysieren und zu kontextualisieren. Dabei sollen vor allem die sukzessiv erörterten Phänomene der Lebendigkeit im totgesagten Material der Büste Deutungs- und Betrachtungsmöglichkeiten aufzeigen, die mit der *agency* des Objekts einhergehen.

²⁸ Gell 1998, S. 68–72. Gell 1999, S. 163–164

²⁹ van Eck 2015, S. 49.

³⁰ Gell 1998, S. 68–72.

³¹ Latour 2005, S. 63–86.

³² Ebd., S. 143.

3. Desiderio da Settignanos *Lachender Knabe*

3.1 Beschreibung

Desiderio da Settignano schuf ein Marmorporträt eines *Lachenden Knaben* (Abb. 1), das eindrucksvoller nicht hätte gestaltet werden können: Ein zwei- bis dreijähriger Junge ist in einem spontanen, flüchtigen Moment des Lachens festgehalten. Eine fröhliche, muntere Energie durchdringt das Marmorbildnis – vom zerzausten, leicht gelockten Haar an der Stirn, der abrutschenden Draperie an den Schultern bis hin zur Mimik selbst. Im zum herzlichen Lachen geöffneten Mund kann man die obere und untere Zahnreihe mit den kleinen Milchzähnen sehen, die Zunge ist dezent zurückgezogen. Die Augenbrauen sind hoch angesetzt und ziehen sich im Zentrum der Stirn leicht zusammen. Sanfte Fältchen an den äußeren Augenrändern und Grübchen in den angehobenen Pausbacken sind ebenso Effekte dieses lauten Auflachens. Die kindlichen Halsfalten, die Stupsnase und die weichen Wangen wurden vom Künstler realitätsgetreu wiedergegeben und erinnern an das weiche Fleisch und die sanfte Haut eines Kleinkindes.

Durch die Drehung des Kopfes nach links wird der Eindruck suggeriert, dass der Knabe sich jemandem zuwendet, den der Betrachter nicht sehen kann. Eine solche Drehung kommt in der Skulptur und Plastik vor dem 17. Jahrhundert äußerst selten vor und ist in ihrer Intensität innerhalb der Gattung der Knabenbüsten genauso einzigartig.³³ Der Knabe lässt sich von diesem Subjekt/Objekt ablenken und begegnet diesem mit einem strahlenden Lachen. So stellen wir uns die Frage, wen oder was der Junge sieht, dass er so voller Freude ist: Seine Eltern oder Geschwister? Einen Freund? Ein Tier? Ist er Beobachter einer lustigen Situation? Die Mimik des Lachenden gibt uns keine genaue Auskunft darüber, lädt aber dazu ein, über die Ursache für seine Heiterkeit nachzudenken.

Die Gefühlsregungen des Knaben spiegeln sich dabei nicht nur in seinem Gesicht wider. Die Bewegung, die Drehung zur Seite, lässt zwei dicke Falten im Nackenbereich entstehen. Aber auch das Haar ist auf der Stirn und an den Schläfen abgestuft und löst sich nach hinten hin in unzählige wirre, leicht gewellte Locken auf, was zum bewegten Gesamtausdruck der Porträtbüste passt. Das seidig modellierte Haar dient der dynamischen Rahmung des bewegten Gesichts des Jungen. Ein würdevoller Charakter wird dem Kind durch die Draperie seines Gewandes gegeben. Das schlichte, leicht

³³ Luchs 2007, S. 164.

antikisierende Hemdchen bewegt sich ebenso und gleitet sanft von den Schultern des Jungen, sodass es sich unterhalb der Schultern, zu Beginn der Arme, in flachen Falten um den Oberkörper legt. Durch die faltige Draperie wird der gerade Abschnitte der Büste auf Brusthöhe, so wie es in der Renaissance üblich war, abgerundet.

3.2 Materialtechnische Untersuchung

3.2.1 Marmor und seine Bearbeitung durch Desiderio

Desiderio da Settignano hat ein besonderes Talent, verschiedene Texturen innerhalb der Steinskulptur wiederzugeben: Hemd, Haut und Haar des *Lachenden Knaben* sind als deutlich voneinander unterscheidbare Materialien erkennbar, obwohl die Gesamtheit der Büste aus ein und demselben Marmorblock besteht. Der milde, weißlich-cremefarbene Marmor ist jedoch sichtbar mangelhaft: Zunächst finden wir im Bereich des Hemdes bräunliche Verfärbungen des eigentlich weißen Steins, andererseits befinden sich die größten verfärbten Flächen an der Rückseite der Büste, weshalb Luchs vermutet, dass diese aus einer ehemaligen Befestigung oder Aufstellungssituation resultieren.³⁴ Bei der genauen Untersuchung des Gesteins konnte ich jedoch erkennen, dass die gelblichen Flecken am Rücken der Büste (Abb. 4) dem Marmor eigen sind und es sehr unwahrscheinlich ist, dass die Verfärbungen auf schlechte Konservierung oder das Auftragen chemischer Mittel zurückzuführen sind. Vielmehr verweisen die zahlreichen Kratzspuren am Rücken auf einen intensiven Gebrauch des Objekts.

Auf die mangelhafte Aufbewahrung rückzuführen sind allerdings kleinere Rostflecke, welche man etwa in der linken Ohrmuschel oder zwischen den Gewandfalten erkennen kann. Feine Bruchstellen des Steins findet man zwischen den flachen Falten des Hemdchens; entweder wurden die Risse im Gestein vom Künstler gekonnt kaschiert oder es handelt sich dabei um Beschädigungen, die im Laufe der Jahrhunderte an besonders fragilen Stellen des Marmors entstanden sind. Ein auffälliger Bruch am Hals des Knaben, der einst den Kopf von seinem Körper abtrennte und der heute durch den Schattenwurf des Kinns nicht sofort erkennbar ist, sich aber dennoch farblich vom Rest abhebt, passierte wahrscheinlich durch einen Sturz oder aber aufgrund der generellen Schwäche

³⁴ Luchs 2007, S. 164–167.

des Gesteins an dieser Stelle.³⁵ Es besteht auch die Möglichkeit, dass der Bruch bei einer Bohrung zur Befestigung eines Hakens am Nacken entstand, um die Büste an einer Wand oder in einer Nische platzieren zu können.³⁶ Im Zuge von Restaurierungsarbeiten wurde dieser noch vor dem 19. Jahrhundert repariert.³⁷ Da der Kopf damals schlecht aufgesetzt wurde, sodass eine Nackenlinie mit einer Abstufung von rund einem Zentimeter entstand, restaurierte Christa Angermann die Büste im Jahr 1982 erneut: Der Kopf des Knaben wurde an der Bruchstelle abgenommen, gereinigt, aufgesetzt und versiegelt. Zuletzt wurde wiederum ein feiner Wachsüberzug – wie schon vorgefunden – über den Stein und die Retusche gelegt.³⁸

Feine Äderchen des Marmors verleihen dem Hautbild des Knaben von der Brust hin zu seiner rechten Schulter leichte Farbnuancen. Eine markante Ader kann an der Oberseite des Kopfes verfolgt werden, eine weitere endet in einer Gewandfalte. Diese Adern des Marmors sind im Laufe von Jahrtausenden durch natürliche Dynamiken, die Witterungen und Sedimentbewegungen entstanden. Da Adern und Venen im Florenz der Renaissance jedoch zumeist als Fehler des Marmors angesehen wurden und Desiderio sicherlich zögerte, einen so brüchigen und mangelhaften Stein für ein Auftragswerk zu verwendet, weist Luchs auf die Möglichkeit hin, dass es sich bei der Büste des *Lachenden Knaben* um ein privates Bildnis eines familiären, geliebten Kindes für den Eigengebrauch handeln könnte. Luchs stützt diese These weiter, indem sie auf die fehlende Glättung und Politur des Haars verweist.³⁹

Obwohl der Marmor der Büste des *Lachenden Knaben* bisher noch nie mineraltechnisch untersucht wurde, kann man davon ausgehen, dass es sich beim Material der Porträtbüste um Marmor aus Carrara handelt. Diese Annahme basiert auf der

³⁵ Luchs 2007, S. 164–167.

³⁶ Cardellini 1962, S. 178–179.

³⁷ Luchs 2007, S. 164–167.

³⁸ Bei der neuerlichen Abnahme des Kopfes gab es große Schwierigkeiten: Die Bruchstelle war mit einem Hartholzpfropfen armiert worden und mit einem Steinkitt unbekannter Zusammensetzung gekittet; die großen Räume der Bruchstelle wurden mit spirituslöslichen Jeweliert Kitt und weißem Zement ausgefüllt. Dabei reichte der Jeweliert Kitt bis weit in die Bohrungen hinein. Um die Bruchfläche der beiden Teile zu erhalten, konnte nur mit einem Laubsägeblatt ohne Bogen langsam in die Tiefe gearbeitet werden. Anschließend wurde der Holzpfropfen durch einen Messingdorn ersetzt. Dieser wurde mit transparenten Marmorkleber am Schulterteil befestigt und anschließend wurde der Kopf mit Marmorkitt auf den Messingdorn geklebt. Nach dem Aufsetzen des Kopfes in der richtigen Position wurden die verbleibenden Hohlstellen mit einem gelblichen Hartgips ausgefüllt und die Außenfläche angepasst und modelliert. Im Anschluss wurde die Büste gereinigt. Der Bruchrand am oberen Halsrand war sehr braun von der alten Klebung, dies konnte jedoch durch Feinschleifen mit Glaspapier, verschiedene Lösungsmittel und Kautschukanwendung Richtung Grau vermindert werden. Angermann 1982a.

³⁹ Es besteht auch die Möglichkeit, dass Desiderio starb, bevor er das Werk vollenden konnte: Der Bildhauer starb am 16. Jänner 1464 im Alter von etwa 34 Jahren. Luchs 2007, S. 164–167. Vasari 2012, S. 126.

geografischen Nähe ihres Entstehungsorts Florenz zum Steinbruch in Carrara, aber auch die Beliebtheit des weißen Gesteins für Skulpturen in der beginnenden Renaissance und Frühen Neuzeit lässt auf die Herkunft des Steins aus diesem Gebiet schließen. Obwohl es sich bei Carrara-Marmor nur in seltenen Fällen um rein weißes Gestein handelt, wird es im Allgemeinen mit dieser Farbqualität assoziiert; tatsächlich aber variieren die Farben in verschiedenen Weiß-, Grau- und Beigestufen. Die unterschiedlichen Farbnuancen des Marmors aus Carrara kann man bei der Wiener Büste gut erkennen.

3.2.2 Lebendige Farben

Lange wurde angenommen, dass der Künstler keine Annäherung an eine farbige, realitätsgetreue Wiedergabe der Haut, des Haars und des Gewandes versuchte, indem er den *Lachenden Knaben* bemalte. Im Zuge der Restaurierungsarbeiten im Jahr 1982, die vom Kunsthistorischen Museum veranlasst wurden, konnten keinerlei Farbpartikel auf dem weißen Marmor entdeckt werden; und auch die Literatur nennt an keiner Stelle eine ehemalige Bemalung der Büste. Eine neue Untersuchung des Objektes mithilfe von UV-Strahlung ließ jedoch Spuren einer ehemaligen Farbfassung erkennen. Zumindest die Iris der beiden Augen war ehemals farbig gehalten (Abb. 5), der Schatten der Pupillen hebt sich im Licht der Bestrahlung innerhalb der ehemals pigmentierten Regenbogenhaut nochmals dunkel ab. An der Zunge des Kindes kann man auch einige Pigmentreste erkennen (Abb. 6) – an dieser Stelle muss es sich aller Wahrscheinlichkeit nach um eine rosa oder rote Farbe gehandelt haben. Besonders viele Pigmentreste findet man in den Einkerbungen des plastisch ausgearbeiteten Haars oberhalb der Schläfen (Abb. 7), was bedeutet, dass auch das Haar des Knaben farbig gefasst gewesen sein muss. Genauere Informationen zu Umfang, Zusammensetzung und Datierung des Farbauftrages könnte eine Röntgen-Fluoreszenz-Analyse oder eine Pigmententnahme liefern.⁴⁰

⁴⁰ Diese Analysen konnten vom Kunsthistorischen Museum bislang noch nicht unternommen werden. Auch die Anfertigung qualitativ hochwertiger Fotografien der UV-Untersuchung steht noch aus, weshalb ich in dieser Arbeit auf die von mir angefertigten Arbeitsfotografien zurückgreife. Zur UV-Licht-Untersuchung gibt es keinerlei Quellen, da diese eigens für vorliegende Masterarbeit unternommen wurde. Die hier aufgeführten Gedanken basieren auf der Diskussion mit Herbert Reitschuler, der als Restaurator für das Objekt zuständig ist. Folglich lässt sich auch die Frage zur Datierung des Farbauftrags kaum klären, da man dazu die Pigmente anhand einer Röntgen-Fluoreszenz-Analyse oder gar einer Pigmententnahme bestimmen müsste.

Die Ergebnisse der UV-Untersuchung lassen auf ein völlig anderes Erscheinungsbild des heute in monochromem Weiß erstrahlenden *Lachenden Knaben* schließen. Durch die nur partielle Bemalung des reinen weißen Gesteins werden bestimmte, herausragende Merkmale des Objekts betont: Das Haar, das in sich lebendig und bewegt gestaltet ist, die Zunge, die den Blick des Betrachters auf die Mundpartie und das laute Auflachen des Kindes lenkt, und die Augen, die nicht mehr bloß aus leeren Flächen bestehen, sondern in ihrer realitätsgetreuen Nachahmung auf das Menschsein des Kindes verweisen. Die Augen, die sprichwörtlich als das Tor zur Seele bezeichnet werden, verweisen auf den Anspruch der Büste, als lebendiges, beseeltes Wesen wahrgenommen zu werden.

Im Gegensatz dazu versucht die transparente Wachsschicht, die den Stein umhüllt, geradezu die Farbigkeit des Materials, das Weiß mit seinen changierenden mineralischen Partikeln, noch mehr zu betonen und einen augenscheinlichen Kontrast zu den farbigen Pigmenten zu verdeutlichen. In der Bildhauerei wird Wachs überwiegend als Entwurfsmaterial verwendet und dient im Wachsauerschmelzverfahren als Übergangsstadium zur endgültigen Plastik.⁴¹ Doch haben Künstler, unter anderem Gian Lorenzo Bernini und Antonio Canova, oftmals ihre Marmorskulpturen mit einer Wachsschicht versehen, um die Diaphanie des Materials zu verstärken und die Qualität und die Farbigkeit des Gesteins zu intensivieren.⁴² Da die Wachsschicht über die Farbe gelegt wurde, könnte versucht worden sein, die Erscheinung des Marmorbildnisses dem eines Wachsporträts anzunähern; anders als ein weißes, monochromes Marmorbild verringert ein Wachs bildnis die ästhetische Distanz zu seinem Vorbild. Die Weichheit des polymorphen Materials lässt die Grenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit, Leben und Tod verschmelzen.⁴³ Die Haptik des *Lachenden Knaben* erscheint durch die transparente Wachsschicht als weich und warm und vermag der Steinbüste über die Härte und Kälte ihres eigentlichen Materials hinwegzutäuschen; gleichzeitig wird die Farbigkeit, sei es die, die dem weißen Marmor zu eigen ist, oder jene, die durch die Pigmentierung gewisser Merkmale auf die Büste aufgetragen wurde, intensiviert oder konserviert.

Dadurch lassen sich beim *Lachenden Knaben* sogleich semantische Deutungen des weißen Gesteins mit seiner ehemaligen Farbigkeit anbringen. Weiß kann als Farbe zum

⁴¹ Uppenkamp 2002, S. 231–235.

⁴² Wagner 2019b, S. 249.

⁴³ Uppenkamp 2002, S. 235.

einen Tugend, Reinheit und Glauben symbolisieren; so wäre es naheliegend, dass es sich bei der Büste um ein sakrales Objekt handle. Die semantische Aufladung der weißen Materialfarbe unterstützt hier die Interpretation der Büste als Jesuskind vielmehr als etwa die Motive oder ein Attribut, welches nicht vorhanden ist. Gleichzeitig kann die Assoziation des weißen Gesteins mit Reinheit als Metapher der Unschuld eines Kindes gesehen werden. Doch handelt es sich bei dem verwendeten Marmor nicht um einen rein weißen Stein, denn er zeigt an vielen Stellen dem Material eigene Verfärbungen auf, sodass die Büste milchig-cremefarben erscheint. Ebenfalls verweist die ehemals farbige Betonung der Wesenszüge der Lebendigkeit eines individuellen Kindes und die dadurch gegebenen Hinweise auf inhaltliche Details der Büste, das Lachen, die Bewegung und der Blick, auf Interpretationen, die sich stärker von einer sakralen Ikonografie der Büste distanzieren. Vielmehr treten durch die farbige Akzentuierung dieser Details die Phänomene der Lebendigkeit eines Kindes näher an den Betrachter heran, was eine religiöse Deutung unwahrscheinlich macht. Folglich kann eine Untersuchung des Materials, die über rein ikonografisch motivierte Thesen hinausgeht, neue Anregungen für die Interpretation und Betrachtung des *Lachenden Knaben* liefern.

3.3 Analyse der Lebendigkeitsaspekte: Motiv, Medium, Material, Metapher

Die Beschreibung des *Lachenden Knaben* lässt die Merkmale des Phänomens der Lebendigkeit erkennen, die innerhalb des Objekts sowohl durch die künstlerische Bearbeitung des Materials als auch durch die partiell farbige Fassung erreicht werden: Motiv, Metapher, Medium und Material vereinen sich im Objekt und zeigen uns unterschiedliche Aspekte der Lebendigkeit auf. Im Rahmen dieser Arbeit sollen diese vier Begriffe mit ihren semantischen Feldern leitend sein.

Das *Motiv* des Lachens des Kleinkindes, das eine damit einhergehende Bewegung durch die Drehung des Kopfes verursacht, erscheint dem Betrachter als das offensichtlichste Element der Lebendigkeit. Durch das fröhliche Auflachen scheint der *Lachende Knabe* von einer lebhaften Kraft durchdrungen zu werden. Dabei muss man beachten, dass das Lachen keinesfalls immer ein willkommenes Motiv der darstellenden Kunst war: Gesellschaftliche Faktoren wie Verhaltensnormen, Wertvorstellungen, Mentalitäten, Dekorum und Ästhetik verdrängen das Lachen seit Beginn der abendländischen Kunstgeschichtsschreibung aus bildlichen Darstellungen. Obwohl

antike philosophische Traditionen Humor keinesfalls ablehnen, verdrängen die normativen Systeme des Christentums das Lachen aus der bildlichen Darstellung.⁴⁴ Gepaart mit Äußerungen zu Lachen und Lächeln in Kunsttraktaten, wird das Lachen als Verstoß gegen das Dekorum und das Schönheitsideal aufgefasst. Die frühneuzeitliche Kunstliteratur, allen voran die Schriften Leon Battista Albertis im 15. Jahrhundert, sorgen schließlich für die Akzeptanz des Lachens als ein affektgeladener Ausdruck von Freude, der den Betrachter zur emotionalen Involvierung führen soll.⁴⁵

Die Komplexität, die mit der Verbildlichung des Lachens einhergeht, ist nicht zuletzt dem *Medium* selbst geschuldet: Die antike Bildnisbüste, die im florentinischen Quattrocento eine Wiederbelebung erfährt, wird durch einen rigorosen horizontalen Schnitt auf Brusthöhe abgeschlossen. Das Format der Büste erlaubt eine alleinige Konzentration auf den Oberkörper und den Kopf der dargestellten Person, der in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Auffassung als Wohnort der Seele galt; die menschliche Büste kann also als ein Reliquiar für die Seele aufgefasst werden.⁴⁶ Neben der fehlenden Angemessenheit, die dem Lachen als Motiv attestiert wird, sorgt auch die damit einhergehende Dynamik für Probleme bei der Darstellung: Lachen ist mit einer Lautäußerung verbunden, die sich nur schwer in einem statischen Material wie Marmor darstellen lässt. Haltung und Gestik geben wichtige Hinweise auf die Art des Lachens; die Porträtbüste kann sich dieser Elemente jedoch nicht bedienen. Allerdings lässt die besondere Kunstfertigkeit Desiderios das Lachen des Kindes visuell wahrnehmbar werden: Der in einer Steinskulptur nicht realisierbare auditive Aspekt wird durch die Betonung der Lebendigkeit kompensiert und somit durch einen optischen Eindruck simuliert. Die Darstellung dieses flüchtigen, persönlichen Moments in Form eines steinernen Porträtbildnisses erscheint mir einer der wohl ausgeprägtesten Aspekte der Lebendigkeit des *Lachenden Knaben* zu sein. Gleichzeitig irritiert der fragmentarische Charakter des Mediums der Porträtbüste den Betrachter. Die physische Anwesenheit der dargestellten Person geht Hand in Hand mit deren Handlungsunfähigkeit durch die Beschneidung des Bildkörpers:

„Die Fixierung all dessen, was den *totus homo* ausmacht im *pars pro toto* seiner oberen Hälfte stellte eine Rekomplettierung und endgültige Belebung der

⁴⁴ Rehm 2009, S. 644–647.

⁴⁵ Müller 2012, S. 89–90.

⁴⁶ Kohl 2007b, S. 18–19.

Imagination des Betrachters anheim. Das bewusst gewählte Fragment verweist so gerade auf die Integrität des Menschen und setzt im Betrachter einen Mechanismus der Ergänzung *ante mentis oculis* in Gange, die den realiter Abwesenden lebhaft zu vergegenwärtigen vermag. Das Unbewegte und Unvollständige wird im Rahmen einer wirkungsästhetisch geprägten Kunstauffassung zum Generator von Lebendigkeit und Präsenz.⁴⁷

Vor diesem Hintergrund wird die Büste in ihrem fragmentarischen Charakter zu einer reizvollen Ausdrucksform, die mit verbildlichter und imaginerter Lebendigkeit einhergeht. Das Potenzial der Büste wird durch Desiderio im Objekt ausgeschöpft: die seitliche Wendung des Kopfes, die differenzierte Stofflichkeit von Haut, Haar und Hemd, der neugierige, freche und unverwandte Blick und schließlich das unvermittelte Lachen, das Zähnchen zeigt und einen spontanen Laut suggeriert. Der Künstler spielt mit den Grenzen der Gattung auf mehrfache Weise: Optische Präsenz wird suggestiv durch die Vorstellung eines akustischen Reizes verstärkt, sozusagen durch eine Ergänzung *ante mentis auribus*; die intendierte Fragmentarität der Büste erzwingt eine aktive, imaginativ vervollständigende Rezeption. Lebendigkeit wird so auf mehreren Ebenen thematisiert und vor allem simuliert. Die Büste wird sowohl durch den Künstler als auch durch den Rezipienten belebt.

Zugleich sind Büsten opake, stumme, harte, kalte Objekte, bestehend aus bearbeitetem, ‚totem‘ *Material*. Sie suggerieren in ihrer physischen Beschaffenheit das genaue Gegenteil der Lebendigkeit, die sie verkörpern sollen. Als Betrachter eines Kunstwerks ist man sich dessen bewusst und bewundert die technischen Fertigkeiten und fantasievollen Ideen eines Künstlers, der uns über das Material hinwegzutäuschen vermag. Je lebensnaher die Gestaltung des Objekts ist, desto mehr erreicht uns die Vorstellung von einer dem Bild inhärenten Lebendigkeit. Das Oszillieren zwischen tot und lebendig als Kern unserer ästhetischen Erfahrungen mit (scheinbar) lebendigen Artefakten beruht auf der Aktivierung von äußeren und inneren Sinnen des Betrachters.⁴⁸ Man stellt sich vor, dass man bei der Berührung des Objekts warme, weiche Haut spüren würde, die durch die optischen Eigenschaften des Materials suggeriert wird. Dem Material, aus dem das Medium besteht, werden gewisse Semantiken zugeschrieben, die die bildhauerische Arbeit unterstützen und weitere Deutungsmöglichkeiten abseits einer

⁴⁷ Kohl 2007b, S. 12.

⁴⁸ Fehrenbach 2021, S. 11–12.

inhaltlichen, ikonografischen Interpretation möglich machen. Man muss bedenken, dass man unter dem Gebrauch von Materialien nicht allein die technische Nutzung und Verarbeitung verstehen darf, sondern auch die kulturelle Funktion und Semantisierung des Werkstoffes, wodurch dem sozialen Gebrauch eine zusätzliche Bedeutungsebene zukommt. Durch das Material wird ein Kommunikationsprozess entfaltet, die in die Wahrnehmung und Interpretation des Kunstwerkes mit einfließt.⁴⁹

Zusammengefasst zeigen die Aspekte des Motivs, des Mediums und des Materials allesamt Phänomene innerhalb der Büste des *Lachenden Knaben*, die sich unter der *Metapher* der Lebendigkeit vereinen lassen. Die eben genannten Elemente sind vom Künstler bewusst in Szene gesetzt worden; mit den Problematiken, die mit dem Motiv des Lachens, dem Medium der Büste und dem Material des Marmors einhergehen, erreicht Desiderio ein Oszillieren und ein Changieren zwischen ‚tot‘ und ‚lebendig‘. Inwiefern der Bildhauer sich tatsächlich mit der Problematik auseinandergesetzt hat, lässt sich nicht eruieren und muss daher außer Acht gelassen werden; stattdessen sollen Überlegungen zu zeitgenössischen sozial- und kulturhistorischen Diskursen angestellt werden, die den Künstler dazu veranlasst haben könnten, eine derartig neue Ausarbeitung einer Knabenbüste zu wagen.

4. Leben und Kindheit in Florenz

Die Gesellschaft des Mittelalters hatte kein besonders Verhältnis zur Kindheit – was keinesfalls heißen soll, dass Kinder verachtet, vernachlässigt oder verlassen wurden, sondern die Besonderheiten von Kindern den Erwachsenen gegenüber wurden noch nicht wahrgenommen. Ein Kind gehörte der Gesellschaft der Erwachsenen an, sobald es nicht mehr auf die ständige Fürsorge von Mutter oder Amme angewiesen war.⁵⁰ Um 1400 war Florenz eine Stadt mit abnehmender Bevölkerung, kleinen Haushalten, einer großen Anzahl von Witwen, unverheirateten Männern sowie unehelichen, verlassenen Kindern. Die Machthaber der nahmen sich auf vielfältige Weise die Freiheit, das Familien- und Privatleben der florentinischen Bürger mitzubestimmen: Es wurden Gesetze verabschiedet und Einrichtungen geschaffen, die Waisen schützen und verlassene Kinder beherbergen sollten, außerdem wurde das Erbrecht angepasst und die Mitgift bei Heiraten

⁴⁹ Wagner 2009, S. 229.

⁵⁰ Ariès 2002, S. 209–211.

gesenkt. Die Herrschenden von Florenz sahen in ihrer Position eine Verantwortung, als Kollektiv und gemeinsame „Väter“ der bürgerlichen Familien zu handeln. Die Florentiner akzeptierten, dass es zu den legitimen Aufgaben der Regierung gehörte, nicht nur über den Krieg, die Justiz, öffentliche Ordnung und Steuern zu bestimmen, sondern auch Familienangelegenheiten und andere Fragen privater Natur zu regeln, die von den Regenten als dringende öffentliche Sachverhalte betrachtet wurden. Mit den Zielen dieser Politik stimmte der humanistische Diskurs der sozialen und politischen Tugenden überein. Man wollte eine Ideologie der moralischen Rechtschaffenheit und Konformität schaffen.⁵¹

4.1 Demografische Verhältnisse

Die Lebensqualität im Florenz des 15. Jahrhunderts war deutlich besser als nach den großen Pestepidemien des vorherigen Jahrhunderts, die einen Großteil der Bevölkerung dahinrafften. Nach der katastrophalen Mortalitätsrate der Seuchenwelle von 1348 stieg die Einwohnerzahl der Stadt im Jahr 1380 auf 55.000 – also auf knapp die Hälfte der Einwohner von 1348. Weitere Wellen von Seuchen in den Jahren 1400, 1417, 1422–24 und 1430 ließen jedoch rund 10 Prozent der Bevölkerung sterben: Der Kataster von 1427 gibt eine Bevölkerungszahl von knapp 37.000 an, das ist fast ein Drittel weniger als im späten 14. Jahrhundert. Nur mit Mühen kam die Einwohnerzahl der Stadt im 15. Jahrhundert auf über 40.000.⁵² Gründe dafür sind neue Gesetzeslagen, die von den Regenten der Stadt veranlasst wurden und hauptsächlich Familienangelegenheiten betrafen.

Doch nicht allein die Pest ließ eine Vielzahl von Menschen sterben: Schon die Geburt eines Kindes war lebensgefährlich – sowohl für die Mutter als auch für das Kind. Im Jahr 1427 machten Kinder im Alter bis zu vier Jahren 15 Prozent der Gesamtbevölkerung aus, Kinder im Alter bis zu 14 Jahren sogar 39 Prozent. Eine große Zahl von ihnen starb im Säuglings- oder Kindesalter. Zwischen Seuchen und Kindersterblichkeit war die Gesellschaft bemüht, sich um das Leben ihrer Frauen und Kinder zu kümmern und viele Geburten wurde freudig in den sogenannten *ricordanze* vermerkt; dabei handelt es sich um schriftliche Aufzeichnungen in Form von

⁵¹ Najemy 2006, S. 225.

⁵² Klapisch-Zuber 2011, S. 80–81. Najemy 2006, S. 225.

Chronologien, Tagebüchern oder Geschäftsbüchern aus der Zeit des florentinischen 15. Jahrhunderts.⁵³ Die Analyse von biografischen Daten von Familienbüchern zeigt die hohe Kindersterblichkeit auf: Vor 1450 wurden nur sechs von zehn Kindern lebend geboren, um die Mitte des Jahrhunderts steigerte sich die Zahl dann auf sieben von zehn Lebendgeburten. Doch rund 20 Prozent der Kinder, die eine Geburt unter prekären hygienischen Bedingungen überstanden und sich durch die ersten Jahre ihres Lebens kämpften, starben in einem späteren Stadium der Kindheit; ein Drittel davon vor dem fünften Lebensjahr, ein weiteres Drittel davon vor dem 15. Lebensjahr. Die Gefahr, an einem frühen Tod zu sterben, betraf überwiegend die niederen Gesellschaftsschichten wegen mangelnder hygienischer Bedingungen und unzureichender Ernährung, doch machte der Tod vor niemanden Halt und suchte auch Kinder wohlhabender Familien heim.⁵⁴

Auch das Aussetzen von ungewollten Kindern war ein Problem, mit dem die Stadt konfrontiert war. Kinder von Armen, Kranken, Durchreisenden und einfachen Haushältern waren besonders häufig davon betroffen und nicht alle davon waren Säuglinge, die beispielsweise aus einer unerlaubten Beziehung hervorgingen. Verlassene Kinder wurden schließlich im städtischen Findelhaus beherbergt, das von Filippo Brunelleschi erbaut wurde und dessen Portikus mit einer Mischung aus klassischen und toskanisch-romanischen Elementen den Beginn eines neuen architektonischen Stils einleitete. Der Bau dauerte mehr als 20 Jahre, 1455 wurde das *Ospedale degli Innocenti* schließlich eröffnet. Allein in den ersten zehn Jahren seines Bestehens wurden 813 Kinder in das Waisenhaus aufgenommen, was von der Notwendigkeit der Institution zeugt.⁵⁵ Zusätzlich trugen die Krankenhäuser von Florenz wesentlich zur Versorgung, Unterstützung und Aufnahme von Kindern bei, denn die Fürsorge für verlassene Kinder war traditionell eine der vielen Aufgaben, die eine solche Institution zu bewältigen hatte. Zugleich boten Krankenhäuser Gelegenheiten für karitative Werke von Gläubigen: Die Vorstellung, dass wohlthätige Werke göttliche Gnade und Schutz sichern könnten, ging mit großzügigen Spenden und Schenkungen an die Spitäler einher. Schließlich wurden eigene Kinderkrankenhäuser errichtet, die von wohlhabenden Familien finanziert wurden.⁵⁶

⁵³ Klapisch-Zuber 2011, S. 81–82. Najemy 2006, S. 238–239.

⁵⁴ Klapisch-Zuber 2011, S. 80–81.

⁵⁵ Najemy 2006, S. 239–240.

⁵⁶ Ebd., S. 243–244.

4.2 Erziehung in Theorie und Praxis

Die Fürsorge und Erziehung, die jede Familie ihren jüngsten Mitgliedern entgegenbringen sollte, sowie die damit einhergehenden moralischen Vorstellungen und Erwartungen wurden in einer Vielzahl von pädagogischen Traktaten thematisiert. Hinsichtlich der Büste des *Lachenden Knaben* sind diese Schriften insofern von besonderer Relevanz, da sie sich mit den visuellen und religiösen Einflüssen von Kunstwerken befassen, welche den Haushalt und öffentlichen Raum schmücken und somit den Alltag der Familie, allen voran des Kindes, begleiten. In der beginnenden Renaissance ist jene Überzeugung zentral, bei der das Schicksal von Staat und Familie von der moralischen Integrität seiner Bürger, insbesondere seiner Kinder, den zukünftigen Machthabern der Stadt, bestimmt sei. Deshalb lenkt die humanistische und staatliche Literatur die Aufmerksamkeit auf die Erziehung des Kindes, von dem die florierende Zukunft der Gesellschaft abhängt. Schriften von Leon Battista Alberti (*Della Famiglia*), Giovanni Rucellai (*Vita Civile*) und Giovanni Dominici (*Regola del governo di cura familiare*) thematisieren die Entwicklung und Förderung familiärer und bürgerlicher Tugenden durch das persönliche Verhalten, welches, abseits von gesetzlichen Vorgaben der Regierung, durch die Unterweisung im eigenen Haushalt beginne.⁵⁷ Derartige pädagogische Traktate zeigen Erziehungsmethoden auf, die sowohl den privaten als auch den öffentlichen Bereich betreffen, wobei diese stets auf christlicher und politischer Bildung basieren. Da die Stabilität vom Staat stark von der Erziehung abhängt, wird Gehorsam und Respekt vor weltlichen und kirchlichen Autoritäten vorausgesetzt. Die Traktate sind in der Volkssprache, dem *volgare*, geschrieben und vermeiden lange, komplizierte Abhandlungen. Adressiert waren sie an das Familienoberhaupt, den Vater, der die Pflicht hatte, die Erziehung der Kinder durch die Mutter zu überwachen. Es gab aber auch pädagogische Traktate für den Klerus, da Priester- und Ordensleute den Gläubigen erzieherische Inhalte in Form von Predigten in der Kirche, bei gemeinschaftlichen Lesungen oder mittels individueller Hilfestellungen vermitteln sollten. Außerdem waren Geistliche dazu aufgerufen, den Eltern Ratschläge zu erteilen, wie man Kindern schwer verständliche, abstrakte Konzepte der christlichen Religion vereinfacht und verständlich nahebringen kann. Die pädagogische Literatur lehrte im

⁵⁷ Coonin 1995b, S. 124–125.

Grunde, wie sich Vater, Mutter und Kind verhalten sollen, um gute Christen und folglich gute Bürger zu werden.⁵⁸

Die hohen Ambitionen, die aus einer erfolgreichen Erziehung resultieren sollten, wurden vor allem von politisch führenden Familien angepeilt; denn das Ziel einer guten Erziehung und Bildung war die garantierte Kontinuität des guten Ansehens und Rufs der Familie und folglich auch der Stadt ihrer Herkunft, Florenz. Die Potenziale religiöser als auch bürgerlicher Ansichten gehen ineinander über und erhöhen deshalb die moralischen Standards.⁵⁹ Folglich kommt es im Quattrocento zu einer neuen Wahrnehmung der Kindheit, besonders aber der des männlichen Kindes: Ein Junge wurde als Verkörperung von Familie und Staat angesehen. Das Zeugen von Kindern wurde zunehmend als Pflicht aufgefasst, um die florentinische Republik zu erhalten, nicht zuletzt wegen der miserablen demografischen Verhältnisse, die das Leben und Überleben erschwerten. Auch die pädagogischen Traktate sowie die sozialen Infrastrukturen zeigen die Sorge der Stadt um ihre Kinder auf.⁶⁰

Der Großteil der Erziehung von Kindern zuhause fand unter der Anleitung des Familienoberhauptes statt: Alles, was Kinder in ihrem familiären Umfeld lernen, solle ihnen für das zukünftige Leben als Erwachsene dienen. Indem sich solche Texte mit Körper, Geist und Seele befassen, skizzieren sie Erziehungsmodelle, thematisieren aber auch gute Manieren und Verhaltensweisen, Pflege und Beherrschung des Körpers und das Erlernen von feinem Essen, Trinken, Kleiden; aber auch das Sprechen und Beten wird behandelt. Eine gesunde Lebensweise wird vorgestellt, die auf den Grundlagen des christlichen Glaubens basiert. Je nach gesellschaftlicher Klasse eines Kindes sind unterschiedliche Niveaus von Alphabetisierung und Bildung vorgeschlagen; ein adeliger Junge solle beispielsweise lesen, schreiben und Latein können, damit er durch eine adäquate Bildung neue Möglichkeiten erlangt, um seine künftige Rolle in der Gesellschaft etablieren zu können. Durch Disziplin, Selbstkontrolle und moralische Bemühungen können Tugenden produziert werden; das antike Prinzip des *puer senex*, des weisen Kindes, welches schon in jungen Jahren die Reife und Weisheit des Alters erfüllt, galt dabei als das Vorbild und Ziel der Erziehung.⁶¹

⁵⁸ Evangelisti 2013, S. 665–667.

⁵⁹ Kohl 2011, S. 90.

⁶⁰ Coonin 1995b, S. 122.

⁶¹ Kohl 2011, S. 89.

Spätestens wenn die Jungen das Alter der Adoleszenz erreicht hatten, wurden die theoretischen Vorstellungen der pädagogischen Traktate in die Praxis umgesetzt: Vielfältige Tätigkeiten sollen die Jugendlichen auf ihren künftigen staatsbürgerlichen Dienst vorbereiten. Die Jugendlichen wurden religiösen Bruderschaften anvertraut, die ihnen ein christliches Leben näherbringen sollten – ohne sie dabei zu einem religiösen Gelübde oder zum Eintritt ins Ordensleben zu drängen. Es ging darum, die Jungen bei Prozessionen, Predigten oder den *sacre rappresentazioni*, den geistlichen Theaterspielen, in die religiösen Handlungen zu integrieren: So trugen Jungen etwa bei Prozessionen die Kleider ihrer Väter, ihrer moralischen Vorbilder; bei den dramatischen Aufführungen spielten die Jungen die Rollen von Johannes oder gar Christus, mit deren Tugenden und Güte sie sich identifizieren und deren Taten sie nachahmen sollen.⁶²

Bei den Einbindungen eines Knaben in die religiöse Praxis spielten auch Bilder eine wesentliche Rolle, denen in den Traktaten gleichfalls eine hohe Bedeutung beigemessen wird, da sie einen kognitiven Weg zur Auffassung des christlichen Heilsgeschehens bieten sollten.⁶³ Sowohl frühe Texte aus dem 15. als auch späte aus dem 17. Jahrhundert diskutieren das häusliche Umfeld eines Kindes und seiner Familie. Gleichzeitig vermitteln Kunsttraktate Informationen über die Aufstellung und Verwendung materieller Gegenstände. Die notwendige Ausstattung des Haushaltes mit genau festgelegten Bildern, Objekten und Einrichtungsgegenständen diene der visuellen Erziehung und Entwicklung orektischer, ästhetischer und moralischer Fähigkeiten.⁶⁴ Der Raum des Hauses mit seiner Einrichtung wurde im Erziehungsprozess funktionalisiert, um das Zugehörigkeits- und Gemeinschaftsgefühl von Kindern und Erwachsenen im Haus zu verstärken und erinnert gleichzeitig an die Moralvorstellungen, die von den einzelnen Familienmitgliedern praktisch umgesetzt werden sollten.⁶⁵ Da Kinder durch Nachahmung und Beobachtung von Mutter, Vater und anderen lebenden Vorbildern lernen, haben Bilder eine analoge Funktion. Abhängig vom Wohlstand und sozialen Rang der Familie waren sicherlich die Größen und Formen von Bildern, man kann jedoch davon ausgehen, dass Bilder jeglichen sozialen Schichten zugänglich waren, da sich durchaus auch auf Papier gedruckte Bilder als geeignete Alternativen zu großformatigen Ölgemälden oder Skulpturen herausstellten. Diese Bilder, die sakrale und profane Szenen

⁶² Coonin 1995a, S. 66–67.

⁶³ Ebd., S. 66–67. Coonin 1995b, S. 125–126.

⁶⁴ Evangelisti 2013, S. 667–669.

⁶⁵ Ebd., S. 672–574.

zeigten, die Bescheidenheit ausstrahlten und zu erbaulichen Gedanken und Handlungen aufforderten, waren und sollten sowohl den Erwachsenen als auch den Kindern sichtbar sein. Entsprechend ihrer Funktion wurde ihre Auf- oder Ausstellung für Flure und Loggien, für die Zimmer jedes Hausbewohners, für Essens- und Aufenthaltsräume empfohlen. Je nach Struktur und Dimension eines Bildes sollte es in bestimmten Bereichen des Hauses positioniert werden.⁶⁶

Die Kindheit wurde im Laufe des 15. Jahrhunderts zunehmend persönlicher, die Sensibilität gegenüber der Natur eines Kindes als fühlendes Wesen nahm zu. Die intensive Auseinandersetzung mit Traktaten, die erziehungstheoretische Positionen verbreiteten, garantierte den Kindern und Nachkommen von Familien eine Zukunft. Die Hoffnung auf das Überleben eines Kindes nahm zu, sodass der Tod desselben eine zusätzliche Tragik bekam.⁶⁷ Rund um diese Diskurse und Entwicklungen entstand das Genre der Knabenbüste.

5. Das Genre der Knabenbüste

Desiderio da Settignanos *Lachender Knabe* ist Teil einer homogenen Gruppe von Knabenbüsten, die erstmals um die Mitte des 15. Jahrhunderts in Florenz und seiner nahen Umgebung und in nur einer recht kurzen Produktionsspanne von rund 50 Jahren entstanden sind.⁶⁸ Bei dem Genre handelt es sich um Bildnisbüsten, die ausschließlich männliche Kinder zeigen und in den meisten Fällen aus Marmor gestaltet sind, solche aus Terrakotta existieren aber ebenfalls, wenn auch in geringer Anzahl. Den Kinderbüsten des Quattrocento ist gemein, dass sie sich sowohl in Hinblick auf die Ikonografie als auch auf das Genre einer eindeutigen Zuordnung entziehen: Individuelle Züge vermischen sich mit Andachtsbildern von Jesus- und Johannesknaben. Bei vielen der Büsten ist es

⁶⁶ Evangelisti 2013, S. 669–670.

⁶⁷ Ebd., S. 669–670.

⁶⁸ Den Niedergang des Genres erklärt Bode: „Im allgemeinen haben wir jedoch in der veränderten Auffassungsweise der Zeit den Grund zu suchen, dass solche Kinderbüsten in den letzten beiden Jahrzehnten des Quattrocento kaum noch vorkommen. Jene naive volkstümliche und zugleich ganz intime Anschauungsweise, die dem Künstler gestattete, als Modell für den jugendlichen Christus oder für den kleinen Johannes den ersten besten hübschen Knaben aus der Familie, die den Auftrag darauf gegeben hatte, zu porträtieren, musste allmählich einer strengeren kirchlichen Auffassung weichen. An die Stelle der anmutigen Knaben Christus und Johannes trat die Darstellung des Dulders und des Busspredigers; die Reformation in Florenz, mit Savonarola an der Spitze, der solche Portraits in Heiligengestalten sogar von der Kanzel herab geisselte, und die Bewegung gegen jene angebliche Profanierung, die daraus hervorging, machten dem unschuldigen Naturalismus mit seiner naiven Freude an der Natur und Natürlichkeit, an der schlichten, absichtslosen Wiedergabe der Wirklichkeit, deren reizvollste Schöpfungen gerade diese köstlichen Darstellungen des Kindes sind, ein rasches Ende.“ Bode 1921, S. 251–252.

unmöglich, die Identität sowie genaue Provenienz der einzelnen Kinderfiguren zu ermitteln und ihre Aufstellung zu rekonstruieren, zumal sie diesbezüglich keine Inschriften tragen und weil sie nicht nur für öffentliche Räume geschaffen wurden, sondern auch für private Zwecke bestimmt waren. Dokumente zu solchen Ausstattungsobjekten sind selten vorhanden; die wenigen Berichte zu Knabenbüsten und ihren Aufstellungen, die uns erhalten geblieben sind, sind wenig aussagekräftig.⁶⁹

Desiderio gilt als einer der Erfinder und größten Meister des Genres der Knabenbüsten.⁷⁰ Giorgio Vasari mag wohl Desiderios Kinderbüsten im Kopf gehabt haben, als er dessen *grazia* in seiner Lebensbeschreibung lobt – ein Lobtopos des Biografen, welcher ansonsten nur den Künstlern der dritten und von Vasari als vollkommen bezeichneten Epoche des 16. Jahrhunderts zukam:

„Er war ein Nachahmer von Donatellos Stil, besaß aber die natürliche Gabe, den Köpfen höchste Anmut und größten Liebreiz zu verleihen. Dabei sieht man, dass die Gesichtszüge, die er seinen Frauen und Kindern mit einem lieblich-zarten, reizvollen Stil verlieh, in gleichem Maß der Natur zu verdanken sind, die ihn dazu bestimmt hatte, wie dem Eifer, mit dem er seine Begabungen in der Kunst schulte.“⁷¹

Die Knabenbüsten Desiderios sind einzigartig in der Frühen Neuzeit, nicht nur wegen der lebendigen Charakterisierung der dargestellten Kinder, sondern auch weil sie zu den ersten profanen Porträtbüsten seit der Antike gehören.⁷² Eine Anfertigung solcher Bildnisse für eine Aufstellung abseits einer sakralen Umgebung lässt die Frage nach dem Warum aufkommen: Welche Absichten verfolgte der Künstler mit der Gestaltung mehrerer lebensnaher Kinderporträts?

5.1 Jesus- und Johannesbüsten

5.1.1 Die Darstellungstradition

Die Büsten frommer Jünglinge spielten in der Erziehung des männlichen Nachwuchses einer Familie eine wichtige Rolle, indem sie als moralische Vorbilder und Spiegelbilder

⁶⁹ Caglioti 2011, S. 156.

⁷⁰ Coonin 1995b, S. 118–120, 130–132.

⁷¹ Vasari 2012, S. 43. Kryza-Gersch 2012, S. 88.

⁷² Coonin 1995b, S. 118.

in Sachen der Selbstbeherrschung dienten, aber auch als Objekte der Selbstidentifikation wahrgenommen werden sollten. Sie zeigen zumeist Jesus- oder Johannesknaben. Bei den Kinderbüsten des italienischen Quattrocento handelt es sich um auf Brusthöhe abgeschnittene Büsten, bei denen die Identifizierung und Unterscheidung zwischen Johannes- und Jesusknaben sowohl anhand ikonografischer Attribute, aber auch anhand der voneinander unterscheidbaren Gesichtsausdrücke erfolgt.⁷³

Die Darstellungstradition von kindlichen bis jugendlichen Johannesknaben scheint in Italien im 13. Jahrhundert zu beginnen: Obwohl das Neue Testament die Kindheit des Johannes nicht erwähnt, hat die östliche Erzähltradition diese Geschichten des Heiligen bewahrt, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts zunehmend Einfluss auf die bildliche Repräsentation nahm. Von der frühchristlichen Zeit bis ins Mittelalter entwickelten sich eine Reihe von Legenden, die das Leben Johannes' des Täuflers nach seiner wunderbaren Geburt und vor der Taufe Christi beschreiben. Diese Legenden befassen sich hauptsächlich mit dem Tod seiner Eltern, Elisabeth und Zacharias, seiner Kindheit und dem Beginn seines Lebens in der Wüste. Als eine der frühesten apokryphen Quellen gilt das Protoevangelium des Jakobus aus dem 2. Jahrhundert. Narrative Szenen aus dem Buch wurden bereits in der ägyptischen und byzantinischen Kunst verbildlicht; durch den direkten Einfluss des Byzantinischen Reiches hat sich die Ikonografie wohl in Italien verbreitet.⁷⁴

Linda Pisani sieht in der dichten, vielfältigen Texttradition eine Erklärung für die verbreiteten Darstellungen des Johannes- und Christusknaben in Italien: Die *Meditationes Vitae Christi* des Pseudo-Bonaventura zeigen einige Details aus der Kindheit des Johannes auf, basierend auf den antiken apokryphen Legenden. Dieser Text entstand wahrscheinlich in der Toskana in einem franziskanischen Umfeld in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Die Geschichte erzählt von Jesus und Johannes, die sich treffen, als die Heilige Familie auf dem Weg nach Nazareth am Haus von Elisabeth und Zacharias vorbeikommen und es zur ersten Begegnung der beiden Babys kam, als sich diese noch in den Bäuchen ihrer Mütter befanden. Laut apokryphen Schriften wurde dieses Treffen wiederholt, als die Familie aus Ägypten zurückkehrte.⁷⁵ So wird es als Aufgabe Johannes

⁷³ Seltsamerweise gibt es keinerlei Entsprechungen von Jesus- und Johannesporträts in der Malerei. Coonin 1995b, S. 119–120.

⁷⁴ Lavin 1961, S. 319–320.

⁷⁵ Pisani 2007, S. 220–221.

des Täufers gesehen, das Alte und Neue Testament zu verknüpfen.⁷⁶ Michelangelos *Tondo Doni* (Abb. 8) zeigt den Johannesknaben als Vermittler zwischen heidnischer Welt im Hintergrund, die von Nackten bevölkert wird, und der modernen Welt im Vordergrund, wo sich die Heilige Familie, Josef, Maria und das Jesuskind, aufhält. Die beiden Welten sind durch eine Art Balustrade getrennt. An dieser Stelle erscheint der in Fell gekleidete Johannesknabe, der durch das Wandstück auf Brusthöhe beschnitten wird – was den gemalten Jungen wie eine Büste erscheinen lässt.⁷⁷ Die Wahl dieser Darstellungsart lässt mich vermuten, dass Michelangelo in Florenz Büsten von Johannes- und eventuell auch Jesusknaben gesehen haben könnte.

Neben den *Meditationes Vitae Christi* nennt Marilyn Lavin die volkstümliche Übersetzung der *Vita di San Giovanni Battista* aus dem Lateinischen, die vermutlich durch den Dominikanermönch Fra Domenico Cavalca im frühen 14. Jahrhundert angefertigt wurde.⁷⁸ Als Teil des *Volgarizzamento delle vite de' SS. Padri* gilt die Übersetzung als wichtige Quelle für die Ikonografie des Täufers in der Renaissance. Die 1320 bis 1342 verfasste Sammlung von Geschichten beinhaltet einen in expressivem Stil ausgeschmückten Abschnitt über das Leben des Johannes. Narrative Elemente anderer Erzähltraditionen wurden dabei aufgegriffen und stark erweitert.⁷⁹ Die visuelle Entwicklung geht aus den narrativen Szenen hervor, in denen die Beziehung zwischen Johannes und dem Christuskind im Fokus steht. Als ein wichtiges Detail dieser Quelle für die ikonografische Bestimmung ist das Kamelfell des Täufers, welches nach der antiken literarischen Tradition göttlichen Ursprung haben soll.⁸⁰

Dass die beiden Jungen im gemeinsamen Gespräch zusammen innerhalb eines skulpturalen Werkes erscheinen können, zeigt der sogenannte *Arconati-Visconti-Tondo* (Abb. 9) von Desiderio da Settignano im Pariser Louvre: In einem Marmorrelief sind Jesus und Johannes als Kinder abgebildet und durch gegenseitiges Berühren eng miteinander verbunden. Dabei legt der kleine Jesus seine Hand auf das Herz seines Gegenübers. Die Köpfe der Kinder werden beide von einem Heiligenschein gerahmt, und Johannes ist eindeutig durch sein charakteristisches Fellgewand vom Jesuskind zu

⁷⁶ Auch die Tatsache, dass das Neue Testament (Mk 1,3) den alttestamentarischen Vers (Jes 40,3) „vox clamantis in deserto“ aufnimmt, zeigt die Bedeutung hinsichtlich der Verbindung der alten mit der modernen Welt durch Johannes den Täufer in der Wüste auf.

⁷⁷ Pisani 2007, S. 220–221.

⁷⁸ Ob die Übersetzung tatsächlich von Cavalca angefertigt wurde, ist heute umstritten; gesichert ist lediglich, dass der Mönch die *Vite de' SS. Padri* schrieb, die jedoch die Vita des Johannes enthält.

⁷⁹ Lavin 1955, S. 87–89.

⁸⁰ Lavin 1961, S. 320–321.

unterscheiden, der lediglich ein antikisierendes Gewand trägt. Es ist sehr ungewöhnlich, dass ein derartiges Sujet in einem Tondo realisiert wurde, da das Format vorzugsweise für Darstellungen der Jungfrau mit Kind verwendet wurde. Obwohl Verbildlichungen der apokryphen Erzählungen in der Renaissance-Kunst sehr beliebt waren, ist dies das einzig bekannte Werk, das das Treffen der beiden Kinderheiligen und ihr Gespräch in der skulpturalen Form des Flachreliefs zeigt.⁸¹

Hinsichtlich der Ikonografie der Büsten ist die besondere Beziehung der beiden neutestamentlichen Figuren zueinander ein wichtiger Aspekt, weshalb Jesus- und Johannesbüsten oftmals gemeinsam aufgestellt wurden – ganz so, als ob sie sich miteinander unterhalten würden. Dem Betrachter wird dadurch der Eindruck eines stillen Dialogs vermittelt, der ihn zum Innehalten, Beobachten und Nachdenken anregen soll.⁸² Durch das scheinbare Sprechen wird der aufmerksam zuhörende Betrachter in ein religiöses Event miteinbezogen.⁸³ Vor allem Johannes ist dabei, in Anlehnung an den Bibelvers „vox clamantis in deserto“,⁸⁴ gelegentlich mit leicht geöffnetem Mund dargestellt. Gut erkennbar ist dies etwa an einer Marmorbüste von Mino da Fiesole, die den *Heiligen Johannes den Täufer als Kind* (Abb. 10) darstellt und sich mit nach oben gerichtetem Blick dem Betrachter frontal präsentiert. Es scheint so, als würde er sich mit Gottvater unterhalten; diesem Gespräch soll der Betrachter aufmerksam lauschen. Dass aber der Mund des Johannesknaben ähnlich ausdrucksvoll und lebhaft zum Sprechen geöffnet ist, wie etwa das Lachen des Wiener Knaben, kommt in der Bildtradition ansonsten nicht vor.

Neben den geöffneten Lippen sind die Aureole, das Phylakterion, das Lamm- oder Kamelfell sowie (in seltenen Fällen) ein Epitaph, das an die Mission des Heiligen erinnert, charakteristische Attribute, die eine Knabenbüste als einen Johannes kennzeichnen. Innerhalb dieses Darstellungsschemas gibt es kaum Raum für Abweichungen, die wenigen Variationen konzentrieren sich lediglich auf den Gesichtsausdruck des Knaben:⁸⁵ Wilhelm Bode weist darauf hin, dass der kleine Johannes immer mit herben Zügen und ernsten Ausdruck dargestellt ist.⁸⁶ Diesbezüglich bemerken auch Victor Coonin und John Wyndham Pope-Hennessy die idealisierten Erscheinungen dieser

⁸¹ Vines 1985, S. 181–182.

⁸² Luchs 2007, S. 161–162. Pisani 2007, S. 211–212, 227.

⁸³ Kohl 2011, S. 92.

⁸⁴ Jes 40,3. Mk 1,3.

⁸⁵ Pisani 2007, S. 215–216.

⁸⁶ Bode 1921, S. 241–242.

Büsten, die sich zumeist nur in kleinen Details der Mimik voneinander unterscheiden; sie seien nie so charakteristisch und mit individuellen Zügen dargestellt, dass man sie als reale, tatsächliche Porträts Florentiner Kinder betrachten könnte.⁸⁷ Darüber hinaus können auch Inschriften auf die Johannes-Ikonografie verweisen, wie man es bei einer Knabenbüste von Antonio Rossellino (Abb. 11) erkennen kann: Die Inschrift „Ego vox clamantis in deserto“ ist wie auf einem Sockel angebracht und verweist am unteren Abschluss der Büste auf die besondere Rolle des jungen Täufers; der Knabe, der auch in diesem Beispiel in Fell gekleidet ist, wird damit unzweifelhaft als Johannes identifizierbar.

Die Identifikation einer Büste als Jesuskind gestaltet sich als weitaus schwieriger, was daran liegt, dass sein einziges charakteristisches Attribut der Heiligenschein ist. Solche Attribute wurden im Allgemeinen in anderen Materialien als die Büste selbst angefertigt, um in Falle einer Beschädigung ausgetauscht werden zu können. Wenn man also bei einer Knabenbüste ein Bohrloch am Hinterkopf vorfindet, kann man daraus schließen, dass es sich beim porträtierten Kind um Jesus handelt, sofern kein weiteres Attribut auf den Johannesknaben hinweist. Hierbei muss aber bedacht werden, dass Bohrlöcher auch noch zu einem späteren Zeitpunkt gemacht worden sein könnten, um den Zweck und die Wirkung einer Kinderbüste zu verändern.⁸⁸ Andererseits können auch Dokumente zu Aufstellungen Aufschluss darüber geben, dass eine Knabenbüste als sakrales Objekt interpretiert wurde.

So wissen beispielsweise aus einem Bericht von Giuseppe Richa aus dem Jahr 1756 von der gemeinsamen Aufstellung von Antonio Rossellinos *Büste des jungen Johannes des Täufers* (Abb. 11) mit Desiderios Büste des *Christ Child* (Abb. 3) im Oratorio di San Francesco dei Vanchetoni in Florenz. Zwar ist uns der ursprüngliche Auftraggeber und Besitzer der Skulpturen unbekannt, da die Kirche erst 1602 gebaut wurde, jedoch befanden sie sich zumindest in der Mitte des 18. Jahrhunderts und bis 1940 dort. Durch den Bericht von Richa können wir auch die ursprüngliche Aufstellung rekonstruieren: Beide Büsten befanden sich jeweils in einer Nische oberhalb der Seitentüren des Hochaltars, die in den Reliquienraum führen. Die Büste Desiderios befindet sich heute in der National Gallery of Art in Washington und wird – aufgrund der uns überlieferten Aufstellung in der Kirche – als Jesusknabe interpretiert. Desiderios Knabe ist mit seinen

⁸⁷ Coonin 1995b, S. 128–129. Pope-Hennessy 1996, S. 191.

⁸⁸ Vgl. Fußnote 68. Bode 1921, S. 251–252.

dicken Wangen und dem seidigen Haar sichtlich kindlicher als der Rossellinos, der nahe der Adoleszenz zu sein scheint, was für einen Johannesknaben durchaus üblich war. Meistens variiert das Alter von Johannes-Büsten zwischen sieben und 14 Jahren.⁸⁹ Der vermeintliche Jesusknabe erscheint im Vergleich noch viel jünger, vielleicht fünf Jahre alt. Er ist frontal zum Betrachter hin ausgerichtet und scheint diesen interessiert, jedoch gewissermaßen distanzierend entgegenzublicken.⁹⁰ Die weit geöffneten Augen sind etwas nach unten gerichtet, der Kopf ist minimal nach links gedreht. Der Blick ist besonders betont: Obwohl die Büste aus monochromem weißem Marmor besteht, hat der Künstler die Iris und die Pupillen mithilfe von Meißellinien im Stein angedeutet.⁹¹ Dem Kind wird Individualität zugesprochen, ein Blick gegeben, der seinem Gegenüber suchend begegnet. Berücksichtigt man nun die Aufstellung der Rossellino- und der Desiderio-Büste in Nischen oberhalb der Seitentüren in der florentinischen Kirche, so fällt auf, dass keineswegs ein Gespräch zwischen den beiden angedeutet sein kann – oder zumindest, dass dies keine Intention der Aufstellung war. Im Gegensatz zu anderen Büsten hat der Johannesknabe Rossellinos seinen Blick andachtsvoll nach unten gesenkt, beide Knaben haben ihren Mund geschlossen. Der Betrachter kann sich somit nicht den Kinderheiligen annähern, indem er versuchen könnte, das andächtige Gespräch der beiden zu belauschen. Eine Annäherung funktioniert hier allein durch die Suche nach Blickkontakt mit Desiderios Büste. Alison Luchs findet sogar, dass das Zusammenpressen der Lippen gar das Unterdrücken eines Lachens andeutet – was bei einem ersten Gespräch über das christliche Heilsgeschehen sichtlich unangebracht wäre.⁹² Denn wiederum stehen wir vor dem Problem der fehlenden Jesuskind-Attribute, die uns eine eindeutige ikonografische Einordnung der Büste erschwert. Die Dokumentation Richas und das Loch einer Bohrung am Hinterkopf für die Befestigung eines Heiligenscheins weisen auf eine mögliche Interpretation der Büste als ein Jesuskind hin; allerdings könne dieses Loch auch Jahrhunderte später gebohrt worden sein, um aus einem profanen Familienporträt ein sakrales Heiligenbild zu machen.⁹³ Und da der Bericht Richas aus dem 18. Jahrhundert stammt, ist auch die ursprüngliche Interpretation der Knabenbüste ungewiss. Allein aufgrund der erhaltenen Dokumente zum Werk ist es

⁸⁹ Pisani 2007, S. 217.

⁹⁰ Radke 1985, S. 178–179.

⁹¹ Um einen Blick anzudeuten, verlangt die Oberfläche des Auges in einem Material wie Marmor entweder Farbe oder eine plastische Aushöhlung zugunsten der Illusion einer Pupille. Fehrenbach 2021, S. 123–125.

⁹² Luchs 2007, S. 168–171.

⁹³ Vgl. Fußnote 68, Bode 1921, S. 251–252. Luchs 2007, S. 168–171.

uns möglich, die Knabenbüste als eine Verbildlichung des Christuskindes zu betrachten – ob dies vom Bildhauer selbst beabsichtigt war, lässt sich nicht eindeutig klären. Schon die Überführung eines Objekts aus dem häuslichen in ein sakrales Ambiente reichte aus, um daraus ein Kultbild zu machen und eine Knabenbüste als Jesuskind zu interpretieren.⁹⁴

Die National Gallery in Washington besitzt eine weitere Knabenbüste, die von Desiderio da Settignano stammt und vom Museum als *Little Boy* (Abb. 2) bezeichnet wird und aus der Sammlung Mellon stammt, welche 1937 an das Museum ging.⁹⁵ Durch scharfe Beobachtung und sorgfältige Meißel-Arbeit verwandelte Desiderio den Marmor in ein Bildnis eines Kindes mit weichem Fleisch und wallendem Haar, das in mehrlagigen Stoff gekleidet ist. Die Schulter und der Brustbereich bilden die Basis einer pyramidalen Komposition, welche vom spitzen Kinn bis zur Stirn hin in umgekehrter Form wiederholt wird; frontal betrachtet ergibt die Skulptur ein Hexagon.⁹⁶ Das Gesicht des Jungen ist leicht zur linken Schulter und etwas nach oben gedreht. Auf den ersten Blick wirkt das Kind ruhig und entspannt, allerdings deuten die feinen Einkerbungen um den Mund und sein sich leicht gedrehtes Köpfchen auf eine sogleich bevorstehende Stimmungsänderung hin. Ein erstaunter Ausdruck liegt in seinen Augen.⁹⁷ Dabei ist die Intimität des Ausdrucks des gerade noch verborgenen oder gar unterdrückten und hinausgezögerten Gemütsumschwungs zentral. Dass es sich bei dem *Little Boy* um ein Christuskind handeln könnte, würde eine Bohrung am Kopf für die Halterung des Heiligenscheins nahelegen; gleichzeitig könnte diese Bohrung wiederum erst zu einem späteren Zeitpunkt angebracht worden sein. Eine sakrale Interpretation gilt hier aber als unwahrscheinlich: Die Provenienz dieser Knabenbüste lässt sich nur bis in die Mitte des 19. Jahrhundert zurückverfolgen, wobei es keine Hinweise auf eine ursprüngliche Aufstellung der Büste in einem sakralen Raum gibt. Genauso lässt die Mimik des Jungen keine devotionalen Absichten erkennen. Daher könnte es sich um das realistische, naturgetreue Porträt eines Kindes handeln, welches in ein sakrales Bild umgewandelt wurde. Die Büste unterscheidet sich außerdem deutlich von den anderen Knabenbüsten des Künstlers, weil sie ein altersmäßig jüngeres Kind von rund einem Jahr darstellt.⁹⁸

⁹⁴ Caglioti 2019a, S. 216.

⁹⁵ Cardellini 1962, S. 236–237.

⁹⁶ Aufgrund dieser auffälligen geometrischen Gestaltung wurde das Werk Verrocchio und sogar Leonardo da Vinci zugeschrieben. Luchs 2007, S. 172–175.

⁹⁷ Plansiscig 1942, S. 29–30.

⁹⁸ Cardellini 1962, S. 238–241. Luchs 2007, S. 161.

Da für die Interpretation des *Lachenden Knaben* als Jesuskind eine zeitgenössische Schriftquelle notwendig ist, kann man ausschließen, dass die Büste jemals als sakrales Objekt fungierte. Auch das für diese Interpretation erforderliche Bohrloch fehlt, woraus man schließen kann, dass die ursprüngliche Erscheinung der Büste nicht zugunsten einer, wenn auch temporären Sakralisierung verändert wurde. Alle drei Knabenbüsten Desiderios, der *Lachende Knabe*, *Little Boy* und das (vermeintliche) *Christ Child*, offenbaren sein Können, die vollkommene Beherrschung seiner künstlerischen Technik; man kann einen klaren Zusammenhang zwischen den drei Büsten durch die gefühlvolle Bearbeitung des Marmors und die Motive erkennen, dennoch handelt es sich um drei grundlegend verschiedenartige Ausdrücke und Gefühlsebenen.⁹⁹ Aufgrund des Bohrlochs am Hinterkopf sowie der ehemaligen Aufstellung in einer Kirche wird das *Christ Child* in der Literatur als sakrales Objekt betrachtet, was sich auch in der (wenn auch mit Fragezeichen markierten) Titelgebung durch die National Gallery in Washington niederschlägt.¹⁰⁰ Beim *Little Boy* wird zumindest die nicht rekonstruierbare Provenienz sowie die Möglichkeit, dass Bohrlöcher erst zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein könnten, bei der Identifizierung des Knaben als Jesuskind vom Museum berücksichtigt und es wird auf eine eindeutige ikonografische Festlegung verzichtet. Grizel Vines geht so weit, dass sie alle drei Knabenbüsten Desiderios als Jesusknaben benennt, die allesamt für Privatkanzellen beauftragt wurden, und die teilweise die individuellen Züge von Kindern der Auftraggeber aufweisen.¹⁰¹ Dass es sich bei den drei Kinderbüsten Desiderios jedoch nicht zwingend um sakrale Kunstwerke handeln muss, zeigt der Mangel an zeitgenössischen Dokumenten sowie das Fehlen der gängigen Attribute auf. Die unterschiedlichen Stimmungen in den Gesichtern der Desiderio-Büsten – vom unbestimmten, überraschten Ausdruck bis hin zum herzlichen Lachen – stellen eine klare religiöse Deutung in Frage.

5.1.2 Die Aufstellung

Einzelne Jesus- oder Johannesknaben, aber auch gemeinsam als Pendants aufgestellt, schmückten Haushalte und Kirchen der Stadt. Als Beschützer der Kaufleute sowie Stadtpatron und somit Symbol für die „Seele“ der Florentinischen Gemeinschaft galt

⁹⁹ Planiscig 1942, S. 37.

¹⁰⁰ Luchs 2007, S. 168–171.

¹⁰¹ Vines 1985, S. 184.

Johannes der Täufer in Florenz zudem als wichtiges politisches Symbol.¹⁰² Sakrale Bildnisbüsten von heiligen Kindern wurden an öffentlichen Orten wie Kirchen (zum Beispiel im Oratorio di San Francesco di Vanchetoni, Florenz) aufgestellt, im Laufe der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts fand man derartige Knabenbildnisse schließlich auch im Palazzo dell'Opera del Duomo (1477) und im Palazzo Vecchio (1480) vor.¹⁰³ Auf die Präsenz solcher Bilder weisen Primärquellen wie pädagogische Texte, Familienbücher, Inventare und Testamente hin. Da die sorgfältige Auswahl von Bildern für den Haushalt in Leon Battista Albertis *De re aedificatoria* (1452) und weiteren erziehungstheoretischen Traktaten besprochen wurde und darin die positiven Effekte auf die Mitglieder der Familie, die Betrachter der Kunstwerke, erläutert wurden, geht man dennoch von einem überwiegend privaten Setting der Johannes- und Jesusknaben aus.¹⁰⁴ Im Allgemeinen waren Bilder für Flure und Loggien, für die Zimmer jedes Bewohners des Hauses, für die Essens- und Ruheräume empfohlen. Neben ihrer didaktischen Funktion sollten Bilder gleichzeitig auch schmücken.¹⁰⁵

In den pädagogischen Traktaten wird die herausragende Stellung von Heiligenbildern, Skulpturen und Objekten im Haushalt betont; es handelt sich dabei vor allem um Zeichen für den christlichen Glauben, zu dem sich die Familie bekennt. Da besonders für die jungen Betrachter die visuellen Darstellungen von Heiligen darauf ausgerichtet waren, den Kindern lehrreiche Botschaften zu vermitteln, zielten solche Objekte darauf ab, die betrachtenden Subjekte in der Praxis der Kontemplation und des Gebets zu ermutigen.¹⁰⁶ In seinem Traktat *Regole del governo di cura familiare* empfiehlt der Kardinal Giovanni Dominici, dass Bildnisse von kleinen heiligen Jungen und Jungfrauen aufgestellt werden sollen, mit deren Hilfe sich das Kleinkind selbst reflektieren, sich mit Aktionen der Dargestellten des Bildnisses identifizieren kann. Demzufolge seien Skulpturen, vor allem aber Porträtbildnisse von Heiligen, Spiegel für die kleinen Bewohner des Hauses. Die Metapher des Spiegels ist durchwegs beliebt in der Traktatliteratur zum Familien- und Haushaltswesen: Pier Paolo Vergerio (*De ingenuis moribus*, 1404) gibt den Tipp, dass sich Jungen selbst im Spiegel betrachten und dabei versuchen sollen, das Bild einer Person, die sie gerne wären, geistig zu konstruieren. Malereien und Skulpturen von Rollenmodellen können diese visuelle und mentale

¹⁰² Klapisch-Zuber 2011, S. 83–84. Pisani 2007, S. 217.

¹⁰³ Pisani, S. 213.

¹⁰⁴ Valiela 2014, S. 72–73.

¹⁰⁵ Evangelisti 2013, S. 669–670.

¹⁰⁶ Ebd., S. 670–671.

Operation verstärken. Auch Giovanni Morelli weist seine Söhne an, sich in den erfolgreichen Mitgliedern der politischen Elite zu spiegeln, um deren Verhalten zu imitieren.¹⁰⁷ Bemerkenswert ist überdies ein Inventar aus dem Jahr 1465, welches einige *teste* im Florentiner Haushalt von Lorenzo di Matteo Marelli auflistet: Die Büste eines Kindes war neben einem Spiegel („specchio“) aufgestellt, was die enge Verbindung zwischen dem Modell und der angestrebten Selbstkontrolle im Spiegel verdeutlicht.¹⁰⁸

Während visuelle Darstellungen von Kindern lehrreiche Botschaften vermitteln sollten, zielten sie aber auch auf eine Einführung in die Praxis der Kontemplation und des Gebets ab. Kinder wurden demnach ermutigt, Bilder zu verehren und zu imitieren. Giovanni Dominici lobt die positive Wirkung auf Kinder, wenn diese in sakralen Theaterstücken mitspielten und folglich in ihrer Rolle die Gesten und Worte der Heiligen nachahmten. Auch wurden Kinder von Dominici explizit dazu aufgerufen, mit instruktiven Spielzeugen – wie etwa Skulpturen – zu spielen. Kleinere Altarskulpturen sollen von Kindern mit Kerzen und Blumengirlanden geschmückt, sauber gehalten und mit Weihrauch beduftet werden. Diese performativen Handlungen sollten dazu beitragen, die sensorischen Erfahrungen in die Erziehung einzubeziehen und die Aktivierung von Sehen, Hören, Riechen und Tasten sollten die Kinder für Glaubensvorstellungen und Andachtspraktiken sensibilisieren.¹⁰⁹ Im Gegensatz zu den Frauen, die in mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Auffassungen passiv beeinflussbar waren, wurde von Männern erwartet, dass sie ihren Geist und ihre Person aktiv formen.¹¹⁰ So wie der Vater, der Mann im Haus, einen aktiven Part bei der Formung der Identität eines kleinen Jungen einnahm, so können Jungen, die genauso aktiv werden sollten wie ihre Väter, durch das Spiel mit religiösen Objekten selbst dazu beitragen, in die Fußstapfen ihrer Vorbilder zu treten – sei es des Vaters, der Ahnen oder der Heiligen. Neben sozialer und bürgerlicher Homogenität, die eine Büste hervorbringen sollte, stehen die hohen Ambitionen der erfolgreichen Erziehung im Vordergrund: Gute Bildung heißt garantierte Kontinuität der Familie, der Stadt. Neben Alberti beschreibt auch Marsilio Ficino in einem seiner Briefe das Ideal des florentinischen Vaters im metaphorischen Sinne als Akt der Selbstreproduktion der eigenen *virtus*. Der Vater wird dabei als Skulpteur und Bildhauer seiner Söhne beschrieben, der durch die Erziehung seine eigenen moralischen

¹⁰⁷ Kohl 2010, S. 46–47. Pisani 2007, S. 219–220. Valiela 2014, S. 71–72.

¹⁰⁸ Kohl 2011, S. 90–91.

¹⁰⁹ Evangelisti 2013, S. 670–671.

¹¹⁰ Kohl 2011, S. 90–91.

Ansichten und Werte reflektiert und diese in seinen männlichen Nachkommen aktiv formen soll.¹¹¹

Die Bedeutung von Porträtbüsten und ihre Ausstellungssituation im Haus zeigt eine Untersuchung von Lydecker im Jahr 1989 auf, bei der eine große Anzahl von Haushaltsinventaren aus der Renaissance analysiert wurde; die Platzierung von Büsten wurde dabei besonders berücksichtigt. Aus verschiedenen Inventaren weiß man, dass Porträtbüsten im privateren Bereich des Hauses aufgestellt waren, wie etwa in *camere*, *anticamere* und *studioli*. Dort wurden Porträtbüsten oberhalb von Türen, nahe der *lettucci* und *sopra l'aquaio* aufgestellt.¹¹² Eine Illustration einer Büste eines Jungen, die zeigt, wie sie in der häuslichen Umgebung aufgestellt wurde, finden wir in einem Fresko von Sodoma im Kloster Monte Oliveto Maggiore in Siena (Abb. 12): In einem Zimmer mit Kamin versucht im Vordergrund der als Kind dargestellte der Hl. Benedikt ein Feuer zu entfachen, im Hintergrund gewährt eine Tür Einblick in ein Schlafzimmer. Oberhalb der Tür ist eine Büste platziert, die das Porträt eines Jungen zeigt. Ob der Knabe durch Attribute als Jesus oder Johannes ausgewiesen wird, ist nicht erkennbar, es ist jedoch ersichtlich, dass der Dargestellte ansatzweise zu lächeln scheint.

Das mangelnde Wissen über die exakten Platzierungen von konkreten Büsten sowie die Empfehlung, dass Jungen sich mit religiösen Objekten beschäftigen sollen, legt nahe, dass die Büsten auch als autonome, bewegbare Objekte aufgestellt werden konnten¹¹³ – abhängig von der gewünschten Wirkkraft auf seine Betrachter. Einen Hinweis auf den intensiven Gebrauch von Büsten, die als bewegbare Objekte ihre Platzierung ändern konnten, gibt uns auch der *Lachende Knabe*: Die Rückseite (Abb. 4) ist nicht nur von starken gelblichen Verfärbungen gezeichnet, sondern ebenso von einer Vielzahl von kleinen Kratzspuren übersät, woraus man folgern kann, dass der steinerne Knabe nicht nur statisch auf einer Erhöhung aufgestellt war. Die Abnutzung des Materials legt vielmehr nahe, dass das Objekt öfter bewegt wurde und sich seine Aufstellung mehrmals verändert haben könnte. Das heutige Verständnis einer Büste ist stark von der historischen Benützung entfernt und von der modernen Aufstellung im Museum geprägt; die Art der Annäherung an ein Objekt, der Dialog zwischen Objekt und Subjekt, verändert sich dadurch grundlegend.¹¹⁴ Man muss sich also bewusst machen, dass die Aufstellung

¹¹¹ Kohl 2011, S. 90–91.

¹¹² Cyril 2015, S. S. 88–89. Kohl 2011, S. 90–91.

¹¹³ Pisani 2007, S. 215–216.

¹¹⁴ Randolph 2007, S. 288–290.

gänzlich anders auf den Betrachter gewirkt haben muss. Da Renaissance-Büsten zumeist voll und in drei Dimensionen ausgearbeitet waren, waren sie nicht immer frontal aufgestellt.¹¹⁵ Es ist denkbar, dass der *Lachende Knabe* vermutlich auf Augenhöhe des Betrachters aufgestellt und von mehreren Seiten zugänglich war. Eine Platzierung der Büste oberhalb eines Türrahmens oder generell an einem erhöhten Standort erscheint mir in diesem Fall wenig plausibel, da der aus der Drehung des Kopfes resultierende Bewegungseffekt durch die Distanz des Betrachters zum Objekt und der dadurch gegebenen Unteransicht nicht zur Geltung kommen würde. Und auch die dunklen Verfärbungen in den Augen des Jungen, die durch UV-Licht sichtbar werden und die ehemalige farbige Ausmalung der Pupillen kennzeichnen, lassen einen Blick des Knaben nach unten (oder nach oben) ausschließen. Der Blick, der durch die farbige Oberfläche des Auges betont wurde, scheint geradeaus gerichtet zu sein. Dadurch wird es dem Betrachter ermöglicht, mit dem Knaben zu kommunizieren, sich der Büste anzunähern und sich mit ihr auseinanderzusetzen. Die Aspekte der Lebendigkeit mit ihren Details, die Desiderio durch den *Lachenden Knaben* verbildlicht, kommen erst durch die Annäherung des Betrachters gänzlich zur Geltung. Die Funktion des *Lachenden Knaben* und der Jesus- und Johannesbüsten muss aufgrund der unterschiedlichen Aufstellungsarten eine andere gewesen sein. Interpretationsmöglichkeiten für derartige Darstellungs- und Ausdrucksformen im florentinischen 15. Jahrhundert legen eine Auseinandersetzung mit verwandten Bildgattungen nahe.

5.2 Verwandte Genres

Skulpturale Darstellungen von Kindern zeigen vor allem im Mittelalter das Christuskind (gemeinsam mit seiner Mutter) oder Kinderheilige. Die Proportionen und körperlichen Merkmale ähneln denen eines erwachsenen Menschen, der Kopf ist überproportional zum restlichen Körper dargestellt, der Ausdruck ist würdevoll und ernst. In Italien entstehen im beginnenden 15. Jahrhundert erste eigenständige Skulpturen des triumphierenden Christuskindes, entweder als Säugling in einer Krippe oder stehend, im Akt der Segnung.¹¹⁶ Das stehende, triumphierende Christuskind war in der toskanischen Kunst des 15. Jahrhunderts besonders beliebt: Künstler wurden in dieser Zeit aufgefordert, das

¹¹⁵ Lavin 1998, S. 61–60.

¹¹⁶ Coonin 1995a, S. 61. Pope-Hennessy 1996, S. 191.

Jesuskind in ihre Konzeptionen von Hochaltären zu integrieren oder in Tabernakeln aufzunehmen; Statuetten wurden auf Altären aufgestellt. Auch Desiderio da Settignano beteiligte sich an der Entwicklung von skulpturalen Christusdarstellungen: Als Beispiel hierfür dient das *Abendmahl-Tabernakel* (Abb. 13) in San Lorenzo in Florenz: Das Christuskind (ent)steht in einem Kelch, wodurch eine mystische und symbolische Präfiguration der Passion deutlich wird. Des Weiteren wurde eine devotionale Statuette des stehenden Christuskindes von Desiderio geschaffen, die heute nur noch in Kopien erhalten ist.¹¹⁷

Zwar tauchten in der beginnenden Neuzeit auch Porträts von Kindern in skulpturaler Form auf, jedoch waren diese im Kontext von Grab- und Denkmälern zu verorten. Trotz der sukzessiven Entwicklung vom stilisierten Aussehen der Kinder hin zu einer realistischen Körperlichkeit und einer natürlichen Physiognomie bleiben bei frühen skulpturalen Kinderporträts die Spannungen zwischen Realität und Abbildung groß.¹¹⁸

5.2.1 Römische Kinderbüsten

Büsten von Knaben existierten bereits in der Antike. Eine erste Generation toskanischer Bildhauer der frühen Renaissance war fasziniert von antiken römischen Kinderbüsten, die gänzlich unterschiedlich gestaltet wurden als etwa Desiderios *Lachender Knabe*: Kinderbüsten aus dem antiken Rom sind von einer nüchternen Würde erfüllt, die keinerlei Form von Vitalität und Spontanität aufzeigen und frei von Gefühlsregungen sind.¹¹⁹ Die *Porträtbüste eines Knaben* (Abb. 14) aus dem 2. Jahrhundert n. Chr. zeigt zwar noch kindliche Züge auf, wie etwa eine Stupsnase und dicke Wangen, der Junge hat aber einen ernsthaften Gesichtsausdruck, sein Blick ist in die Ferne gerichtet.

Da in der römischen Gesellschaft die Persönlichkeit von Kindern als genauso entwickelt wie bei erwachsenen Menschen angesehen wurde, sind auch die Büsten der Jüngsten in ihrem Ausdruck der Ernsthaftigkeit eines Erwachsenen angepasst. Genauso scheint die Physiognomie einer Kinderbüste ähnlich der eines ausgewachsenen Mannes zu sein.¹²⁰ Die Schlichtheit der Mimik lässt sich gleichermaßen durch die funktionale Aufstellung der römischen Kinderbüsten in einem Bereich des Hauses erklären, der dem

¹¹⁷ Klapisch-Zuber 1998, S. 113–115.

¹¹⁸ Pope-Hennessy 1996, S. 181–182.

¹¹⁹ Coonin 1995b, S. 119–120.

¹²⁰ Kohl 2011a, S. 91–92.

Gedenken an verstorbene Familienmitglieder und dem Ahnenkult reserviert war. So verweist Plinius auf die Aufstellung der Büsten in Atrien, Polybius berichtet uns von der Verwendung der kindlichen Porträtbüsten bei Leichenzügen.¹²¹ Gegen Ende der Römischen Republik veränderte sich die Bedeutung der Kinderbüste, da das Kind einen hohen Status in der römischen Gesellschaft genoss und seine Verbildlichung soziale Standhaftigkeit und moralische Werte aufzeigte sowie auf die familiäre Abstammung verwies. Das Ideal des *puer senex* etablierte sich.¹²² Gedenkporträts, die (noch) lebende Kinder zeigen und ihre Existenz würdigen, sind bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts jedoch nicht vorhanden.¹²³ Der besonders deutliche Einfluss der römischen Kunst auf die Darstellung von Kinderporträtbüsten in der Renaissance ist insofern bedeutend, da sich dieser nicht nur in der Rezeption der antiken Vorgänger und der Weiterführung und -entwicklung der Bildgattung zeigt, sondern auch in der Auffassung des Kindes als ein Mensch mit individueller Persönlichkeit und Gefühlen. Dass frühneuzeitliche Bildhauer unterschiedliche Formen fanden, um sich mit der breiten Thematik der Kindheit auseinanderzusetzen, sorgte dafür, dass es in Florenz zur Praxis wurde, kindliche Porträtbüsten mit individuellen Zügen darzustellen.

5.2.2 Totenmasken und *memoria*

Im Kontext von Gedächtnisobjekten, die der Erinnerungskultur dienen, sind Porträts von Kindern selten, obwohl das Genre sein Vorbild in den antiken Sepulkralmonumenten hat, an denen sich Kinderbildnisse häufiger finden lassen. Objekte, die über Grabsteine hinausgehen und dem visuellen Totengedächtnis für Frühverstorbene dienen, bleiben auch im 15. Jahrhundert außergewöhnlich und weitgehend Experimentalformen, es handelt sich dabei praktisch immer um Einzelfälle.¹²⁴ Dass ikonografisch nicht klassifizierbare Kinderbüsten des Quattrocento als kommemorative Bildnisse von Frühverstorbenen entstanden sind, ist durchaus eine Möglichkeit, besonders wenn man sie mit Totenmasken von Kindern vergleicht.

Durch den Tod eines Menschen wird sein Körper zu einem Bild, einem unzuverlässigen Bild, da sich der Leichnam auflöst; das Erscheinungsbild eines geliebten

¹²¹ Coonin 1995a, S. 61.

¹²² Kohl 2018, S. 254.

¹²³ Coonin 1995a, S. 61.

¹²⁴ Pfisterer 2008, S. 29.

Menschen existiert fortan nur mehr in der Erinnerung eines Lebenden – bis dieser auch stirbt. Die Praxis des Bildermachens hängt seit jeher mit dem Tod und der Erinnerung zusammen. Leon Battista Alberti erklärt die Kraft der Kunst aus der Tatsache heraus, dass es ihr möglich ist, die Toten in bildlicher Form weiterleben zu lassen; die Malkunst habe demnach

„eine geradezu göttliche Kraft in sich und leistet nicht nur – was man der Freundschaft nachsagt –, dass sie Abwesende vergegenwärtigt; vielmehr stellt sie auch Verstorbene erkennbar vor Augen, sogar noch denen, die viele Jahrhunderte später leben [...]. So könnte man denn sagen, dass die Züge der Verstorbenen im Bilde irgendwie ein verlängertes Leben führen.“¹²⁵

Durch das Bestreben nach einer weitgehend individualisierten Abbildung eines menschlichen Gesichts in skulpturaler Form, wurden sowohl Lebend- als auch Totenmasken zur Konservierung der menschlichen Gesichtszüge für die Nachwelt abgenommen.¹²⁶ Die Praxis basiert auf einem mechanischen Verfahren, bei dem durch Materialien wie Ton, Wachs oder Gips Abdrücke vom menschlichen Gesicht genommen werden. Der Abdruck vermag Pore für Pore, Linie für Linie zu übertragen, sodass man von einer Verdoppelung des Gesichts sprechen kann. Die Ähnlichkeit der Totenmaske mit dem Original verweist nicht auf das Können des Künstlers, sondern auf die unmittelbare Reproduzierbarkeit des Gesichts, der menschlichen Züge, des Individuums.¹²⁷

Die Anfertigung von Totenmasken hatte in ihrer Frühform eine dokumentarische Funktion, die in der Erinnerungskultur der Grabplastik und Reliquienkonservierung zum Tragen kam: Erste Gipsabgüsse sind uns aus der Zeit um 2000 v. Chr. aus dem Mittleren Reich Ägyptens erhalten, in der römischen Kultur wurde der Abdruck des toten Gesichts zu einer bewährten Praxis. Die Abformtechnik diente vor allem ab dem vierten nachchristlichen Jahrhundert dem Ahnenkult, indem auf der Grundlage von Totenmasken Büsten angefertigt wurden, welche im Falle eines erneuten Todesfalls in der Familie bei den Trauerfeierlichkeiten und bei Prozessionen ihre Verwendung fanden, um auf die stete

¹²⁵ Alberti 2000, S. 235.

¹²⁶ Aus der römischen Antike sind Abgüsse von Kindertotenmasken als Grabbeigaben bekannt. Kohl 2007a, S. 84.

¹²⁷ Kohl 2011b, S. 183.

Präsenz des Ahnen zu verweisen und Hoffnung zu spenden.¹²⁸ Nach diesem Höhepunkt verschwand die Totenmaske bis ins 15. Jahrhundert. Es wird zwar vermutet, dass auch im 12. und 13. Jahrhundert für die Wachspräparationen toter Herrscher Totenmasken angefertigt wurden, jedoch stammen die ersten nachantiken Totenmasken aus dem Florenz des Quattrocento, wo die Totenmaske auch im Bereich des Heiligenkultes außerordentliche Beliebtheit und Relevanz erlebte.¹²⁹

Einst als Modell für ein möglichst realistisches und naturnahes Porträt eines Individuums abgewertet, fanden im 15. Jahrhundert Lebend- und Totenmasken zu einem Status, der sie als eigenständige Werke charakterisierte. Da sich die Maske nicht nur auf den Gesichtsausschnitt erstreckte, sondern auch Hals- und Schulterbereich miteinschloss, sprach man von einem Abguss *al busto* – der den charakteristischen horizontalen Abschluss auf Brusthöhe aufzeigt.¹³⁰ Detaillierte künstlerische Ausarbeitungen des Abdrucks, farbige Bemalung und die Tatsache, dass sich die Maske beliebig reproduzieren ließ, zeigt den besonderen Charakter solcher Objekte auf.¹³¹ Doch obwohl die Ähnlichkeit einer Totenmaske zum lebendigen (oder auch bereits toten) Original einen Anschein von Lebendigkeit erhoffen lässt, ist der Totenmaske eine erschreckende, unbelebte Faktizität zu eigen:

„Das Paradoxon der Maske, ihre Starrheit, in die zugleich die Präsenz des Abdrucks als momenthafte, authentische Spur eingeschrieben ist, schreibt sich dabei auch in der vielfältig praktizierten Rekonstruktion des Lebenden anhand des Bildes des Toten fort. Der Verwendung von Totenmasken zur Perpetuierung der individuellen physischen Daten im Bild des Verstorbenen stehen dabei unterschiedliche Bestrebungen seiner „Wiederbelebung“ im Bildformular der Büste zur Seite, der wiederum auch Lebendmasken zugrunde liegen können.“¹³²

Die Anfertigung von Totenmasken von Kindern, die teilweise als *bozzetti* für das eigentliche Marmorbildnis dienten, erfüllten das Bedürfnis einer Erinnerung an ein allzu früh verstorbenes Familienmitglied.¹³³ Die *Marmorbüste eines Babys* im Bargello (Abb. 15) zeigt beispielhaft, wie das Medium seinem Anspruch, zumindest einen Rest von

¹²⁸ Kohl 2018, S. 253. Krass 2014, S. 153–154.

¹²⁹ Krass 2014, S. 153–154.

¹³⁰ Kohl 2007a, S. 81.

¹³¹ Kohl 2011b, S. 193–195.

¹³² Kohl 2007a, S. 79.

¹³³ Kohl 2012, S. 193–195.

Lebendigkeit zu konservieren, nicht gerecht werden kann und stattdessen die leblosen Züge des Kleinkindes hervorhebt. Die Büste des etwa einjährigen Kindes scheint auf den ersten Blick ein schlafendes Baby zu zeigen, doch bei genauer Betrachtung kann man erkennen, dass der Tod den Dargestellten heimgesucht hat. Das wohlgenährte Gesicht ist zwar wohlgeformt, doch zeigen die spannungslose Muskulatur und die eingesunkenen Augen den eingetretenen Tod an. Kohl geht wegen dieser fehlenden Spannung davon aus, dass dem Marmorbildnis eine Totenmaske als Modell zugrunde liegt. Die Auftraggeber, wahrscheinlich die Eltern des Kindes, wollten ein langlebiges Bildnis ihres verstorbenen Sohns in Marmor konservieren; der Wunsch, das Abbild ihres Kindes zu bewahren, zeugt wiederum von der neuen Wahrnehmung des Kindes als Individuum.¹³⁴ Auch die teilweise farbig gefasste *Büste eines Kleinkindes* (Abb. 16), die Francesco Laurana zwischen 1476 und 1483 angefertigt hat, könnte wegen ihres maskenhaften Gesichtsausdruckes auf ein posthumes Bildnis hinweisen, welches mithilfe einer Totenmaske des Kleinkindes angefertigt wurde.¹³⁵

Dass die Anfertigung von Porträtbüsten von verstorbenen Kindern der Bewahrung der Erinnerung an einen geliebten Menschen dienen sollte, wird auch durch die zunehmende Anzahl von Schriften und Texten deutlich, die den Tod eines Kindes betrauern. Im Quattrocento gab es bereits eine weit zurückreichende Tradition sowohl antiker als auch mittelalterlicher Trostliteratur, die in einigen Fällen auch Bezug auf den Tod von Kindern und Jugendlichen Anwendung fand. Die Auseinandersetzung mit der Thematik des Todes, des Verlusts, der Trauer und der Liebe zu einem früh verstorbenen Nachkommen, zeigt sich in Form von Traktaten, Grabreden, Briefen, Gedichten und Epitaphen und intensiviert sich zunehmend im Laufe des 15. Jahrhunderts.¹³⁶

Die zunehmende Auseinandersetzung mit der Persönlichkeit eines Kindes, dessen Bedeutung im Bereich der Familie, aber auch für die politische Zukunft des florentinischen Staates, wird in den sich parallel entwickelnden Kinderporträts illustriert. In einer Zeit, als man stark nach Totenmasken modellierte, entwickelte sich auch die Qualität des Realismus, der sich in der Porträtskulptur um 1450 zeigt.¹³⁷ Das Oszillieren zwischen scheinbarer Präsenz und Abwesenheit, Täuschung und Enttäuschung ist bei Totenmasken genauso deutlich spürbar wie bei der Porträtbüste: Die physische Bindung

¹³⁴ Kohl 2007a, S. 84. Kohl 2011a, S. 94.

¹³⁵ Pfisterer 2008, S. 29.

¹³⁶ Ebd., S. 39.

¹³⁷ Seymour 1966, S. 139.

an das Original durch die Deckungsgleichheit und Detailgenauigkeit macht die Abwesenheit des Menschen, des ‚Originals‘, noch mehr bewusst und markiert, so Kohl, eine Leerstelle des Urbilds im Abbild.¹³⁸ Aber auch die Leerstelle im Leben eines Menschen, die durch den Verlust einer geliebten Person entsteht, lässt sich durch ein Porträt nicht überbrücken, vor allem nicht durch einen Totenmaske, welche den Tod explizit verdeutlicht.

Kindertotenmasken oder Kinderporträts, die nach solchen Abzügen angefertigt wurden, stehen im krassen Gegensatz zum *Lachenden Knaben*. Auch wenn schon die Büste durch ihre scheinbare Lebendigkeit den Betrachter über die Anwesenheit der dargestellten Person hinwegzutäuschen vermag, verstärkt sich das Moment der Enttäuschung bei der Betrachtung von Totenmasken. Nicht nur die faktische Unbelebtheit wird durch das Objekt vor Augen geführt, sondern auch der Anblick des verstorbenen Menschen wird wieder und wieder in Erinnerung gerufen. Totenmasken täuschen in keiner Weise Lebendigkeit vor, sondern negieren sie im materiellen wie auch metaphorischen Sinne. Die Totenmaske will die einstige Lebendigkeit, die Persönlichkeit des Dargestellten vermitteln, doch gelingt dies nur begrenzt. Auch wenn Motiv, Medium, Material und Metapher des *Lachenden Knaben* innerhalb des Genres von Knabenbüsten aus dem toskanischen Quattrocento zwar eine Ausnahme darstellen, wird uns dennoch die Lebendigkeit des Desiderio-Büste verstärkt vor Augen geführt, wenn man sie mit der Wirkung von Totenmasken verstorbener Kinder vergleicht. Die Abnahme von Totenmasken treibt die Entwicklung des Genres voran, indem eine Notwendigkeit dafür entstand und dieselben Absichten damit verbunden waren: Ein Kind sollte lebendig sein, sollte lachen, sich bewegen – zumindest in Form einer Büste.

5.2.3 *Holy dolls – Bambini*

In der Forschung gab es vermehrt Versuche, die Kinderbüsten den sogenannten *holy dolls* zuzuordnen. Bei diesem Genre handelt es sich um kleinformatige, praktische und tragbare Objekte, die einen zweideutigen Zweck erfüllten: Einerseits sollten sie Frauen und Kinder den Weg zum Glauben an Gott weisen, andererseits sollten sie auch deren Fantasie und Imaginationskraft anregen. Bei der Betrachtung und Kontemplation heiliger Bilder sollten die Betrachtenden durch Spiel, Ritual und Fantasie beeinflusst werden. In den

¹³⁸ Kohl 2011b, S. 183–185.

meisten Fällen sind die *holy dolls* kleinformatige Statuetten aus verschiedenen Materialien (wie etwa Stoff, Pappmache oder Terrakotta) von männlichen Kindern, die reich gekleidet und leicht handzuhaben waren, um einen praktischen Gebrauch zu ermöglichen. Zumeist handelt es sich um Darstellungen des Jesuskindes oder anderer heiliger Kinder, es sind uns aber auch einige wenige weibliche Heiligenfiguren erhalten. Obwohl manchmal unklar bleibt, welchen Heiligen manche *bambini* darstellen, wird ihre religiöse Funktion nicht hinterfragt.¹³⁹

Die florentinischen *ricordanze* zwischen 1450 und 1520 erwähnen *bambini* im Kontext von Inventaren, in denen sie als Besitz von Frauen aufgelistet werden. Das liegt daran, dass solche Objekte von Müttern an ihre Töchter geschenkt worden sind und das an einem Zeitpunkt, an dem das eheliche Schicksal einer jungen Frau beschlossen wurde. So wurden die Objekte als Mitgift an die zukünftige Braut gegeben, die entweder fortan unter der Autorität eines Ehemanns stehen würde oder durch den Eintritt in ein Kloster zur *sponsa Christi* wurde. Man kann also sagen, dass die Objekte als Geschenke für Frauen dienten, die einer Ehe versprochen worden sind.¹⁴⁰

Bemerkenswert an den *holy dolls* ist die starke Wirkungskraft, die sie auf deren Betrachterinnen haben sollen. Im Mittelalter und der Frühen Neuzeit war man der Auffassung, dass Frauen von dem, was sie sahen, passiv beeinflusst wurden. Andachtsbilder sollten somit durch magische Übertragung die Tugenden und positiven Charaktereigenschaften der dargestellten Persönlichkeiten auf ihre Betrachterinnen übertragen.¹⁴¹ Eine Betrachtung von Bildern durch eine Schwangere, aber auch schon die physische Präsenz der *holy doll* in ihrer Nähe, sollte den Charakter des ungeborenen Kindes beeinflussen und in ihm tugendhaftes Verhalten hervorrufen. Gleichsam diene ein Bild auch als Vorbild, dem die Mutter und ihr Kind nacheifern sollten.¹⁴² Die Platzierung dieser devotionalen Objekte oberhalb des Bettes versprach eine Versicherung der Fruchtbarkeit der jungen Frau sowie materielle Erfolge ihrer zukünftigen Kinder. Durch visuelle Kontemplation sollte die zukünftige Mutter zum einen mit der Kraft und den Qualitäten des Objekts imprägniert werden. Indem eine (werdende) Mutter mit ihrem *bambino* sprach, es hielt oder damit spielte, sollte sich die Frau an ihre Aufgaben einem lebendigen Kind gegenüber gewöhnen. Junge Mädchen, die Töchter der Besitzerinnen

¹³⁹ Klapisch-Zuber 1998, S. 111–112.

¹⁴⁰ Ebd., S. 111–112, 115. Pisani 2007, S. 215–216.

¹⁴¹ Kohl 2011, S. 90–91.

¹⁴² Coonin 1995b, S. 63.

solcher devotionaler Objekte, sollten sich bei der Betrachtung der Bilder familiäre Strukturen, Situationen und Figuren vorstellen.¹⁴³

Obwohl es sich bei der Benützung der sakralen Objekte durch eine Nonne wohl kaum um die Fruchtbarkeit, ihre zukünftiges Muttersein und Erziehen von Nachkommen handeln konnte, stellt sich der funktionale Aspekt der Objekte dennoch in den Vordergrund. Klapisch-Zuber vermutet die Förderung eines neuen Sinns für Häuslichkeit und die Faszination, die Kindern entgegengebracht wurde, als ausschlaggebend für die Benützung der *holy dolls* von Ordensschwwestern. Durch das Spiel mit den Puppen, sei es physischer oder visueller Art, erhoffte man sich einen direkten Zugang zum Jesuskind, das besonders Frauen helfen sollte, sich in die Rolle der Gottesmutter zu versetzen und ihre Güte nachzuahmen.¹⁴⁴

Die Manipulation der Frau durch das Bild wurde durch den religiösen Kontext bestimmt und konnte durch die Umgebung, Aufstellung und Benützung erweitert oder verändert werden. Und obwohl die Objekte mit ihrer *agency* in erster Linie an Mädchen und junge Frauen gerichtet war, wurden die *bambini* auch von männlichen Kindern und Erwachsenen rezipiert, so wie es Dominici fordert: In seinem Traktat rät er Müttern, ihre Nachkommen von der frühen Kindheit an bei der Identifikation mit dem in den Objekten dargestellten Jesuskind oder Kinderheiligen zu unterstützen und sie am religiösen Geschehen innerhalb der Familie und des Haushaltes teilhaben zu lassen. Diese Partizipation bestand etwa in der Verehrung des in der Krippe liegenden Christuskindes, der Dekoration und Beleuchtung des Hausaltars und im gemeinsamen Beten und Singen. Dadurch sollte die passive und visuelle Formung der Frauen und Kinder durch aktive, erzieherische Forderungen komplettiert werden.¹⁴⁵

Ähnlich wie mit dem Glauben an die magischen Kräfte der *holy dolls* verhielt es sich mit den Porträtbüsten von Jesus- und Johannesknaben. Victor Coonin weist auf den Glauben hin, dass solche Porträtbüsten seine Betrachter verzaubern können, was eng mit der sich verändernden, neuen Sichtweise auf die Kindheit im Zusammenhang steht. Die Hoffnungen, die mit der Benützung und Betrachtung von *holy dolls* und Knabenbüsten einhergeht, ist dieselbe: Beide sollten das (ungeborene) Kind beeinflussen, ihm ein

¹⁴³ Klapisch-Zuber 1998, S. 115–116.

¹⁴⁴ Ebd., S. 121.

¹⁴⁵ Ebd., S. 117–119.

Vorbild sein und Tugenden übertragen, die dem Kind zu einem individuellen Charakter verhelfen sollten.¹⁴⁶

Doch wie verhält es sich nun mit dem *Lachenden Knaben* im Kunsthistorischen Museum? Da die beiden Genres durch ihre inhaltliche, örtliche und zeitliche Nähe durchaus in Verbindung gebracht werden können, erscheint mir ein Vergleich schlüssig. Jesus- und Johannesknaben, die als devotionale Objekte den Betrachter zum Glauben anregen sollten, ähneln in ihrer Wirkmacht der Funktion der *holy dolls* und sollen eine kontemplative Lebensweise fordern. Das Material, das Gewicht und die Statik, der Abschnitt einer Büste auf Brusthöhe erschwert eine alltägliche Handhabung – anders wie dies bei den *holy dolls* der Fall war. Die dezidierten Verbildlichungen heiliger Kinder in Form der Statuetten legt einen religiösen Zweck nahe und lässt deren Gebrauch durch erhaltene Dokumente zweifelsfrei bestimmen. Parallelen zwischen den kleinformatigen Statuetten und den religiösen Knabenbüsten liegen in der Verbildlichung von Kindern mit positiven Eigenschaften sowie der Absicht, durch die Betrachtung und Handhabung der Objekte ein kontemplatives Verhalten zu fördern. Allerdings erschwert die ungenaue ikonografische Deutung des *Lachenden Knaben* diese Sichtweise. Die Unbestimmtheit in Bezug auf die Ikonografie der Büste sowie Desiderios künstlerisches Setting führen jedoch vielmehr zu einem gänzlich anderen Genre, das allerdings im Quattrocento eine ähnliche Beliebtheit erfuhr: der Putto.

5.2.4 Donatellos *spiritelli*

Der Putto barg im frühen Quattrocento eine neue und signifikante Aufgabe für Bildhauer, um einen Stil *all'antica* zu vermitteln. Als Verkleinerungsform des Gottes Eros ist der Putto in der Antike entstanden. Frühe Darstellungen des Gottes in Gestalt eines Kindes finden wir bereits im 4. Jahrhundert v. Chr., aber erst ab 300 v. Chr. dominiert diese Erscheinungsweise in den bildenden Künsten. Schließlich wird durch die Literatur Ovids das Bild eines kindlichen, geflügelten und mit Pfeil und Bogen bewaffneten Amor populär. Durch Verjüngung und Verkleinerung des Amors konnten inhaltliche Bindungen der Darstellungen an den Liebesgott gelockert werden, sodass der ikonografische Typus des Putto auch das Mittelalter überdauerte: Wegen der uneindeutigen und vielschichtigen Ikonografie des antiken Puttos lebte er in der frühen italienischen Gotik als Genius in

¹⁴⁶ Coonin 1995b, S. 63, 121.

Ranken ornamentaler Portaldekorationen weiter und kam ab der Spätgotik in Marienandachtsbildern vor, aber auch im profanen Kontext. Auch durch die bloße dekorative Einbindung des kindlichen Eros in Kunstwerke, verfiel die Gebundenheit an die Bedeutung der Mythologie. Als kleiner Erot/Amoretto begleitet der Putto die Liebesgöttin, als kleiner Bacchant den Bacchus und als Panisco/Sartyretto den Pan, zum Teil dem Bildinhalt entsprechend mit Attributen aufgerüstet. Daher muss festgehalten werden, dass es sich phänomenologisch um ein allgemeines, sehr unbestimmtes Wesen handelt.¹⁴⁷

Die italienische Bezeichnung *putto* (lat. *puer, putus, puttus*)¹⁴⁸ meint einen Knaben im Alter vom Stadium des Embryo bis in das zweite Lebensjahrzehnt; im alltäglichen Sprachgebrauch handelt es sich zunächst um männliche Kinder.¹⁴⁹ Die ersten Nachweise für diesen Begriff finden sich um 1400, im Zusammenhang mit den bildenden Künsten in überlieferten Textzeugnissen wird er erst nach dem sechsten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gebraucht.¹⁵⁰ Doch erst durch Donatello und dessen Werkstatt erwacht der Putto im wahrsten Sinne des Wortes zum Leben: Donatello verleiht seinen Putti Lebendigkeit, Selbstständigkeit und narrative Potenz, wodurch sie nicht mehr nur eine dienende Funktion einnahmen, sondern zur Hauptfigur von Kunstwerken avancierten. Diese neu gewonnene Lebendigkeit sowie die Qualität der Kindlein erklären ihre Quantität und die Repräsentativität für Donatellos Schaffen.¹⁵¹ Zeitgenössische Künstler fassten seine Putto-Darstellungen gar als Leitmotiv des neuen Stils auf. Der sogenannte *Amor-Atys* Donatellos (Abb. 17) galt dabei als ein Schlüsselwerk, das die künstlerische *imitatio* der Antike mit der Frage nach dem Wesen und der Bedeutung von Putti in Verbindung brachte. Donatello visualisierte in der Bronzefigur erstmals wieder eine heidnische Gottheit mit antikischer Formgebung.¹⁵² Der Künstler nimmt sich dabei die Freiheit, den Putto lachend und abseits eines narrativen Kontexts darzustellen, was gewisse Rätsel bei der Interpretation der Bronze mit sich bringt.

Als einer der ersten der nachantiken Kunstgeschichte integrierte Donatello freistehende Putten, die zudem nicht mehr eine dienende Funktion einnahmen, in seine religiösen Kunstwerke.¹⁵³ Der Bildhauer verbindet die hellenistischen Formeln des Puttos

¹⁴⁷ Körner 2007, S. 65.

¹⁴⁸ Ebd., S. 64. Pfisterer 2002, S. 134.

¹⁴⁹ Körner 2007, S. 64–65. Struther 1992, S. 1.

¹⁵⁰ Pfisterer 2002, S. 134–137.

¹⁵¹ Körner 2007, S. 65–68.

¹⁵² Pfisterer 2002, S. 115–118.

¹⁵³ Semper 1887, S. 54.

mit dem christlichen Engel, der dementsprechend jünger dargestellt wurde.¹⁵⁴ In erhaltenen Aufträgen und zeitgenössischen Quellen zu Donatellos Werken finden sich allerdings nur Bezeichnungen für Engelsknaben, das heißt für Putti im religiösen Kontext, welche als *angioletti*, *ignudi* oder *fanciulli ignudi* bezeichnet werden. Ab 1428 findet sich auch die Bezeichnung *spiritello* für Donatellos Kinderdarstellungen.¹⁵⁵ Ein *spiritello* meint ursprünglich, laut Ristoro d'Arezzo, einen geflügelten Knaben auf antiken Kunstwerken, den man sich als ein unkörperliches Geisterwesen mit geringer Gebundenheit an eine Materie vorstellte, oder gar als etwas völlig Immaterielles, wie den reinen, unsterblichen Geist. In jedem Menschen seien *spiriti* als vitale Konzepte für Wachstum und den Erhalt des Lebens (*spiritus vegetativus*), die Übermittlung aller Arten von Sinneseindrücken (*spiritus animalis*) und sämtlicher imaginativer und rationaler Leistungen (*spiritus phantasticus*) des Gehirns zuständig. Folglich verdankt die tote Materie jede Art von Belebung den Einwirkungen der *spiriti*.¹⁵⁶ Dass also Putti als *spiritelli* bezeichnet worden sind, impliziert laut Ulrich Pfisterer, dass es sich in der Vorstellung der Zeitgenossen um Personifikationen vitaler und lenkender Prinzipien von Natur und Mensch handle.¹⁵⁷ Zudem kann ein Putto durch sein Tun zum Teil das Hauptgeschehen des Bildinhaltes kommentieren und konterkarieren. Die emotionale Grundstimmung eines Puttos vermochte die Grundstimmung einer Darstellung zu verstärken und einen Affekt zu illustrieren. In der Frühzeit ihrer Entstehung fallen eine Vielzahl von Sonderformen des Puttos an. Pfisterer vermutet deshalb, dass *putti* keine aufwendige Identifizierung verlangen würden, da ihre Hauptaufgabe in der Affektdarstellung und -wirkung, den *animorum affectationes*, zu suchen sei. Diese Vermutung legt nahe, dass sich in den Putti die freie künstlerische Fantasie verbildlicht und thematisiert.¹⁵⁸

So transportieren Putti nicht nur einen emotionalen Gehalt, sondern signalisieren im Allgemeinen die Lebendigkeit des Dargestellten. Seit dem Quattrocento entwickelte sich somit der Putto zu einem Träger allgemeiner Charakteristika wie Unschuld und

¹⁵⁴ Körner 2007, S. 65–68.

¹⁵⁵ Pfisterer 2002, S. 134–137.

¹⁵⁶ Ristoro d'Arezzo beschreibt in seinem 1282 vollendeten *Libro della compositione del mondo* nackte, geflügelte Knabengestalten als *spiritelli*. Des Weiteren greifen auch Dante Alighieri, Marsilio Ficino, Thomas von Aquin, Coluccio Salutati, Leon Battista Alberti und weitere Gelehrte die Bezeichnung in ihren Schriften auf und diskutieren die Eigenschaften der *spiriti*, wobei teilweise kontroverse Auffassungen in verschiedenen philosophischen Strömungen und christlichen Lehren vorkommen. Pfisterer 2002, S. 137–140.

¹⁵⁷ Ebd., S. 141.

¹⁵⁸ Ebd., S. 118–122.

Lebendigkeit; parallel dazu entwickelte sich das Kinderporträt.¹⁵⁹ Dabei orientierte sich die erste Generation der toskanischen Bildhauer der Renaissance an römischen Putti-Reliefs, das Genre der modernen Kinderporträtbüste musste dabei erst entwickelt werden, wobei es sich nicht bei allen dieser Büsten um tatsächliche Porträts handelte, denn viele wurden idealisiert und ohne individuelle Züge dargestellt.¹⁶⁰ Der Einfluss von Donatellos Putti auf die italienische Kunst lässt sich sowohl in der Malerei als auch in der Bildhauerei beobachten. Donatello hatte eine große Werkstatt und seine Schüler schufen kontinuierliche Putti nach seinem Stil, genauso wie Künstler in den Städten, in denen er große Aufträge erledigte, wie etwa Florenz und Padua. Dass sein Einfluss auf die Skulptur in der zweiten Hälfte des Quattrocento immens war, zeigt sich in Werken von Bildhauern wie Benedetto da Maiano, Verrocchio und dem jungen Michelangelo. Durch die außerordentliche Qualität seiner Werke und die Reichweite Donatellos erfuhr der Putto zusätzlich an Popularität.¹⁶¹

Dass das Thema des Kindes von besonderer Bedeutung für die Kunst Desiderios ist, zeigt sich demnach nicht allein in der Büste des *Lachenden Knaben*, sondern in einer Vielzahl von Werken, deren stilistische Ausführung und inhaltliche Narration auf das Schaffen von Donatello zurückzuführen ist. Ein Relief im Philadelphia Museum of Art zeigt Desiderios sogenannte *Foult-Madonna* (Abb. 18): Die Madonna hält das auf ihrem Schoß stehende Jesuskind fest, beide drehen sich nach links und zeigen spielerische Gesten, während das lächelnde Gesicht der Maria sowie das ebenso bewegte Gesicht des Kindes animiert in dieselbe Richtung blicken. Sie sind in die erste Bildebene des Reliefs gesetzt, der Hintergrund wird von Puttogesichtern ausgefüllt, die in den Ecken schweben.¹⁶² Ähnlich wie in Donatellos Relief der *Madonna der Wolken* (Abb. 19) steht die Beziehung der Gottesmutter zu ihrem Sohn im Vordergrund der Darstellung. Die beiden Werke ähneln sich durch den gemeinsamen Stil, dem *rilievo schiacciato*, eine Technik, die durch subtile und flache Schnitzereien eine Illusion von zweidimensionalen Formen erzeugt, die in einem tiefen, kontinuierlichen Raum eingebettet sind. Durch diese von Donatello entwickelte Technik ist es dem Bildhauer möglich, kräftige Bewegungen und Emotionen innerhalb einer perspektivischen, atmosphärischen Raumdarstellung zu verdeutlichen.¹⁶³ Desiderios Maria und das Jesuskind wenden beide neugierig ihre Köpfe

¹⁵⁹ Körner 2007, S. 69.

¹⁶⁰ Pope-Hennessy 1996, S. 191.

¹⁶¹ Struthers 1992, S. 237.

¹⁶² Coonin 1995b, S. 179–180.

¹⁶³ Ebd., S. 169–170.

nach links und blicken jemanden freudig an, der sich außerhalb des Bildbereichs befinden. Im Gegensatz dazu sitzt Donatellos Madonna in den Wolken, was Demut vermitteln soll, gleichzeitig unterstreicht das auch die Rolle Mariens als Königin des Himmels. Das Relief Donatellos wird von einem schweren Gefühl der Vorahnung geprägt, das sich im düsteren, bekümmerten Profil der Madonna abzeichnet; sie scheint sich des tragischen Schicksals ihres Sohnes bereits bewusst zu sein. Die Hauptfiguren werden von Engeln umgeben, die ein Gefühl von Atmosphäre und Raum vermitteln, indem sie sich auch auf die Hauptgruppe beziehen. Dennoch beginnen sie durch das *relievo schiacciato* mit dem Hintergrund zu verschmelzen, und die abweichenden Reliefstufen verstärken die Illusion eines himmlischen Bereichs; ein Anschein von greifbarer, gleichzeitig aber entmaterialisierter Luft wird erzeugt.¹⁶⁴ Desiderio hingegen lässt seine geflügelten Knaben nicht an der Narration teilhaben, sondern lediglich das Geschehen observieren.¹⁶⁵

Auch in seinen berühmtesten und wichtigsten Werken greift Desiderio das Motiv des Putto auf: Auf dem *Grabdenkmal für Carlo Marsuppini* in Santa Croce (Abb. 20) stellt der Bildhauer Putten als Schildträger vor die monumentalen korinthischen Pilaster des Denkmals und bringt dadurch die kindlichen Knaben näher an den Betrachter heran, die diesen sogleich auf den Gegenstand des Kunstwerks hinweisen und in das Werk einführen sollen. Das Wandgrabmal hat die Form eines triumphalen Bogens, im Tympanon ist innerhalb eines Tondos Maria mit dem Kind dargestellt. An der Spitze des Bogens befindet sich eine Vase, von der aus zwei Girlanden ausgehen, die links und rechts jeweils von einem jungen, antikisiert gekleideten Putten gehalten werden. Als Betrachter wird man dadurch in das Werk eingeführt und unsere Aufmerksamkeit wird auf das gelenkt, was Gegenstand des Denkmals ist.¹⁶⁶ Auch auf dem *Abendmahl-Tabernakel* in San Lorenzo (Abb. 13) sind geschnitzte jugendliche Figuren zu sehen, das segnende Christuskind wurde zu einem der beliebtesten und meist kopiertesten Christuskinder dieser Zeit.¹⁶⁷

Mit Donatello als Vorbild entdeckten Desiderio und seine Zeitgenossen die Kindheit als ein zentrales Thema der neuen sakralen und profanen Skulptur wieder und trugen so zur weiteren Entwicklung dieser Kunstgattung bei: Angeregt von den

¹⁶⁴ Coonin 1995b, S. 171–172.

¹⁶⁵ Struthers 1992, S. 207.

¹⁶⁶ Ebd., S. 255.

¹⁶⁷ Coonin 1995b, S. 223.

antikisierenden Putten und *spiriti*, die ihren Aufstellungsort mit dem Leben erfüllten, das durch sie suggeriert wurde, stellten Künstler die Nachkommen der Florentiner Patrizier in Gestalt von Putten, Genien und Engeln dar, mit denen Grabstätten und Altäre geschmückt wurden – oder porträtierten sie als eigenständige Figuren in Form von Büsten, so wie es sonst nur für Erwachsene üblich war.¹⁶⁸ Die Vielfalt in der Wiedergabe von Empfindung zeigt sich in verschiedenen Büsten von Kindern, die Desiderio geschaffen hat, und das herzliche Lachen des Wiener Kindes drückt etwas aus, das für eine allansichtige Skulptur in dieser Zeit einzigartig ist. Das Thema des jungen Kindes ermöglicht ein Spiel mit Darstellungsformen einer ganzen Reihe von Gefühlen, die vom Künstler in verschiedenen Kunstwerken behandelt worden sind. Die kindliche Freude erscheint bereits früher in Donatellos Putto-Darstellungen, die Desiderio wohl dazu angeregt haben, sich selbst auf diesem Gebiet zu fordern.¹⁶⁹ Dass die Wiener Büste einst Donatello zugeschrieben war, beweist dessen Einfluss auf Desiderios Werke, was sowohl stilistisch als auch inhaltlich nachvollziehbar ist.¹⁷⁰

Die Einordnung des *Lachenden Knaben* innerhalb des Genres der neuen, lebendigen Putto-Darstellungen soll nicht der Zweck dieser Ausführung sein, vielmehr möchte ich auf die verwandten Merkmale hinweisen. Beide Darstellungsarten zeigen kleine Jungen, deren Gefühlsleben sich in Form von Affektdarstellungen auf deren Gesichtern zeigt und den Betrachter anregen soll. Die einst strenge Zweckgebundenheit der beiden Darstellungstraditionen an vorgegebene Bildthemen löst sich auf, sodass das Kunstwerk per se im Vordergrund steht und die Frage nach der Identität des dargestellten Kindes zurückgedrängt wird. Die These, dass der *Lachende Knabe* als Weiterentwicklung der Putto-Ikonografie aufzufassen ist, erscheint mir an dieser Stelle plausibel: Die *spiriti*, die durch Donatellos *putti* verkörpert werden, scheinen auch in der Desiderio-Büste präsent zu sein, indem sie die Lebendigkeit des Dargestellten trotz des toten Materials unterstützen und den Marmor an sich zu beleben scheinen. Die Abwesenheit von spezifischen Attributen lässt annehmen, dass sich Desiderio nicht mehr einer Darstellungskonvention in Hinblick auf das Genre der traditionellen Jesus- oder Johannesbüste unterwarf, sondern in Donatello und dessen bislang einzigartigen, lebendigen Kinderdarstellungen ein Vorbild fand. Vielleicht fand Desiderio in der

¹⁶⁸ Caglioti 2011, S. 156.

¹⁶⁹ Bormand 2007, S. 51–52.

¹⁷⁰ Vgl. S. 2–3.

Vielschichtigkeit von Donatellos Werken den Mut, mit der Knabenbüste selbst ein Genre zu entwickeln, das genauso künstlerische Freiheiten erlaubt.

5.3 Ohne Attribute, dafür mit Farbe: das anonyme Kind

Bei den von mir untersuchten Knabenbüsten, die zwischen der Mitte des 15. und dem beginnenden 16. Jahrhundert in Florenz und seiner Umgebung entstanden sind, handelt es sich überwiegend um skulpturale Verbildlichungen vom Jesus- und Johannesknaben; die ikonografische Einordnung basiert dabei auf den Attributen, die die Knaben als Jesus oder Johannes kennzeichnen. Die eben diskutierten Genres, die allesamt Kinder als Darstellungsgegenstand aufweisen, verdeutlichen jedoch, dass es neben den sakralen Büsten auch Kinderdarstellungen gibt, die sich dem Thema der Kindheit an sich, ihrer Lebendigkeit und ihrem Tod auseinandersetzen. So ist es für die Interpretation des *Lachenden Knaben* beachtenswert, dass parallel zu den Heiligenbüsten auch Porträtbüsten entstanden sind, die Knaben zeigen, deren ikonografische Bestimmung und auch Identität nicht feststeht. Der Umstand, dass Jesusknaben nur durch das für sie typische Attribut des Heiligenscheins beziehungsweise durch die dafür vorgesehenen Bohrlöcher als solche ikonografisch bestimmbar sind, weckt Zweifel an der Richtigkeit solcher Interpretationen. Denn ohne erhaltene Dokumente zur ehemaligen Aufstellung von vermeintlichen Jesusbüsten kann keine eindeutige Einordnung in ein sakrales Umfeld erfolgen.

Abseits vom *Lachenden Knaben* sind mir einige Knabenbüsten untergekommen, die nicht durch spezifische Attribute oder Merkmale als sakrale Büsten bestimmbar sind. Gemeinsam ist solchen Büsten, dass sie allesamt eine zumindest partielle Farbfassung aufweisen. Eine Farbfassung kommt bei Jesus- oder Johannesbüsten in den wenigsten Fällen vor, eine Ausnahme bilden lediglich die *Büsten des Jesus-* (Abb. 21) und *Johanneskindes* (Abb. 22), die im Umkreis von Antonio Rossellino entstanden sind. Beide Büsten bestehen aus Terrakotta, sind polychromiert und sogar teilweise vergoldet. Neueste technische Untersuchungen haben bewiesen, dass die originale Farbfassung und die Methode der Farbauftragung mit den Techniken des 15. Jahrhunderts übereinstimmen.¹⁷¹ Die Bemalung und Vergoldung der sakralen Objekte ist

¹⁷¹ Die Informationen zur originalen Farbfassung aus dem 15. Jahrhundert stammen von der Website des Museums; es gibt keinerlei veröffentlichte Studien dazu, wie mir von Seiten des Museums mitgeteilt wurde. <https://www.themorgan.org/objects/item/93249>, <https://www.themorgan.org/objects/item/161052>.

bemerkenswert und stellt eine Ausnahme unter den sakralen Knabenbüsten dar, ist aber nicht maßgebend für die Interpretation der Objekte: Die Mimik beider Knaben deutet ein Gespräch zwischen ihnen an, beide haben den Mund leicht zum Sprechen geöffnet. Dies deutet auf eine gemeinsame Aufstellung der Büsten hin. Und obwohl das Jesuskind wiederum keine Attribute (keinen Heiligenschein) besitzt, so ist die gestalterische Ausführung sowie das gepaarte Aufstellen mit dem Johannesknaben, der sehr wohl ein Kamelfell trägt, Grund für die Annahme, dass es sich bei den Büsten um Objekte sakraler Natur handelt.

Des Weiteren sind einige der farbig gefassten Knabenbüsten eindeutig als historische Persönlichkeiten bestimmbar: Guido Mazzoni schuf 1498 eine *Porträtbüste von Heinrich VIII.* (Abb. 23) aus Terrakotta, die gänzlich farbig bemalt ist. Ähnlich wie der *Lachende Knabe* ist die Büste des siebenjährigen Heinrich frontal zum Betrachter ausgerichtet, sein Kopf ist nach rechts gedreht; auch hier scheint sich der Junge an etwas außerhalb des Bildraums zu erfreuen, weshalb er seine strahlend weißen Zähnen zeigt. Sein Gesichtsausdruck wirkt neugierig, aber auch bestimmt – sein Lachen sieht, im Gegensatz zu dem des Desiderio-Knaben, nicht überrascht aus. Im Allgemeinen ähneln sich die beiden Büsten in ihrer Bewegtheit, dem Lachen und schließlich in ihrer Farbigkeit. Die größten Unterschiede liegen lediglich in der materiellen Beschaffenheit der Büsten und der Intensität der Farbigkeit. Bei Mazzonis Heinrich VIII. wird durch die Bemalung der Büste nicht nur auf bestimmte Details verwiesen, sondern die lebendige Erscheinung der Büste wird durch die Farbfassung zusätzlich gesteigert. Abseits des grünen Gewandes und der vergoldeten Mütze auf seinem Kopf ist auch die Haut in einem weichen fleischfarbenen Farbton wiedergegeben; das zarte Rosa der Wangen und die roten Lippen lenken den Blick des Rezipienten auf das Lächeln des Jungen. Durch seine blaugrauen Augen wirkt der Blick des Knaben suchend, bewegt und neugierig.¹⁷²

Auch die von Laurana angefertigte *Büste eines Kleinkindes* (Abb. 16), die wahrscheinlich auf Basis einer Totenmaske angefertigt wurde, zeigt eine Bemalung auf: Das Haar des Babys ist braun gehalten, die heute leeren Flächen der Augen weisen Spuren einer ehemaligen Bemalung der Regenbogenhaut auf, was besonders deutlich am linken Auge des Kindes erkennbar ist. Der Versuch, die Büste des Verstorebenen als lebendig erscheinen zu lassen, scheitert hier am maskenhaften, abwesenden Gesichtsausdruck des Kindes. Dennoch muss es sich bei dem in Marmor angefertigten Bildnis um ein

¹⁷² Kohl 2011a, S. 92.

Gedenkporträt für einen geliebten, allzu früh verstorbenen Menschen handeln.¹⁷³ Sowohl bei der *Porträtbüste Heinrichs VIII.* als auch bei der *Büste eines Kleinkindes* kann die Funktion der Büste im memorialen Kontext gesehen werden: Das Einfangen der Wesenszüge der dargestellten Individuen im statischen Medium der Büste strebt eine Beibehaltung der Lebendigkeit der abgebildeten Persönlichkeiten an, gesteigert durch Annäherung an die farbige Wirklichkeit.

Im Gegensatz zu den farbig gefassten Büsten, die ein einst tatsächlich lebendiges Kind darstellen, bleibt die Identifizierung einer weiteren, farbig gefassten und glasierten Terrakotta-Büste von Andrea della Robbia ungeklärt: Die als *Ritratto di bambino* (Abb. 24) bezeichnete Büste entstand um 1475 und wird heute im Museo Nazionale del Bargello in Florenz ausgestellt. Wiederum ist der beschnittene Oberkörper des Jungen dem Betrachter frontal präsentiert, sein Kopf jedoch ist zu seiner linken Schulter gedreht, sein Blick folgt der Drehung. Die Bewegung des Hauptes wird im etwas längeren, gewellten Haar des Buben nachgeahmt. Bezeichnend sind die naturalistische Genauigkeit und die Aufmerksamkeit für die psychologische und sentimentale Introspektive, die der Künstler in diesem Werk an den Tag legt. Anders als der *Lachende Knabe* wirkt die Büste della Robbias statischer, obwohl wiederum die farbige Akzentuierung eine gewisse Realitätsnähe suggerieren soll: Die dunklen Pupillen des Jungen werden von der blauen Bemalung der Augenlider und den blauen Augenbrauen betont. Abseits davon finden wir im Gesicht keine Farbspuren wieder. Eine größere Aufmerksamkeit erlangte jedoch das im gleichen Blau dargestellte Mäntelchen, welches der Junge über einem grünen Gewand trägt. Trotz der partiellen Farbigkeit wird in diesem Fall nicht über die Tatsache hinweggetäuscht, dass es sich bei der Büste um ein bloßes Bild handelt; die Täuschung, die ansonsten mit einer lebendig und naturnah gestalteten Büste einhergeht, wird durch den Glanz der glasierten Oberfläche unterbrochen. Und auch diese Knabenbüste besitzt keinerlei Attribute, wodurch die von Bode angenommene Identifizierung als ein Jesuskind nicht zu belegen ist.¹⁷⁴ Doch wen hat der Bildhauer dann in seinem Werk verewigt? Giancarlo Gentilini verweist auf die Möglichkeit, dass die Knabenbüste ursprünglich mit der *Fanciulla* (Abb. 25), der Büste eines Mädchens desselben Künstlers, ursprünglich auch im Bargello, heute in einer Privatsammlung, gepaart aufgestellt war, was durch die konvergierenden Blicke der beiden naheliegend sei.¹⁷⁵ Dies würde darauf

¹⁷³ Pfisterer 2008, S. 29.

¹⁷⁴ Bode 1921, S. 250–251.

¹⁷⁵ Gentilini 1989, S. 173.

hinweisen, dass es sich bei den beiden Kinderbüsten womöglich um die Porträts von Geschwistern handelt, deren individuellen Gesichtszüge als Ausdruck der Wertschätzung und zum Zweck des Andenkens festgehalten wurden. Auch die Büste des Mädchens ist farbig bemalt.

Der Aspekt der Farbigkeit scheint mir ein Charakteristikum zu sein, welches die nicht sakralen und somit nicht eindeutig klassifizierbaren Porträtbüsten miteinander verbindet. Diese Annahme basiert auf der unter UV-Beleuchtung sichtbaren partiellen Bemalung des *Lachenden Knaben*, der aufgrund mangelnder Dokumente und Attribute nicht als Jesuskind bezeichnet werden kann, sondern mit aller Wahrscheinlichkeit das Porträt eines individuellen Kindes darstellt. Dass die eben beschriebenen Büsten keine sakralen Attribute, dafür aber eine farbig Bemalung aufweisen und mit individuellen Gesichtszügen dargestellt sind, führt mich zu der Annahme, dass auch Desiderio da Settignano's *Lachender Knabe* dieser Kategorie von Knabenbüsten zuzuordnen ist. Sie scheinen einst wahrhaftig lebendige Knaben zu präsentieren und zu versuchen, deren Lebendigkeit für die Ewigkeit festzuhalten. Die Funktion des Porträts des 15. Jahrhunderts geht weit über das bloße Nachbilden von Gesichtszügen hinaus, was dem Begriff des *ritratto* innewohnt. Patricia Rubin beschreibt das Schaffen von Porträts als ein Erkunden des Verhältnisses von Sehen und Sein, von kunstreich Geschaffenem und Wirklichkeit, von Vorstellung und Erinnerung.¹⁷⁶ Die bislang anonymen, individuell gestalteten Knabenbüsten, lassen sich allesamt unter den von mir für die Analyse des *Lachenden Knaben* vorgeschlagenen Aspekte vereinen: Das Motiv der Büsten ist stets ein naturgetreues Abbild eines Jungen, das mit individuellem, gefühlsbetontem Gesichtsausdruck seinen Kopf zur Seite wendet. Die Bewegung, die im Medium der Büste festgehalten wird, verdeutlicht eine dem Knaben innewohnende Lebendigkeit; und obwohl die Statik des Mediums Büste, bestehend aus Marmor oder Terrakotta, diese eigentlich negiert, wird sie durch die farbig Akzentuierung von maßgeblich Details zum eigentlichen Thema der Büste.

¹⁷⁶ Rubin 2011, S. 18.

6. Phänomene der Lebendigkeit

6.1 Philosophische Konzepte der Lebendigkeit im Quattrocento

Mit der beginnenden Renaissance setzten sich Gelehrte vermehrt mit Lebendigkeit und Tod auseinander: Übersetzungen griechischer Schriften ins Lateinische machte eine breite Auseinandersetzung mit antiken Konzepten der Lebendigkeit möglich, wodurch unterschiedliche Thesen diskutiert und postuliert wurden, sowohl im Bereich der Naturphilosophie als auch in der Kunsttheorie. Das Oszillieren eines Kunstwerks als scheinbare Verbildlichung von Lebendigkeit und dessen faktischer, materieller Unbeseeltheit wird auf die breiten Diskurse über den lebendigen Körper sowie die Belebung des Unbelebten zurückbezogen.¹⁷⁷ Dabei muss beachtet werden, dass das, was jeweils als lebendig bezeichnet wird, anthropologisch, kulturell und historisch unterschiedlich definiert wurde und hier der zeitlich und räumlich begrenzte Fokus auf Florenz und seine Umgebung im 15. Jahrhundert gelegt wird.¹⁷⁸

Eine Auseinandersetzung mit den grundlegenden Werken von Aristoteles war für die Auffassung des Konzepts der Lebendigkeit maßgeblich und prägte die Naturwissenschaft des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Aristoteles unterscheidet zwischen lebendigem und totem Körper, was sich in der *scala naturae*, seiner Seinsordnung der Naturreiche, zeigt. In dieser Stufenleiter unterscheidet der Philosoph zwischen vier Ebenen: unbelebt, vegetativ, tierisch und menschlich. Dem aus einer Vielzahl von Elementen gebildeten Kompositkörper komme das bloße Sein zu, während Pflanzen durch Metabolismus und Reproduktion leben, Tiere verfügen über Wahrnehmung und spontane Selbstbewegung. Nur der Mensch besitze neben dem bloßen Sein, dessen Wahrnehmung und der Möglichkeit zur spontanen Selbstbewegung noch rationale Fähigkeiten – den *intellectus*. Durch die Funktionen unterschiedlicher Teilaspekte der Seele sei es dem Menschen möglich, an den Sphären des Geistes teilzuhaben.¹⁷⁹ Aristoteles verweist gleichzeitig darauf, dass die Stufen seines Seinsmodells miteinander verknüpft seien, so gebe es Übergänge, Mischformen, transgressive Genres und Hybridbildungen. Das Leblose gehe kontinuierlich in das

¹⁷⁷ Fehrenbach 2021, S. 3.

¹⁷⁸ Fehrenbach 2003b, S. 153.

¹⁷⁹ Fehrenbach 2021, S. 3–4.

Belebte über und sei deshalb keine Konstante.¹⁸⁰ Auf Grund dessen werde ein lebendiges Wesen in der aristotelischen Tradition durch die Verschränkung von Leben und Tod geprägt. Das meint einerseits mechanische Abläufe des Körpers wie Wachen und Schlafen, aber auch Nahrungsaufnahme, wodurch tote Substanzen im Körper zum Zwecke der Selbsterhaltung notwendig seien; vor allem aber bestehe der menschliche Körper selbst aus dem Kompositum von ‚lebendigen‘ Fleisch und ‚toten‘ Knochen.¹⁸¹

Wendet man nun die aristotelische Stufenordnung des Seins unter besonderer Unterscheidung zwischen lebendigen und toten Körpern auf die Interpretation eines Kunstwerks an, so könnte man die Frage nach der Lebendigkeit in einem Artefakt wie dem *Lachenden Knaben* lediglich durch Verweise auf poetische oder rhetorische Metaphern innerhalb des Objekts beantworten. So war dieses Konzept dennoch von epochaler Bedeutung und ermutigte die Entwicklung der Naturwissenschaften ebenso wie die Imaginationskräfte der Künstler und Betrachter, in Kunstwerken Lebendigkeit zu schaffen oder zu sehen.¹⁸² Das scheinbare Hervorgehen des Lebens aus totem Material begründet unterdessen auch das emulative Verhältnis zwischen Kunst und Natur, da dadurch an schöpfungstheologische und eschatologische Vorstellungen angeschlossen werden kann. Die Diskurse in Bezug auf den Übergang der Materie zwischen tot und lebendig sorgen in der Frühen Neuzeit für ästhetische Produktivität. Ästhetische Erfahrungen bewegen sich entlang der bildtheoretischen Unterscheidung zwischen lebendigem Prototyp und toter Repräsentation. Im Laufe des 15. und 16. Jahrhunderts entwickelte die Kunst schließlich eine besondere Sensibilität für derartige Übergangsmomente: Die faktische Unbeweglichkeit künstlerischer Artefakte wird von einer gewissen Polarität von Statik und Dynamik geprägt. Ein Kunstwerk mit einer natürlichen Erscheinung wirkt als potenziell lebendig: Lebendig wirkende Kunstwerke erscheinen als Artefakte, die potenziell lebendig sein könnten, wobei der Kern der ästhetischen Erfahrung auf der Aktivierung äußerer und innerer Sinne des Betrachters ruht.¹⁸³

Die Kategorie der Lebendigkeit schaffte infolgedessen den Einzug in den Bilderdiskurs. Der Status von Kunstwerken als faktisch tote Repräsentation brachte Künstler in Versuchung, ästhetische Grenzgänge in diesem Bereich zu unternehmen. Für

¹⁸⁰ Fehrenbach 2021, S. 4.

¹⁸¹ Ebd., S. 5–6.

¹⁸² Ebd., S. 3–4.

¹⁸³ Ebd., S. 11–12.

die Aspekte der Lebendigkeit, die der Büste des *Lachenden Knaben* innewohnen, sind vor allem die Entwicklungen hinsichtlich des Individualporträts, verbunden mit den aristotelischen Konzepten, von Bedeutung.

6.2 *Vivacità* in der Kunstliteratur

6.2.1 Der Lobtopos

Diskurse zum Thema der Lebendigkeit sind in der Frühen Neuzeit noch stark mit dem Konzept der göttlichen Beseelung des Kunstwerks und der daraus resultierenden demiurgischen Leistung des Künstlers als *secundus deus* verknüpft: Der Renaissance-Künstler erhebt den Anspruch, ein göttlicher Künstler, ein *divino artista*, und Gegenstück zum Schöpfergott, dem *deus artifex*, zu sein. Somit verdanken lebendig wirkende Kunstwerke ihrem Schöpfer eine gewisse Art von „Beseelung“, die der Verlebendigung des Kunstwerks diene. Der Glaube an die Fähigkeit eines Künstlers, Statuen animieren zu können, war schon in der griechischen Antike weit verbreitet, als man die Vorstellung hatte, dass der göttliche Hauch, das Pneuma, die Beseelung von Standbildern veranlasste. Dem Künstler wird ein Ingenium zugeschrieben, das es vermag – analog zum Schöpfergott – den Bildern Lebendigkeit einzuhauchen, die tote Materie zum Leben zu erwecken.¹⁸⁴ Alberti definiert das gottähnliche Vermögen des Künstlers, indem auch dieser Tote zum Leben erwecken könne, weshalb sich die Gottähnlichkeit des Künstlers im Wesentlichen über die durch seine Werkzeuge und sein technisches Wissen erzeugte Illusion von Lebendigkeit definiere, die sich nur in deren Wirkung auf die Materie, das künstlerische Material darstellen lässt.¹⁸⁵ Künstler bemühen sich, die Schwierigkeiten, die mit der Darstellung von Leben und der damit verbundenen Affekte von Geist und Seele einhergehen, durch eine adäquate Bearbeitung des Materials zu überwinden. Folglich ist der Künstler der Frühen Neuzeit nicht mehr nur mechanischer Generator eines Abbildes, sondern ein Produzent von Lebendigkeit – „he indeed *produces* in the original Latin meaning of *pro ducere*, that is, he performs, reveals, and procreates.“¹⁸⁶

Der Terminus der *vivacità* und sein semantisches Feld gehören zu den wohl am weitesten verbreiteten Lobtopoi der italienischen Kunstgeschichtsschreibung der Frühen

¹⁸⁴ Kohl 2005, S. 14.

¹⁸⁵ Pfisterer 2002, S. 143–146.

¹⁸⁶ Kohl 2010, S. 43–44.

Neuzeit: Der Begriff der Lebendigkeit bezeichnet einen Wirkungseffekt eines scheinbar belebten Artefakts, markiert aber gleichzeitig eine Grenze der künstlerisch vermittelbaren Präsenz. Der Topos bezeichnet auch ein Versprechen eines Künstlers und eines Kunstwerks an den Betrachter, das nicht eingelöst werden kann, da Material faktisch tot und unbeseelt ist. Dabei endet die Auseinandersetzung nicht mit der Enttäuschung des Betrachters über die Verfehlung der tatsächlichen Lebendigkeit, sondern kann in der durch die *agency* des Kunstwerks hervorgerufenen Partizipation des Betrachters an der Illusion der Lebendigkeit erfahrbar werden. Der Betrachter wird von den ästhetischen, an ihn direkt appellierenden Lebendigkeitseffekten, die durch den Künstler technisch vermittelt werden, fasziniert.¹⁸⁷

Die von Frank Fehrenbach vorgeschlagene Vorgehensweise zur Untersuchung von Lebendigkeitsdiskursen in frühneuzeitlichen Kunstwerken soll im Folgenden auf die Desiderio-Büste angewendet werden. Diesbezüglich sollen die Parallelen zwischen naturkundlichen und bildgeschichtlichen Auseinandersetzungen mit dem Topos der *vivacità* aufgezeigt werden, wobei vor allem das Versprechen der lebendigen Präsenz im Kunstwerk und der damit verbundenen Enttäuschung in Bezug auf die aristotelische Naturphilosophie untersucht werden soll. Eng damit verbunden nennt Fehrenbach die Latenz und Emergenz der *signae vita* eines Objekts, welche die Bewegungen und Wahrnehmungen im toten Material veranschaulichen. Und nicht zuletzt nimmt auch der Betrachter bei der Lebendigkeitszuschreibung an ein Kunstwerk einen produktiven Anteil an und unterstützt die vom Künstler und Kunstwerk hervorgebrachte Evidenz.¹⁸⁸

6.2.2 Lebendige Porträts

Der Wunsch nach lebendig erscheinenden Porträts ist im Laufe der Jahrhunderte stets ein weit verbreiteter gewesen und reicht bis in die Antike zurück, als schon Philostrat Anforderungen an die Künstler stellte, alles abzubilden, was mit dem Geist einer Person und ihrem mentalen Zustand zu tun habe.¹⁸⁹ Vor ebendiese Herausforderung waren die Künstler der Renaissance gestellt: Sie waren damit konfrontiert, die individuellen Züge eines Individuums im Porträt festzuhalten. Die Idee des Menschen als ein Ideal mit einer inneren, individuellen und persönlichen Natur sowie moralischen Standards brachte die

¹⁸⁷ Fehrenbach 2021, S. 1–3.

¹⁸⁸ Ebd., S. 21.

¹⁸⁹ Kohl 2010, S. 43–44.

Frage mit sich, inwiefern das Innerste, der Ursprung der geistigen und leiblichen Lebendigkeit, in der Kunst verbildlicht werden kann. So soll der Künstler eines Porträts nicht mehr nur das Sichtbare wiedergeben, sondern versuchen, die Gesamtheit des Individuums zu begreifen und durch das Kunstwerk auch für andere sichtbar zu machen.¹⁹⁰

Vor diesem Hintergrund muss man auch die Dualität von Ähnlichkeit und Lebendigkeit beachten: Im 15. Jahrhundert wurde die Ähnlichkeit (*similitudo*) zum Mittel künstlerischer Darstellungen und die damit einhergehende Forderung nach Realismus betraf auch die Porträtbüste. Fehrenbach vermutet, dass die ersten veristischen Porträts im Bereich der Toteneffigies zu suchen seien und somit die Heteronomie von Ähnlichkeit und Lebendigkeit ihren kunsthistorischen Ursprung habe.¹⁹¹ Die mithilfe von Totenmasken angefertigten Porträtbüsten übertrugen die Leblosigkeit des Leichnams in den kalten Stein, wodurch der Tod potenziert erscheine.¹⁹² Andererseits wird von Künstlern – vor allem in Diskurs des Paragone – betont, dass Lebendigkeitserscheinungen weit über bloße Ähnlichkeit zum Darstellungsgegenstand hinausgehe: Leonardo weist beispielsweise darauf hin, dass Gestik, Affekt, Intentionalität und Handlung zum veristischen Porträt hinzukommen müssen, wenn die Darstellung nicht „*due volte morta*“ sein solle. Mimesis garantiere folglich noch keine Lebendigkeit.¹⁹³ Doch es gilt: „Je lebensnaher dabei die Gestaltung des Artefakts ist, je leichter die Gleichsetzung von Abbild und Urbild fällt, desto naheliegender die Vorstellung einer dem Bild innewohnenden Seelenhaftigkeit.“¹⁹⁴ Skulpturale Bildnisse sind zwar darauf bedacht, der Natur ähnlich zu sein, dennoch unterscheiden sie sich schon allein durch ihre Materialität von ihr.

Im Jahr 1435 kam Leon Battista Alberti nach Florenz und begegnete dort Kunstwerken und Handschriften, die in dazu veranlassten, sein Traktat *De Pictura* (1435) zu verfassen. Er war es, der die weit verbreitete Idee des menschlichen Körpers als Spiegel der Seele in der Bildtheorie aufgriff und der Überzeugung war, dass Gestik und Mimik die Affekte der Seele reflektieren.¹⁹⁵ Die Porträtbüsten, die im 15. Jahrhundert entstanden sind, brachten jedoch Komplikationen mit sich, da sie auf Brusthöhe endeten.

¹⁹⁰ Vgl. S. 58. Kohl 2010, S. 43–44.

¹⁹¹ Fehrenbach 2003b, S. 155.

¹⁹² Kohl 2005, S. 13.

¹⁹³ Fehrenbach 2003b, S. 155.

¹⁹⁴ Kohl 2005, S. 14.

¹⁹⁵ Alberti 2000, S. 269.

Weil solche Porträtbüsten keine Körperteile besitzen, die die affektiven Bewegungen und den inneren Seelenzustand einer Person für andere sichtbar ausführen können, spiegelt die Büste in ihrer bewusst fragmentierten Form die Persönlichkeit des Dargestellten allein durch das Gesicht wider. Das Brustbild der Renaissance veranschaulicht den Gemütszustand, die innere Verfassung oder ein Tugendideal des dargestellten Menschen und vermeidet in der Regel eine zu starke Mimik oder Gesichtsausdrücke aus Gründen der Würde und der Seriosität. Das Gesicht ist der Ort des Körpers, wo Emotionen erfolgreich kontrolliert werden (müssen). Porträtbüsten bewahren die spezifischen Züge eines Menschen, sollen aber eine gewisse Autorität oder Bedeutung durch das Gesicht ausstrahlen sowie eine körperliche und geistige Standhaftigkeit.¹⁹⁶

Künstler der Renaissance entwickelten – in Anlehnung an antike Vorbilder – eine Reihe von Kunstgriffen, die als *signa vitae* Lebendigkeit suggerieren sollen, um die Problematik bezüglich der Verbildlichung der Lebendigkeit von Porträtbüsten zu umgehen: Ein geöffneter Mund, geschwollene Adern, angespannte Muskeln oder bewegtes Beiwerk sollen den Anschein von Leben, Bewegung und Emotionen im statischen Material erwecken. Nur die besten Skulpturen schienen in den Augen ihrer Betrachter zu atmen und mit lebendigen Gesichtszügen versehen zu sein und man glaubte, sie reden zu hören. Jedes Körperteil einer Skulptur sollte die Illusion erwecken, von Lebenskräften durchdrungen zu sein; dies war die höchste mögliche Stufe der Naturnachahmung, die ein Mensch in einem geschaffenen Werk erreichen konnte.¹⁹⁷ Durch den zum Lachen geöffneten Mund des *Lachenden Knaben* evoziert Desiderio den Anschein, dass der Junge emotional in eine bestimmte Situation involviert ist, was ihn zu dieser Gefühlsregung führt. Die Drehung des Kopfes steigert die Mimik zusätzlich und breitet sich im gesamten Kunstwerk aus, wodurch der statische Marmor belebt wird. Auch die Modellierung des Steins sowie die nicht mehr erhaltene Farbigkeit gehören zu den Kunstgriffen Desiderios, die uns den *Lachenden Knaben* lebendig erscheinen lassen.

Das künstlerische Schaffen in Florenz war überwiegend Auftragsarbeit und so sollten Porträtbüsten im hohen Maße die Interessen und Werte ihrer Auftraggeber repräsentieren und dokumentieren.¹⁹⁸ Innerhalb des Mediums der Porträtbüste müssen in Hinblick auf die Lebendigkeit jedoch geschlechtsspezifische Unterscheidungen gemacht werden: Während Männerbüsten moralische Standards, Individualität und Beherrschung

¹⁹⁶ Kohl 2010, S. 44.

¹⁹⁷ Pfisterer 2002, S. 141–142.

¹⁹⁸ Rubin 2011, S. 13–15.

präsentierten, wird in Bildnissen von Frauen die Ähnlichkeit zur realen, individuellen Person vernachlässigt. Weibliche Porträtbüsten der Frühen Neuzeit sind von physiognomischer Unbestimmtheit geprägt und sollen Ideale weiblicher Tugend – beispielsweise Reinheit – repräsentieren und orientieren sich überwiegend an dem von Petrarca geprägten Ideal der *bella donna*, die durch ihre makellos weiße Haut, die rosigen Wangen und das goldene Haar, vor allem aber durch ihre Unerreichbarkeit beeindrucken soll. Weibliche Porträtbüsten entziehen sich somit dem sonst angestrebten Anschein von Präsenz und Lebendigkeit, indem Gemütsbewegungen vollkommen in den Hintergrund treten.¹⁹⁹

Als Grenzphänomen zwischen männlichen und weiblichen Porträtbüsten erscheinen mir die Büsten von Knaben: Obwohl es sich um Darstellungen von Jungen handelt und sich Künstler an der traditionellen Darstellungsweise männlicher Porträtbüsten orientieren konnten, differenzieren sie sich davon. Die bereits erörterte Funktion der Jesus- und Johannesknaben setzt eine gewisse, der Büste inhärente moralische Überlegenheit des Dargestellten voraus. Anders erscheinen jedoch jene Knabenbüsten, die keine spezifischen Attribute besitzen und zu denen auch der *Lachende Knabe* gehört: Obwohl Büsten von Knaben gewissermaßen idealisiert wirken, scheinen dennoch die individuelle Charakterisierung und die physiologischen Besonderheiten des Dargestellten vorrangig zu sein. Die Büsten bezeugen einen Zustand der Gesundheit, körperlicher und geistiger Natur,²⁰⁰ doch eine spezifische moralische Vorbildfunktion ist dabei nicht erkennbar. Wie könnte auch ein Kleinkind bereits die geistige Größe eines erwachsenen Mannes besitzen? Vielmehr erweisen sich Knabenbüsten als Kunstwerke, die von der aristotelischen Naturphilosophie und den von kunsttheoretischen Schriften geforderten Aspekte der Lebendigkeit verbildlicht. Der Junge, der sich dem Impuls des Lachens nicht zu widersetzen vermag, entzieht sich der klassischen Darstellungsform männlicher und weiblicher Porträtbüsten, indem moralische Ansprüche der Darstellungs- und Wirkungsformen derselben in den Hintergrund gedrängt werden. Die von Fehrenbach etablierten Kriterien zur Beurteilung der Lebendigkeit eines frühneuzeitlichen Kunstwerks bestehen hinsichtlich des *Lachenden Knaben* im aristotelischen Changieren zwischen toter Materie und lebendiger Darstellung. Die *signa vitae* dieses Objekts sind viele, doch sind es vor allem das Lachen und die damit

¹⁹⁹ Kohl 2010, S. 44–46.

²⁰⁰ Valiela 2014, S. 70–71.

einhergehende Drehung des Kopfes, die dem Betrachter vortäuscht, dass es sich um tatsächlich lebendiges Material handle.

6.3 Das Motiv des Lachens

Das Lachen der Knabenbüste macht, wie im vorherigen Kapitel erörtert, eine Deutung als Christuskind zweifelhaft und lässt die ikonografische Zuordnung des Objekts offen. Lachen an sich ist ein sehr unscharfes Phänomen: Es äußert sich facettenreich und verwirrend und begegnet uns in den unterschiedlichsten Situationen, was es uns oftmals erschwert, die eigentliche Ursache der Gefühlsäußerung zu ergründen. An verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Kulturen gibt es jeweils unterschiedliche ‚Lachregeln‘ – weshalb eine so breite Thematik keineswegs vollständig erfasst werden kann. Ein Lachen stellt einen Ausdruck von persönlichen Gefühlen und Gedanken dar, der gewisse Personen(kreise) ein- oder aber auch ausschließt; ein Lachen kann Menschen positiv berühren, ihn angreifen oder Gegebenheiten verharmlosen, Sympathie und Verständnis hervorrufen. Insofern spiegelt Lachen, laut Albrecht Classen, die menschliche Kultur wider: Jeder Mensch, der in Lachen ausbricht, werde zuvor mit einem Bild, einem Gegenstand, einer Person, einer Idee, einem Wort oder einem Klang konfrontiert. Die Reaktion des Menschen auf diese Konfrontation mit einem oder mehreren Sinneseindrücken in Form des Lachens signalisiert die Wertvorstellungen, die ihn dazu bewegen. Somit ist ein Lachen immer mit einer Form von Intentionalität und Rationalität verbunden, da ein lachender Mensch eine Dissonanz zwischen Standards und Normen erkennen kann. Als grundlegend kommunikative mimische Äußerung kann ein Lachen somit eine unendliche Vielfalt an Emotionen ausdrücken, deren Ursprünge nicht immer offensichtlich sind.²⁰¹

Im antiken Griechenland waren viele Intellektuelle der Auffassung, dass es sich beim Lachen um etwas Anstößiges handelt, das der geforderten Selbstbeherrschung widersprach. So finden wir in Homers *Ilias* und *Odysee* das sogenannte homerische Gelächter, was in der archaischen, klassischen und weitgehend auch hellenistischen Zeit eine soziale Ächtung und Ausgrenzung bedeuten konnte. Die bei den Griechen ausgeprägte Neigung, andere zu verlachen und die deshalb stark ausgeprägte Empfindlichkeit dem gegenüber, hat antike Philosophen dazu veranlasst, sich zum

²⁰¹ Classen 2010, S. 3–4.

Lachen zu äußern.²⁰² Objektivität dem Phänomen des Lachens gegenüber finden wir bei Aristoteles, der es naturwissenschaftlich untersucht. Er formuliert als erster, dass es einzig und allein dem Menschen eigentümlich ist. Unter Berücksichtigung der anthropologischen und physiologischen Aspekte des Lachens widmet sich Aristoteles dem psychosomatischen Doppelcharakter des Lachens zu. Er beschreibt das Lachen als das Ergebnis eines physikalischen Reizes des Zwerchfells (wie er etwa beim Kitzeln entsteht), bei dem nicht zuletzt auch der menschliche Intellekt gefordert wird. Zudem beobachtet der Philosoph, dass mit dem Lachen ein unwillkürlich eintretender Stimmungswechsel verbunden ist – was er als eine Stimulierung des Denkens gegen den Willen bezeichnet. Im Allgemeinen ist Aristoteles der Auffassung, dass das Lachen als wertfrei empfunden werden sollte, aber zu den lustvollen Dingen gehört, die positiv wie auch negativ konnotiert werden. Hinsichtlich der Ethik bevorzugt er das maßvolle Lachen als Charakteristikum einer gesellschaftlichen Gewandtheit.²⁰³

In der Kunst versuchen Darstellungen des Lachens und auch des Weinens an die Empathie des Betrachters zu appellieren, der somit den beabsichtigten Aussagewert eines Kunstwerkes begreifen soll. Allerdings waren die beiden Gefühlsausdrücke in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunst keine gleichwertigen Motive, denn besonders dem Lachen wurde im Mittelalter wenig Raum gegeben – trotz seiner ausgeprägten Lachkultur, die sich in der Literatur zeigt.²⁰⁴ Gründe dafür sind die Disqualifizierung des Lachens in den biblischen Schriften und Auslegungen sowie Benimm- und Verhaltensregeln verschiedener Gesellschaftsschichten, die den Gebrauch des Lachens regelten. Religiöse Texte bieten kaum Anlässe für szenische Schilderungen eines Lachens als Ausdruck von Freude. Im Alten Testament ist es Abraham, der auf sein Gesicht niederfällt und lacht, als ihm von Gott mitgeteilt wird, dass seine Frau Sara ein Kind gebären wird, was aufgrund ihres bereits fortgeschrittenen Alters unmöglich erscheint; auch Sara lacht nahezu spöttisch über ihr Schicksal.²⁰⁵ Dieses respektlose Verhalten wird von Gott dementsprechend gerügt:

„Da sprach der Herr zu Abraham: Warum lacht Sara und sagt: Soll ich wirklich noch Kinder bekommen, obwohl ich so alt bin? / Ist beim Herrn etwas unmöglich? Nächstes Jahr um diese Zeit werde ich wieder zu dir kommen; dann wird Sara einen

²⁰² Kullmann 1995, S. 79–84.

²⁰³ Ebd., S. 85–89.

²⁰⁴ Classen 2010, S. 23–26.

²⁰⁵ Gen 18,12.

Sohn haben. / Sara leugnete: Ich habe nicht gelacht. Sie hatte nämlich Angst. Er aber sagte: Doch, du hast gelacht.“²⁰⁶

Gott weiß und versteht alles, und so auch die menschliche Schwäche: Das Lachen kann hier als ein Ausdruck des menschlichen Unwissens interpretiert werden, das die Macht und Gnade Gottes nicht vollständig zu erfassen vermag. Insbesondere Saras Lachen wird im Mittelalter zahlreich kommentiert, wobei die Interpretation desselben umstritten ist: Handelt es sich um ein Auslachen Gottes oder um einen Ausdruck von unverhoffter Freude?²⁰⁷ Die Geburt ihres Sohnes und die Namensgebung durch Abraham zeigt schließlich die besondere Bedeutung des Motivs des Lachens an: Der Name Isaak leitet sich vom hebräischen Wort für Lachen, *litzchok*, ab. Sara selbst kommentiert in Genesis 21,6 das wundervolle Geschehen: „Gott ließ mich lachen; jeder, der davon hört, wird mit mir lachen.“²⁰⁸ Das Lachen als Ausdruck der Freude Saras ist von Gott gewollt und herbeigeführt worden, weshalb es keinesfalls ein despektierliches Verhalten kennzeichnet.

Das Neue Testament ist bis auf einige Ausnahmen frei vom Lachen – im Gegensatz zum Weinen, das wesentlich öfter vorkommt: „Selig, die ihr jetzt hungert, denn ihr werdet satt werden. Selig, die ihr jetzt weint, denn ihr werdet lachen.“²⁰⁹ Die Zukunftsverheißung wird als eine jenseitige aufgefasst und als eine Verheißung für das „wahre Lachen“ im Himmelreich angesehen. Auch in Vers 6,25 im Lukasevangelium wird das Lachen als etwas Negatives und Verwerfliches genannt: „Weh euch, die ihr jetzt satt seid; denn ihr werdet hungern. Weh euch, die ihr jetzt lacht; denn ihr werdet klagen und weinen.“²¹⁰ Die neutestamentarische Ablehnung von Freude, die explizit in der Form des Lachens ausgedrückt wird, wird zur Basis der klösterlichen Lebensformen seit dem 4. Jahrhundert. So schreibt beispielsweise die Benediktinerregel des 6. Jahrhunderts vor, dass all jene Worte, die zum Lachen reizen, vermieden werden sollen, da es sich dabei um unanständige Unterbrechungen des Schweigens handle. Der damit einhergehende Verstoß gegen das Demutsgelübde wurde als Ausdruck von Überheblichkeit

²⁰⁶ Gen 18,13–15.

²⁰⁷ Classen 2010, S. 10–11. Rhem 2009, S. 648.

²⁰⁸ Gen 21,6.

²⁰⁹ Lk 6,21.

²¹⁰ Lk 6,25.

angesehen.²¹¹ Die Kirchenväter und Ordensgründer stützten sich dabei auf diverse Bibelstellen und die Tatsache, dass keines der Evangelien vom Lachen Jesu berichtet.²¹²

Winfried Wilhelmy bezeichnet das Mittelalter als eine Zeit genau festgelegter Symbolik und Rituale, deren Beherrschung für Angehörige gewisser sozialer Schichten notwendig sei. Je höher der soziale Rang in der mittelalterlichen Gesellschaft, desto wichtiger war der korrekte und sparsame Einsatz eines kontrollierten Lachens. Eine Ausnahme bildet das Kinderlachen, da den Kindern bis zu einem gewissen Alter kaum Verstand zugesprochen wurde; ihr Lachen galt als Zeichen der Torheit.²¹³ Doch kommen vor allem in hochmittelalterlichen höfischen Romanen Protagonisten vor, die laut auflachen, insofern eine Situation komisch ist oder sich eine Gegebenheit als etwas ganz anderes erweist als erwartet. Am Artushof wird bei Essen und Trinken gelacht, Tristan lacht, sobald eine Gefahr vorüber ist und ein Fräulein lacht, als Parzival im Narrenkostüm seine Ritterkarriere antritt.²¹⁴ Das Lachen erfährt zumindest in der Literatur eine Bedeutung für die gesellschaftliche Interaktion, welche die Handlung vorantreibt; das Lachen verbindet und trennt. Giovanni Boccaccio war mit seinem *Decamerone* (1349–53), einer Sammlung von 100 Novellen, einer der ersten, der schließlich eine umfassende Theorie über das Lachen als kritischer Aspekt im menschlichen Leben entwickelte, der sich unabhängig von sozialen Schichten durch die Gesellschaft zieht. Der Autor legt im Prolog seines Werkes seine Absicht dar, den Leser zum Lachen anzuregen und ihm vom schrecklichen Leid, das die Pestepidemie mit sich brachte, abzulenken. Er sagt dem Lachen eine therapeutische Wirkung zu, vergleichbar mit der modernen Auffassung des Lachens, das gesund macht.²¹⁵

Trotz der zahlreichen Hinweise auf das Lachen in der gesamten mittelalterlichen Literatur, wird in der Forschung dazu angenommen, dass ein kritischer Diskurs rund um das Lachen als wesentlicher Bestandteil des menschlichen Lebens erst in der Renaissance beginnt.²¹⁶ In dieser Hinsicht geben Kunstwerke nur wenig Aufschluss über das tatsächliche alltägliche Lachverhalten, sondern lassen vielmehr bestimmte Funktionen und Bedeutungen erschließen. Man muss sich vor Augen halten, dass Bilder keine Spiegelbilder der Realität sind, sondern zeitgenössische Interpretationen des

²¹¹ Rhem 2009, S. 644–647.

²¹² Huber 1998, S. 346.

²¹³ Wilhelmy 2012, S. 161.

²¹⁴ Classen 2010, S. 12–15. Huber 1998, S. 354–356.

²¹⁵ Classen 2010, S. 23–26.

²¹⁶ Ebd. 2010, S. 23.

Verhaltens.²¹⁷ Es kommt zu einer stärkeren Ausbreitung und Akzeptanz des Lachens, die Entstehung von profaner Kunst bietet dem Lachen neue Räume. Vielmehr wird ein Lachen im Bereich der Historienmalerei eingesetzt, wodurch an die Empathie des Betrachters appelliert wird, damit dieser den beabsichtigten Aussagewert des Dargestellten besser zu begreifen vermag.²¹⁸ So stellt auch Leon Battista Alberti in *Della pittura* das Lachen mit und das Weinen gleichberechtigt nebeneinander; beides solle der gemalten *historia* als Ausdrucksformen zur Erweckung der Empathie im Betrachter dienen:

„Ferner wird ein Vorgang die Seelen der Betrachter dann bewegen, wenn die gemalten Menschen, die auf dem Bild zu sehen sind, ihre eigene Seelenregung ganz deutlich zu erkennen geben. Die Natur nämlich, die in unvergleichlichem Maße an sich reißt, was ihr gleicht: die Natur also schafft es, dass wir mit den Trauernden mittrauern, dass wir die Lächelnden anlächeln, dass wir mit den Leidenden mitleiden. Solche Seelenregungen aber geben sich durch die Bewegung des Körpers zu erkennen.“²¹⁹

Schlussendlich sind es aber Gemälde mit genrehaften Bildsujets, die einerseits das Motiv des Lachens standardmäßig in das dem Historienbild untergeordnete Genregemälde einführen. Darstellungen von niederen sozialen Schichten, geschmückt mit stereotypen Hinweisen auf moralische Verwerflichkeit, etablieren eine klischeehafte Ansicht sozialer Typen, deren Verhalten, das Lachen, als Negativbeispiel präsentiert wird.²²⁰ Zugleich wird das Lachen jedoch als eine Form der Medizin angesehen, die gegen die psychische Erkrankung durch die Melancholie vorbeugen sollte. Eine große Bandbreite von Motiven und Narrativen, die einerseits lachende Personen darstellen und andererseits den Betrachter zum Lachen anregen sollten, wächst in der Frühen Neuzeit exponentiell an, vor allem wenn man an Werke von Hieronymus Bosch und Pieter Brueghel denkt.²²¹

Das Lachen der Desiderio-Büste scheint immer weiter weg von einer christlichen Deutung zu rücken. Dass Jesus in den Evangelien niemals lacht, kann man auch in visuellen Darstellungen beobachten, was wiederum die Interpretation des *Lachenden Knaben* als Jesuskind in Frage stellt. Kaum ein Kunstwerk zeigt uns ein fröhlich

²¹⁷ Rehm 2009, S. 641–642.

²¹⁸ Ebd., S. 641–642.

²¹⁹ Alberti 2000, S. 269.

²²⁰ Rhem 2009, S. 666–667.

²²¹ Classen 2010, S. 77.

lachendes Christuskind, am ehesten ist eine freudige Gemütsäußerung durch ein sanftes Lächeln vorzufinden, wie es etwa auch beim Christuskind der *Foult-Madonna* (Abb. 18) angedeutet wird oder bei der sogenannten *Panciatichi-Madonna* (Abb. 26), ebenfalls von Desiderio geschaffen. Es tauchen gelegentlich maßvoll lächelnde Christuskinder in Skulpturen des Quattrocento auf, die Intensität der Darstellung des Lächelns ist aber in keiner Weise mit dem freudigen Lachen der Wiener Büste vergleichbar.²²² Einzig und allein eine Statuette aus Terrakotta, ausgestellt im Victoria & Albert Museum in London, zeigt uns ein Jesuskind, dessen Gemütsäußerung dem des *Lachenden Knaben* nahekommt: *The Virgin with the laughing Child* (Abb. 27). Die Statuette betont die menschliche Beziehung zwischen einer Mutter und ihrem Kind, was sich in der naturalistischen Wiedergabe des Themas verdeutlicht: Maria blickt liebevoll auf ihren Sohn herab, den sie auf ihrem Schoß hält. Das Christuskind ist sehr bewegt und lacht scheinbar laut auf, sodass man sogar seine Zunge und Zähnen sehen kann. Es ähnelt aber nicht nur ihm seiner Expressivität dem *Lachenden Knaben* Desiderios, sondern auch in stilistischer Hinsicht. Währenddessen ist die Ausführung der Jungfrau vergleichbar mit den Arbeiten Rossellinos. Diese Kombination unterschiedlicher Stile erschwert die Zuschreibung an einen Künstler, weshalb die Statuette auch Andrea del Verrocchio und zuletzt Leonardo da Vinci zugeschrieben wurde.²²³ Auch in diesem Werk fällt das Lachen des Jesuskindes als eine ungewöhnliche Besonderheit auf.

Das Lachen des Knaben lässt sich als eine Metapher für die Unbeschwertheit des Kindseins interpretieren, für die Lebendigkeit des in der Büste dargestellten Knaben. Der mit dem Lachen verbundene Ausdruck von Rationalität lässt erkennen, dass es sich bei dem dargestellten Jungen um ein denkendes Wesen handelt. Das Kind wird als geliebter Mensch in Form der Büste gewürdigt; das Lachen, die Bewegung, ja die Sorglosigkeit und die intuitive Gefühlsäußerung, die uns vermittelt werden, verweisen auf die neu aufkommende Auseinandersetzung der Gesellschaft mit der Kindheit. Neben der Hoffnung, das Bildnis des Jungen in Form der Porträtbüste zu erhalten, wird durch das Lachen die Lebendigkeit suggeriert, die der Auftraggeber oder der Künstler, dem Kind wünscht. Das Lachen erfüllt somit eine doppelte Funktion: Die steinerne Büste gewinnt einerseits durch die mit dem Lachen verbundene Gefühlsäußerung selbst an Lebendigkeit, denn sie scheint durch die Darstellung des Affekts selbst lebendig zu sein.

²²² Luchs 2007, S. 164–166.

²²³ Caglioti 2019b, S. 280–283.

Gleichzeitig sorgt das affektive Abbild des Knaben dafür, dass der Rezipient angesprochen wird, sodass die dadurch entstehende Interaktion zwischen Subjekt und Objekt die Lebendigkeit der Büste steigert. Lebendigkeit kann somit einerseits durch das Lachen suggeriert werden, nicht zuletzt werden aber auch dem Marmor Eigenschaften zugesprochen, die für eine lebendige Auffassung des Materials sorgen.

6.4 Lebendiges Material vs. toter Stein

6.4.1 Die Eigenschaften des Marmors

Seit der wiederaufkommenden Wertschätzung antiker Skulpturen in der Zeit der Renaissance wird weißer Marmor nahezu selbstverständlich als das bildhauerische Material schlechthin empfunden. Dabei fand er in der Zeit zwischen dem Niedergang des Römischen Reichs und dem späten 14. Jahrhundert in Europa kaum Verwendung. Auch in den frühen Hochkulturen, die sich zwischen Euphrat und Tigris und an den Ufern des Nils entfalteten, wurde hauptsächlich Alabaster für Skulpturen verwendet; erstmals scheint Marmor für skulpturale Werke von den Bewohnern der Kykladen in der Ägäis verwendet worden zu sein.²²⁴ Im 7. Jahrhundert v. Chr. erlangte weißer Marmor schließlich größere Bedeutung: Das Gestein zu brechen, zu transportieren, Kapitelle, Säulen, architektonische Bestandteile zu schneiden und Skulpturen zu machen, wurde mit dem Aufkommen von Eisen und der metallurgischen Revolution wesentlich leichter und sorgte für einen rapiden Anstieg an Popularität.²²⁵ Das hohe Ansehen der griechischen Kunst durch die Römer hatte schließlich zur Folge, dass Marmor von Griechenland in das Römische Reich importiert wurde. Die Römer waren es auch, die den grauweißen Marmor aus den Apuanischen Alpen, einem Teil des Apennins im Nordwesten der Toskana, entdeckten: Seit der zweiten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. begann man dort Marmor zu brechen und in ganz Italien zu verwenden.²²⁶ Dabei war die Beschaffung des Materials keineswegs einfach, sondern mit großem Aufwand und Kosten verbunden: Ein als rein empfundener Marmorblock, der frei von Adern war, musste zu allererst im Steinbruch ausfindig gemacht, herausgeschlagen und in die Werkstatt von Künstlern

²²⁴ Penny 1995, S. 35–41.

²²⁵ Ebd., S. 40.

²²⁶ Ebd., S. 43–44.

transportiert werden.²²⁷ Im späten 3. Jahrhundert nahm der Bedarf an Marmor ab. Es wird angenommen, dass der weiße Marmor aus Carrara für Bildhauer erst wieder seit der Mitte des 13. Jahrhunderts gebrochen wurde, was zur Wiedereröffnung der Steinbrüche in den Apuanischen Alpen führte.²²⁸

Neben dem wachsenden Interesse an der antiken Bildhauerei spielt auch die physikalische Charakteristik des Materials eine wesentliche Rolle hinsichtlich seiner Beliebtheit: Marmor ist ein metamorpher Kalkstein, der aufgrund seiner Dichte von 2,7 bis 2,9 g/cm³ leicht bearbeitbar ist. Arbeitsprozesse in Form von Sägen, Bohren, Fräsen und Meißeln ermöglichen sowohl eine feinteilige Gestaltung als auch eine glatte Politur; die Benutzung verschiedener Werkzeuge bringt folglich die Möglichkeit mit sich, dass differenzierte, dem Grundmaterial entgegenstehende Texturen im Stein suggeriert werden können. Wegen der zahlreichen Bearbeitungsmöglichkeiten nahm Marmor wohl eine privilegierte Position innerhalb des künstlerischen Materials ein.²²⁹

Ein Hauptargument gegen die Verwendung von weißem Marmor ist lediglich seine Anfälligkeit gegenüber Witterungsbedingungen wie etwa Frost, weshalb sich die Verwendung des Materials im Außenbereich nördlich der Alpen in Grenzen hält.²³⁰ Außerdem ist die Übertragung von plastischen und skulpturalen Formen, die etwa in leichten Materialien wie Bronze und Holz geschaffen wurden, in eine Steinskulptur problematisch: Besonders da, wo Bronzestatuen mit offenen Haltungen in der Steinschneidekunst kopiert wurden, zeigen sich die Grenzen des Marmors auf. Dies ist am Beispiel des *Apolls vom Belvedere* (Abb. 28) erkenntlich, der nach einem Bronzeoriginal von Leochares geschaffen wurde. Man sieht, dass stützende Elemente dem Gott Halt geben: Sein linker Fuß wird von einem Keil stabilisiert, sein rechter von einem Baumstumpf, sein linker Arm vom herabhängenden Mantel.²³¹ Diese statische Problematik führte aber auch zu technischen Innovationen. Bei Gian Lorenzo Berninis *Apoll und Daphne* (Abb. 29) sind beispielsweise Streben und Stützen von Notwendigkeit, allerdings werden sie durch die Motivik selbst verborgen: Die gemeißelten Blätter, die aus Daphnes Finger sprießen, sind in einer Art Bogen verankert, der eine Verbindung zu ihrem Kopf darstellt. Aus dem Bogen ist ihr Haar herausgemeißelt worden, das sich in den Blättern verfangen hat. Die aufrechte Haltung des Apoll ist wiederum nur durch die

²²⁷ Helms 1998, S. 18. Wagner 2019b, S. 244.

²²⁸ Penny 1995, S. 55.

²²⁹ Dürre 2007, S. 180–181. Wagner 2002a, S. 174–176. Helms 1998, S. 19. Wagner 2009, S. 230.

²³⁰ Penny 1995, S. 58.

²³¹ Ebd., S. 70–76.

Stützfunktion der Daphne möglich. Das bedeutet, dass jede Einzelheit einer Komposition in Marmor von genauer Kenntnis der praktischen Probleme und Möglichkeiten des Materials geprägt ist – man neigt jedoch dazu, Skulpturen als von ihrem Material unabhängige bildliche Konzeptionen anzusehen.²³²

Diverse Marmorarten unterscheiden sich in ihrer Dichte, Farbe und Transluzenz, wobei jedoch weißer Marmor meist favorisiert wurde. Der Marmor aus Carrara, aus dem vermutlich auch die Büste des *Lachenden Knaben* besteht, gilt als besonders wertvoll. Obwohl selten eine größere Ausdehnung des Kalkgesteins rein weiß ist, wird Carrara-Marmor im Allgemeinen mit dieser Farbe assoziiert. Die Farbe Weiß ist dabei eng mit der Semantik des Materials verbunden.²³³ Der Glaube, dass ein Stein weiß sei, weil besonders viel Wärme auf ihn eingewirkt habe, führt dazu, dass weißer Marmor nahezu mit der Haut, dem Fleisch und dem Körper des Menschen gleichgesetzt wurde.²³⁴ Mit der monochromen weißen Farbe des künstlerischen Materials ist gleichzeitig jedoch die Schwierigkeit verbunden, Skulpturen im Übergang zum lebendigen Fleisch zu schaffen und Repräsentationen im einfarbigen Material als lebendig erscheinen zu lassen. Die Assoziation von Lebendigkeit mit Farbe hat eine lange Tradition und ist ein beliebtes Schöpfungsnarrativ, da Gott seinem Geschöpf die Farbe hinzufügte oder sogleich aus farbiger Materie schuf, um eine Kreatur zu beseelen. Dem steht entgegen, dass Gott im Schöpfungsbericht in Gen 2,7²³⁵ als erster Bildhauer angesehen wird, da er aus der Materie lebendige Wesen formt. Diese Erzählung schmückt Vasari in den *Proemi* seiner Lebensbeschreibungen aus, indem er schildert, wie Gott den ersten Menschen aus der Erde formte und anschließend dem ersten Menschen die „lebendigste Farbe des Fleisches“ gab.²³⁶

Weißer Marmor, der in der Antike teilweise bemalt war, wurde schon seit damals als adäquates Material für die Darstellung von Götter- und Menschenbildern sowie für das schimmernde Inkarnat idealisierter Heroen verwendet.²³⁷ Weiß wird in vielen Kulturen mit dem Licht, der Reinheit, der Tugend, der Erhabenheit und dem Göttlichen assoziiert. Besonders in der christlichen Symbolik steht es für die Herrlichkeit Gottes, das göttliche Licht, Reinheit, Glauben und Hoffnung – weshalb das weiße Material für das

²³² Penny 1995, S. 76–77.

²³³ Dürre 2007, S. 259.

²³⁴ Fehrenbach 2021, S. 135.

²³⁵ Gen 2,7: „Da formte Gott, der Herr, den Menschen aus Erde vom Ackerboden und blies in seine Nase den Lebensatem. So wurde der Mensch zu einem lebendigen Wesen.“

²³⁶ Fehrenbach 2021, S. 130.

²³⁷ Wagner 2002a, S. 174–177.

Inkarnat Christi und von Heiligenfiguren Verwendung fand.²³⁸ Die lange, traditionsreiche Nutzung des weißen Marmors für repräsentative Skulpturen hatte einen so hohen Stellenwert inne, sodass die Ranghöhe des Werkstoffs als das skulpturale Material schlechthin bis ins ausgehende 19. Jahrhundert nicht hinterfragt wurde, obwohl man sich der farbigen Bemalung antiker Marmorskulpturen bewusst war.²³⁹ Diese Erkenntnis führte dazu, dass der weiße Stein zu einem Material unter vielen wurde; die Ästhetik und Kunstgeschichtsschreibung versuchte dem entgegenzuwirken. Dieses Phänomen wird von Monika Wagner beschrieben:

„Das Weiß des Marmors wurde nun als Abstraktion gepriesen und als *Verallgemeinerung* mit einer ‚Rhetorik der Reinheit‘ in Verbindung gebracht. Letzteres impliziert, dass andere Farben bzw. Materialien eine Gefährdung, eine Verunreinigung oder Beschmutzung darstellen.“²⁴⁰

Die Argumentation sieht in der idealistischen Schönheit antiker Skulpturen Überindividualität und ideale Repräsentanz, die sich nur im Marmor realisieren lasse; jegliche Individualität wird somit zugunsten der Darstellung des universellen Menschen und allgemein der Gattung Mensch aufgegeben.²⁴¹ Johann Joachim Winckelmann lobpreist in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* die Griechen mit ihrer „sanften, milchweißen Haut“ als die schönste „Menschenrasse“.²⁴² Demnach gelte: Ein Körper ist umso schöner, je weißer er ist. Dies würde bedeuten, dass nur weißer Marmor für die Darstellung schöner Körper, die den weißen Götterbildern glichen, zu verwenden sei.²⁴³ Weißer Marmor blieb aber auch noch später, als die Orientierung am Körperbild der Antike zunehmend abnahm, das bevorzugte Material für die Präsentation abstrakter Konzepte.²⁴⁴ Auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel benennt die Vorzüge des Marmors: Marmor stimme in seiner weichen Reinheit, Farblosigkeit und Milde des Glanzes mit Zweck der Skulpturen überein; der Stein erhalte durch das körnige und leise Hindurchschauen des Lichts einen großen Vorrang (gegenüber Erzen) und vermöge auch

²³⁸ Oster 2014, S. 52.

²³⁹ Wagner 2009, S. 231.

²⁴⁰ Ebd., S. 231.

²⁴¹ Wagner 2009, S. 232–233.

²⁴² Winckelmann 1764, S. 141–142.

²⁴³ Wagner 2009, S. 234.

²⁴⁴ Ebd., S. 242.

Licht und Schatten sowie deren feine Nuancen sichtbar zu machen.²⁴⁵ Die Leuchtkraft, die dem weißen Marmor innewohnt, täuscht dabei über die Härte und das Gewicht, die Natur des Materials hinweg und reflektiert an der Oberfläche der Skulptur eine materialbezogene Semantik. Eine Vielzahl der Figuren aus weißem Marmor, ob im Relief oder in der rundansichtigen, freistehenden Skulptur, zeigen durch die feine Ausarbeitung des Materials eine Vielfalt an Licht- und Schatteneffekten, sodass die Dargestellten wie aus Wachs geformt scheinen und einen lebendigen Naturalismus besitzen.²⁴⁶

Aus ästhetischen Gründen, um eine Abbildwirkung oder eine Verfremdung zu erzielen oder aber um auf inhaltliche Details zu verweisen, wurden Marmorskulpturen auch nach der Antike bemalt. Denn

„[d]ie volle, lebendige Gegenwart ist farbig; Monochromie markiert einen abgeschwächten Seinsmodus, wie denjenigen der Vergangenheit oder der noch ausstehenden Zukunft, drückt aber auch Entseelung oder die Schwäche der Phantasiebilder gegenüber der Lebendigkeit der Sinneseindrücke aus.“²⁴⁷

Technisch erfolgt eine solche Polychromierung sowohl durch das Applizieren von Farbpigmenten als auch durch das Hinzufügen andersfarbiger Materialien zum Grundmaterial.²⁴⁸ Ein bemerkenswertes Beispiel für die heute kaum mehr erhaltenen Farbfassungen von Marmorskulpturen und -büsten aus der Renaissance ist Francesco Lauranas *Idealbildnis der Laura* (Abb. 30) im Kunsthistorischen Museum: Das Gesicht der Dame ist von reinem Weiß, die Augen der Dargestellten sind halbgeöffnet, wodurch man einen Teil der dunkelbraun bemalten Pupillen erkennen kann. Darüber befinden sich fein aufgemalte Augenbrauen. Auf der Stirn befindet sich eine Schattenspur, die entweder von einer Kleber- oder Bindemittelschicht stammt, welche vermutlich zur Befestigung eines eigens für die Skulptur angefertigten Schmuckstücks diente. Das Gesicht wird von dunkelblondem Haar gerahmt, das in der Mitte gescheitelt ist und in kleinen Wellen eng am Kopf anliegend in den Nacken geführt wird, wo es unter einer Haube eingeschlagen ist. Die Kopfbedeckung ist netzartig, sie besteht aus diagonal versetzten Streifen, die noch originale Blattgoldspuren einer Ölvergoldung zeigen. Diese Streifen bilden rautenförmige Zwischenräume, die mit kaum mehr erhaltenen floralen Elementen aus

²⁴⁵ Rübel/Wagner/Wolff 2017, S. 40–43.

²⁴⁶ Negri 1966, S. 2–4.

²⁴⁷ Fehrenbach 2021, S. 130.

²⁴⁸ Dürre 2007, S. 318.

rotem Wachs verziert sind, was eine selten ausgeführte künstlerische Technik darstellt. Das Kleid der Büste war ehemals blau gefasst, Spuren der originalen Farbfassung sind jedoch nur mehr an wenigen Stellen erhalten; wegen des schlechten Erhaltungszustandes der Polychromierung erscheint das Kleid heute braun. Durch die Produktion einer Wirklichkeit mithilfe einer detailreichen künstlerischen Ausgestaltung des Marmors und des Hinzufügens von Wachs, Edelsteinen und Farbpigmenten erscheint der kalte, harte Stein als eine lebendige Dame.²⁴⁹ Die Stilisierung der Frau zu einer *bella donna*, dem abstrakten Idealbild der Frau, geschieht durch den weißen Marmor, der das ideale Material zu sein scheint, um die reine weiße Haut der Dargestellten wiederzugeben. Das Hinzufügen von Farbe und andersfarbigen Materialien zum weißen Stein versucht das Idealbild für den Betrachter dennoch greifbar zu machen, indem die Abstraktion durch eine Annäherung des Steins an die Wirklichkeit gemildert wird.

Ähnlich bemalt muss man sich auch den *Lachenden Knaben* vorstellen: Die durch UV-Licht-Bestrahlung entdeckten Reste von Pigmenten lassen vermuten, dass die Knabenbüste in seiner Entstehungszeit genauso lebendig auf seine Betrachter gewirkt haben muss, wie es heute das *Idealbildnis der Laura* tut. Einerseits eignet sich der weiße Marmor, um das abstrakte Konzept der Kindheit zu verbildlichen, das als flüchtiges Phänomen kaum festhaltbar erscheint. Die Repräsentation der idealen Kindheit, in der Sorglosigkeit, Unschuld und Hoffnung transportiert wird, wird durch die Semantik des weißen Marmors gestützt. Diese ‚Rhetorik der Reinheit‘²⁵⁰ wird durch die lebendige Ausarbeitung des Porträts nahezu greifbar, trotz der faktischen Unbelebtheit des harten, kalten und toten Materials. Denn die Abstraktion der Darstellung wird bewusst durch die farbigen Verweise auf die Augen, den Mund und das Haar überwunden, indem der Künstler auf eine realitätsgetreue Verbildlichung eines Kindes abzielt. Der dem Medium der Büste zugrunde liegende Schein, dass man es mit einer tatsächlichen Person zu tun hat, die Täuschung über die dem Material inhärenten Eigenschaften, wird durch das Applizieren von Farbpigmenten gestärkt. Das Changieren zwischen ‚totem Stein‘ und ‚lebendiger Darstellung‘ erreicht dadurch einen Höhepunkt.

²⁴⁹ Angermann 1982b.

²⁵⁰ Wagner 2009, S. 231.

6.4.2 Das verborgene Leben im Stein

Die Sonderstellung, die der weiße Marmor innerhalb der zahlreichen Materialien der Kunst einnimmt, ist nicht allein seiner einfachen Handhabung, seiner monochromen Farbigkeit und der dadurch gegebenen Semantik verschuldet, sondern wiederum der aristotelischen Auffassung der Entstehung des Gesteins. Die bis ins 17. Jahrhundert dominante aristotelische Philosophie sieht mineralische Farben als Produkte von elementaren Mischungsverhältnissen, sodass neben den klimatischen Bedingungen wie Trockenheit und Feuchtigkeit auch Wärme und Kälte bei der Ausbildung der Farbigkeit eines Materials großen Einfluss haben. Hinsichtlich dessen erklärt sich ein weiteres Mal die Besonderheit des weißen Marmors: Denn Steine, auf die besonders viel Wärme eingewirkt habe, oder solche, die besonders große Mengen an Wärme binden können, seien weiß. Vergleichbar mit dem menschlichen Körper, dessen Entstehung und Existenz von den lebenstragenden Substanzen des männlichen Samens (*dealbatio*: „Weißwerdung“) und der Muttermilch abhängt, sollen auch das Weiß und die Transluzidität des Marmors seiner eingeborenen Wärme verschuldet sein. Folglich bedienen sich der menschliche Körper und der Marmor gleichermaßen am Lebensprinzip der Wärme.²⁵¹ Die mimetische Gleichstellung von weißem Marmor mit der weißen, als ideal empfundenen Hautfarbe, begründet sich somit nicht allein in einem ästhetischen Bestreben, ein Ideal zu repräsentieren. Die Nachahmung eines menschlichen, lebendigen Körpers durch den weißen Stein wird angestrebt, indem dem Material nahezu menschliche Wesenszüge zugesprochen werden.

Vor allem bei monochromen Skulpturen (ohne Farbfassung) fällt die Farbigkeit des Werkes mit der Wahl des Steins zusammen und die Verwendung des richtigen Steinblocks war die entscheidende Voraussetzung für das Gelingen des Werkes. Doch findet man bei Marmor nur selten größere Ausdehnungen in reinem Weiß vor, da das Gestein von farbigen Einschlüssen und dunkelfarbigen Steinadern, den *vene*²⁵², durchzogen ist. Da weißer Marmor in der Neuzeit zum Inbegriff des künstlerischen Materials avancierte, sind uns zahlreiche Geschichten über die langwierige Suche von Bildhauern nach dem reinsten, von Adern und anderen Makeln freien Marmorblöcken überliefert. Dementsprechend werden Bildhauer angesichts unerwartet auftauchender

²⁵¹ Fehrenbach 2021, S. 135.

²⁵² Die Adern werden auch als *veli* (Schleier) oder *peli* (Haare) bezeichnet. Fehrenbach 2021, S. 136. Wagner 2019b, S. 248.

Adern im Steinblock als enttäuscht beschrieben. So sollte etwa Michelangelo mit zwei Gehilfen ganze acht Monate in den Steinbrüchen von Carrara verbracht haben, stets auf der Suche für adäquate Marmorblöcke für das Julius-Grabmal in Rom; die Arbeit an einer Christusstatue soll er sogar abgebrochen haben, als eine Ader auftauchte.²⁵³ Antonio Canova hatte einige Jahrhunderte später eine eigene Technik entwickelt, um Adern zu erkennen: Wachs wurde in die Marmoroberfläche eingelassen, wodurch das Gestein bis zu einer Tiefe von rund 3 cm semitransparent wird und Licht einfallen kann. So konnte er erforschen, ob sich im Inneren des Steins etwas Unedles wie eine Ader verbirgt.²⁵⁴ Das plötzliche Auftauchen einer Ader im Stein drohte ein gerade entstehendes Kunstwerk zu zerstören. Außerdem war ein besonderes handwerkliches und technisches Geschick vom Künstler gefragt: Die Adern im Gestein sind härter als der Marmor selbst, sie besitzen eine höhere Dichte, sodass sie das Herausschlagen der Form erschwerten und Werkzeuge dadurch schneller abgenutzt wurden. Auch die farbliche Auffälligkeit der dunkleren Adern bedeutet im schlimmsten Fall eine Veränderung und Abweichung der ursprünglich geplanten formalen und inhaltlichen Gestaltung.²⁵⁵

Gleichzeitig demonstriert eine kompositorische Berücksichtigung einer Ader als inhaltliches Detail eines Kunstwerks und die Überwindung der bildhauerischen Herausforderung eine besondere Virtuosität des Künstlers: Indem *vene* geschickt versteckt oder gar in das Kunstwerk integriert werden, sorgen sie für einen anschaulichen Effekt bei der Betrachtung einer Skulptur. Das narrative Potenzial von Verfärbungen im Marmor kann zugunsten einer gesteigerten Veranschaulichung von Lebendigkeit in der Skulptur Verwendung finden.²⁵⁶ Die naturphilosophische Auffassung, dass die Adern im Marmor Reminiszenzen einer flüssigen Entstehung seien, wird von Alberti postuliert. Es bestehe eine enge entstehungsgeschichtliche Verbindung zwischen den *vene di marmo* und den Blutgefäßen des menschlichen Körpers, die über eine metaphorische Bedeutung und Gleichstellung von steinerner und menschlicher Epidermis hinausgeht: So wie in der aristotelischen *scala naturae* die Übergangsmöglichkeit vom Anorganischen hin zum Organischen besteht, so kann dies bei gewissen Gesteinsarten beobachtet werden. Neben der Entstehung des weißen Gesteins durch Wärme, sind es metaphorisch gesehen die Adern des Marmors, die dem Material zur Lebendigkeit verhelfen. Denn sowie die

²⁵³ Wagner 2019b, S. 244.

²⁵⁴ Ebd., S. 249.

²⁵⁵ Ebd., S. 245.

²⁵⁶ Fehrenbach 2021, S. 136–138.

Blutgefäße den menschlichen Körper am Leben halten, so verlaufen auch im Marmor Venen unterhalb der Oberfläche, die die Lebenskraft des Marmors, des ‚toten‘ Steins, beinhalten.²⁵⁷ Durch die sichtbare Andersfarbigkeit der Steinadern besitzen solche Gesteine natürliche chromatische Gradationen und Unebenheiten hinsichtlich der Reinheit der weißen Farbe, sodass solche Modulationen Effekte hervorrufen, die Veränderlichkeit und Belebung andeuten.²⁵⁸

Die feinen Äderchen des weißen Marmors, aus dem der *Lachende Knabe* gehauen wurde, verdeutlichen nach dieser Auffassung eine Lebendigkeit, die nicht bloß durch die Virtuosität des Künstlers im Objekt zum Vorschein kommt, sondern die bereits dem bildhauerischen Material inhärent ist: Nicht bloß die durch den Künstler erzeugte Lebendigkeit des Knaben, die durch die *signa vitae* und die farbliche Betonung der Wesenszüge des Dargestellten impliziert wird, sondern die weiße Farbe sowie die feinen, lebensspendenden Adern des Gesteins verdeutlichen die Absicht des Künstlers, nicht nur durch den lebendigen Schein der Büste hinwegzutäuschen. Die Assoziationen von Adern durchzogenen steinernen Epidermis mit der Beschaffenheit der menschlichen Haut sorgen für eine Verlebendigung der Büste von innen heraus, die durch die Interaktion des Betrachters mit der Büste durch die *agency* des Objekts noch an Intensität gewinnt. Der Austausch zwischen Objekt und Subjekt, zwischen diversen Entitäten des Kunstnetzwerkes rund um die Büste des *Lachenden Knaben* soll im Folgenden dargelegt werden.

7. Der *Lachende Knabe* als Kunststück der Lebendigkeit

Für die Untersuchung der Lebendigkeit der Büste des *Lachenden Knaben* und die Wirkung auf den Rezipienten bietet sich Alfred Gells anthropologische Kunsttheorie an. Indem die Büste innerhalb eines Kunstnexus analysiert wird, werden soziale, dialektische Beziehungen aufgezeigt, die sich in Interaktionen zwischen Subjekt und Objekt äußern. Zusätzlich orientiere ich mich bei dieser Analyse an Ann-Sophie Lehmanns methodischer „Werkzeugkiste“: In ihrem Text *Das Medium als Mediator. Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder*²⁵⁹ bietet Lehmann verschiedene *tools* an, um das Öl als ein Material in seinem Potential für die Kunsttheorie und Analyse von Kunstwerken zu theoretisieren.

²⁵⁷ Fehrenbach 2021., S. 143–144.

²⁵⁸ Ebd., S. 145–146.

²⁵⁹ Lehmann 2012.

Gleichermaßen bieten sich ihre Zugänge auch für die Analyse des Materials Marmor und die damit verbundene Interpretation des *Lachenden Knaben* als Kunststück der Lebendigkeit an. Die Einbettung der Porträtbüste in die Akteur-Netzwerk-Theorie unter Berücksichtigung der von Lehmann vorgeschlagenen *tools* sollen die vielseitigen Wechselbeziehungen und Dynamiken innerhalb des Kunstnetzwerks rund um die Büste aufzeigen sowie die Bedeutung des Materials mit seiner Semantik für das Kunstwerk und seine Wahrnehmung hervorheben. Durch diesen Zugang können Spannungsverhältnisse rund um die Büste des *Lachenden Knaben* aufgezeigt und unterschiedliche Betrachtungsperspektiven angeboten werden.

Gell ermöglicht durch die Akteur-Netzwerk-Theorie die Untersuchung von Relationen zwischen dem Kunstwerk (auch: Index)²⁶⁰, dem Künstler²⁶¹, dem Prototyp²⁶² und dem Rezipienten²⁶³ innerhalb eines sozialen Netzwerks. Da mit dem Begriff „Netzwerk“ ein dynamisch aufgeladenes Modell gemeint ist, schlägt Bruno Latour stattdessen den (auch von mir bevorzugten) Begriff „Werknetz“ (*work-net*) vor, der die Wandelbarkeit der darin agierenden Entitäten betont:

„Being connected, being interconnected, or being heterogeneous is not enough. It all depends on the sort of action that is flowing from one to the other, hence the words ‚net‘ and ‚work‘. Really, we should say ‚work-net‘ instead of ‚network‘. It’s the work, and the movement, and the flow, and the changes that should be stressed.“²⁶⁴

Innerhalb der Akteur-Netzwerk-Theorie wird menschlichen sowie nicht-menschlichen Entitäten eine *agency*, eine Wirkmacht, zugesprochen: So ist „[...] jedes Ding, das eine gegebene Situation verändert, indem es einen Unterschied macht, ein Akteur – oder, wenn es noch keine Figuration gibt, ein Aktant.“²⁶⁵ Auch künstlerische Objekte besitzen eine *agency*, die von technischen Prozessen herrührt, die durch den Künstler unternommen

²⁶⁰ ‚Index‘ wird von Gell als materielle Einheit definiert, die zu abduktiven Schlussfolgerungen und kognitiven Interpretationen führt. Gell 1998, S. 27.

²⁶¹ Dem Künstler wird durch Abduktion die kausale Verantwortung für das Vorhandensein und die Eigenschaft des Index zugeschrieben. Ebd., S. 27.

²⁶² Der Prototyp meint Entitäten, die durch Abduktion in den Index aufgenommen werden, beispielsweise aufgrund visueller Erinnerung. Ebd., S. 27.

²⁶³ Der Rezipient ist eine Person, gegenüber der ein Index durch Abduktion als handlungsfähig gilt oder die über den Index handlungsfähig ist. Ebd., S. 27.

²⁶⁴ Latour 2005, S. 143.

²⁶⁵ Latour 2019, S. 123.

werden. Durch diese technischen Prozesse entsteht eine gewisse ‚Verzauberung‘ (bei Gell: *enchantment of technology*), die es vermag, uns als Rezipienten eines Kunstwerks in den Bann zu ziehen und uns folglich selbst zu Akteuren innerhalb des Werknetzes zu machen.²⁶⁶ Gell betont in diesem Zusammenhang, dass die Art der Betrachtung eines Kunstwerks durch den Rezipienten von seinen Vorstellungen der technischen Prozesse und dem Wirken des Künstlers bedingt ist:

„The moral significance of the work of artist arises from the mismatch between the spectator’s internal awareness of his own powers as an agent and the conception he forms of the powers possessed by the artist. In reconstructing the processes which brought the work of art into existence, he is obliged to posit a creative agency which transcends his own and, hovering in the background, the power of collectivity on whose behalf the artist exercised his technical mastery.”²⁶⁷

Die Macht des Kunstwerks, seinen Künstler ebenso wie seinen Rezipienten in deren Handeln und Denken zu beeinflussen und sie dazu zu bringen, sich so zu verhalten, als ob sie es nicht mit toter Materie, sondern mit etwas Lebendigen zu tun hätten, ist dem Objekt inhärent. Gell definiert dabei Kunstobjekte als Systeme von Handlungen, die Aktionen hervorrufen: Erst durch die Beziehungen, die um die Büste herum und mit der Büste eingegangen werden, kann das Objekt seine Evidenz als scheinbares Lebewesen hervorbringen.²⁶⁸

Hinzu kommt, dass Material nicht bloß als technische Gegebenheit hingenommen, sondern genauso als ästhetische Kategorie gewürdigt werden soll.²⁶⁹ Ausschlaggebend für die Entstehung eines technischen, in unserem Fall künstlerischen Prozesses, ist der Angebotscharakter des Materials, der von James Gibson als *affordance*²⁷⁰ bezeichnet wird. Damit ist gemeint, dass die Eigenschaften eines Materials eine Handlungsinitiative entstehen lassen, sodass das Material den Ausgangspunkt einer Handlung bestimmt. Als

²⁶⁶ „The power of art objects stems from the technical processes they objectively embody; the *technology of enchantment* is founded on the *enchantment of technology*. The enchantment of technology is the power that technical processes have of casting a spell over us so that we see the real world in an enchanted form. Art, as a separate kind of technical activity, only carries further, through a kind of involution, the enchantment which is immanent in all kinds of technical activity.” Gell 1999, S. 163–164; kursiv im Original.

²⁶⁷ Gell 1999, S. 172.

²⁶⁸ Gell 1998, S. 6.

²⁶⁹ Hensel/Schröter 2012, S. 13.

²⁷⁰ James J. Gibson meint unter dem Begriff der „affordance“ die Eigenschaft eines Dings, einer Substanz oder eines Materials, die anbietet, eine bestimmte Handlung auszuführen. Lehmann 2012, S. 82–83.

Resultat entsteht ein Kunstwerk, welches uns ‚verzaubert‘, indem es auf eine bestimmte Art und Weise auf uns wirkt. Bei den *affordances* des Materials handelt es sich einerseits um physikalische und andererseits um semantische Eigenschaften. Da jedes Material ein anderes Affordanzprofil aufweist, bringt jeder Werkstoff unterschiedliche Herausforderungen und Möglichkeiten mit sich. In einem langen Prozess des Lernens muss der Künstler zunächst herausfinden, wie man die spezifischen Eigenschaften des Materials optimal nutzen kann; erst durch die optimale Ausschöpfung des Angebotscharakters durch die Kenntnisse und Fähigkeiten des Künstlers können andere Materialien wie zum Beispiel Haut, Fleisch und Haar mimetisch nachgeahmt werden. So plädiert auch Wagner dafür, dass das Material in die kunstgeschichtliche Analyse mit einbezogen werden muss, damit die Form nicht mehr als ein „unveränderliches Ergebnis gestalterischer Arbeit am Material“ betrachtet werden soll, sondern als „variable Größe und Resultat von Materialeigenschaften“ selbst gelten kann.²⁷¹

7.1. Der Angebotscharakter des Marmors

Da Marmor ein metamorpher Kalkstein ist, lässt er sich im Vergleich mit anderen Gesteinsarten (wie etwa Porphy) relativ leicht bearbeiten und bietet durch die Anwendung spezifischer Werkzeuge die Möglichkeit, differenzierte Stofflichkeiten darzustellen. Marmor bringt aber gleichzeitig die Schwierigkeit mit sich, dass die Statik und Härte des Materials vom Bildhauer bei der künstlerischen Ausarbeitung eines Objekts überwunden werden muss. Die Widerstandsfähigkeit und Robustheit des Materials verlangt Kraft und eine gewisse Härte in der Herangehensweise an und im Umgang mit dem Marmorblock: Erst durch kraftvolle Schläge und anspruchsvolle körperliche Arbeitsprozesse mit Werkzeugen, die eine noch größere (physikalische) Härte als das Arbeitsmaterial besitzen, kann der Stein gebrochen werden. Damit ist auch die Vorstellung verbunden, dass schon der Stein eine im Marmor eingeschlossene Figuration besitzt: Durch die „Wegnahme des Überflüssigen“ befreit der Künstler eine im Marmor verborgenen Form.²⁷² Der Künstler könne, laut dieser Auffassung, somit überhaupt nicht frei entscheiden, wie er den Marmorblock gestaltet. Ich möchte in diesem Zusammenhang jedoch vielmehr betonen, dass sich der Künstler der je spezifischen Form

²⁷¹ Wagner 2001, S. 12.

²⁷² Ebd., S. 174.

des individuellen Marmorblocks fügen muss: Da bereits das Ausgangsmaterial des *Lachenden Knaben* feine Bruchstellen an den Gewandfalten sowie Verfärbungen an der Rückseite der Büste aufweist, könnte Desiderio die offenkundigen Mängel des Steins zu kaschieren versucht haben. Indem er die Schwächen des Steins im Motiv zu verbergen sucht, wird einerseits die Kostbarkeit des Marmors und andererseits das Materialbewusstsein Desiderios deutlich.

Der Anfertigung einer Knabenbüste aus Terrakotta liegt beispielsweise ein vollkommen anderer Arbeitsprozess zugrunde: Da Tonerde in Verbindung mit Wasser geschmeidig wird, lässt sich Ton unter andern mit bloßen Händen formen. Im Gegensatz zum Marmor wird aus dem Material keine Form ‚befreit‘, sondern der Ton verlangt, modelliert zu werden. Dabei entsteht ein Objekt nicht bloß durch Wegnahme, sondern auch durch Applizieren von Material. Die Eigenschaften des Tons ermöglichen einen sehr dynamischen Arbeitsprozess: Fehler können schnell behoben werden, was bei Marmor nicht der Fall ist, denn ein einziger Schlag mit dem Werkzeug kann dazu führen, dass die ganze Objektgestaltung gezwungenermaßen einen anderen Verlauf annehmen muss.²⁷³ Ton wird durch Brennen verhärtet, sodass erst durch diesen Arbeitsschritt eine statische Büste entstehen kann. Durch das Brennen verliert der Ton aufgrund der hohen Temperaturen an Wasser und folglich auch an Volumen (bis etwa 10%). Der gebrannte Ton, die *terra cotta*, weist eine höhere Stabilität auf²⁷⁴ – die im Vergleich mit Marmor wiederum gering ist: Mit einer unvorsichtigen Bewegung droht man ein Terrakotta-Objekt zu beschädigen.

Es sind also technisches Wissen und routinierte Kunstgriffe vom Bildhauer gefragt, um die Eigenschaften des Materials zu überwinden, eine Figuration aus dem Stein herauszumeißeln sowie dieser zu einer gewissen Lebendigkeit zu verhelfen. Um letzteres zu erreichen, verlangt das Material nunmehr danach, die anfangs noch harten Schläge, die dem Heraushauen einer groben Form dienten, zugunsten einer sorgfältigen, gefühlvollen Bearbeitung aufzugeben. Die Verlebendigung des Dargestellten kommt erst durch die sanfte Handhabung, die bedachte, vorsichtige Ausarbeitung von Details sowie der *signa vitae* (das Motiv der Bewegung, der Drehung, in unserem Fall auch des Lachens) zur Geltung.

²⁷³ Aufgrund seiner Plastizität und Elastizität erlangte Ton für die Anfertigung kleinformatiger plastischer Skizzen, den *bozzetti*, oder großformatiger *modelli*, eine große Bedeutung seit der Renaissance. Wagner 2002b, S. 224–227.

²⁷⁴ Ebd., S. 225.

Zudem bietet auch die Farbigkeit des Marmors Lebendigkeitszuschreibungen an: Einerseits wurde weißer Marmor schon seit jeher für die Darstellungen von Götter- und Menschenbildern verwendet.²⁷⁵ In vielen Kulturen wird Weiß mit dem Licht, der Reinheit, der Tugend, der Erhabenheit und dem Göttlichen assoziiert. Besonders in der christlichen Symbolik steht es für die Herrlichkeit Gottes, das göttliche Licht, Reinheit, Glauben und Hoffnung.²⁷⁶ Im Allgemeinen eignet sich die Farbe des Gesteins somit, um Ideale und abstrakte Konzepte zu verbildlichen. Es sind aber auch naturphilosophische Eigenschaften, die dem Weiß des Marmors Lebendigkeit zusprechen. Der Glaube, dass ein Stein weiß sei, weil besonders viel Wärme auf ihn eingewirkt habe, führt dazu, dass weißer Marmor nahezu mit der Haut, dem Fleisch und dem Körper des Menschen gleichgesetzt wurde. Somit seien sowohl der menschliche Körper als auch der weiße Marmor von der lebenserhaltenden Wärme abhängig.²⁷⁷ Das monochrome Weiß des Carrara-Marmors bietet dem Künstler aber auch an, farbige Pigmente auf dem Stein zu applizieren, so wie sie unter UV-Licht noch in Spuren an den Augen, Mund und Haar des *Lachenden Knaben* zu sehen sind. Der Kunstgriff des Polychromierens will über die physikalischen Eigenschaften hinwegtäuschen, vermag aber auch Details zu betonen, die für die Zuschreibung der Lebendigkeit an die Büste von Relevanz sind.

Gleichzeitig ist das Gestein von farbigen Einschlüssen und Steinadern durchzogen. Da die naturphilosophische Auffassung besagt, dass die Adern im Marmor durch Flüssigkeiten entstanden seien, werden sie wiederum mit den lebenserhaltenden Blutgefäßen des Menschen in Verbindung gebracht – was auch in der Bezeichnung *vene* anklingt. So kommt es durch die Naturphilosophie zu einer metaphorischen Bedeutung und Gleichstellung von steinerner und menschlicher Epidermis.²⁷⁸ Trotzdem war das Aufkommen von Adern in einem fortgeschrittenen Bearbeitungsprozess des Steinblocks problematisch, da sie zum einen die Ästhetik eines Kunstwerks zu stören drohten,²⁷⁹ zum anderen aber auch zusätzliche technische Schwierigkeiten für den Bildhauer mit sich brachten: Die Adern sind härter als der Marmor selbst, weshalb sie das Herausschlagen einer Form erschwerten und die Werkzeuge abnutzten.²⁸⁰

²⁷⁵ Wagner 2002a, S. 174–177. Wagner 2001, S. 174.

²⁷⁶ Oster 2014, S. 52.

²⁷⁷ Fehrenbach 2021, S. 135.

²⁷⁸ Ebd., S. 143–144.

²⁷⁹ Ebd., S. 138. Wagner 2019, S. 243–244.

²⁸⁰ Wagner 2019, S. 145.

Der Bildhauer agiert somit nicht in erster Linie als ein erhabenes Genie, das seine Ideale und Vorstellungen im Material verbildlichen möchte und rein nach seinem Willen handeln kann, sondern muss sich dem Marmor anpassen und beugen. Aufgrund der physikalischen Eigenschaften des Steins hat der Künstler keine freie Verfügung über ihn, seine Möglichkeiten hinsichtlich der Realisierung und Ausgestaltung eines bestimmten Motivs sind begrenzt. Das Machtverhältnis zwischen Künstler und Material ist somit ein wechselseitiges: Der Künstler formt den Marmor zu einem Bildnis, der Marmor lenkt diesen technischen Prozess durch seine Beschaffenheit, wodurch sich seine *agency* bemerkbar macht. Neben der Materialität des Marmors birgt aber auch das Medium der Porträtbüste Herausforderungen, an denen sich der Künstler abarbeiten muss. Das fragmentarische Format der Büste reduziert die Möglichkeiten, Gefühlsregungen und Emotionen sichtbar zu machen, gleichzeitig sollen Porträts die würdevollen Besonderheiten einer Persönlichkeit verbildlichen, wobei jedoch zu starke Affekte vermieden werden sollen. Indem jedoch ein Kind zum Bildsujet einer Büste wird, kann sich der Bildhauer gewisse Freiheiten hinsichtlich des Dekorums erlauben und die noch ungeformte, ‚rohe‘ Natur des Jungen herausheben. Die *signa vitae* der Büste erfüllen die Forderungen der Kunsttheorie nach *vivacità*. Durch die genauso innovative wie virtuose Bearbeitung des harten, kalten Marmors lässt Desiderio die Porträtbüste eines lachenden Jungen entstehen, die als ein Kunststück sein bildhauerisches Können, seine Virtuosität sowie seine Macht, die Statik und Härte des Marmors zu bezwingen, offenbart.

Der Angebotscharakter des Materials Marmor besteht somit – auf den *Lachenden Knaben* bezogen – unter anderem in der Möglichkeit, ein ideales, lebendig erscheinendes Kind zu verbildlichen. Durch die Semantik des Gesteins können in der Büste Aspekte wie Unschuld und Hoffnung transportiert werden. Der weiße Marmor hat das Potenzial, als ‚unvergängliches‘ Material die vergängliche Existenz eines Kindes dauerhaft festzuhalten, indem die individuellen Wesenszüge des Knaben wortwörtlich in Stein gemeißelt werden. Bei Terrakotta-Knabenbüsten hingegen wird der Aspekt der Vergänglichkeit von Kindheit durch das Material hervorgehoben: Die Fragilität des gebrannten Tons erfordert genauso einen umsichtigen Umgang, damit das Objekt nicht zu Schaden kommt.²⁸¹ Zudem ist die ehemalige partielle Bemalung des *Lachenden Knaben* auf spezifische Details beschränkt, sodass sich auch hier die metaphorische

²⁸¹ In semantischer Hinsicht wird dieses Material auch mit Schöpfungsmythen in Verbindung gebracht: Durch die Verwandtschaft mit Lehm wird Ton als das Material angesehen, aus dem der erste Mensch geformt wurde. Vgl. Fußnote 235. Wagner 2002b, S. 225.

Ähnlichkeit zwischen Marmor und der menschlichen Haut äußert. Dazu kommt, dass die zarten, kaum sichtbaren Äderchen des verwendeten Marmors die scheinbare Vitalität des steinernen Körpers unterstützen. Folglich werden sowohl die vergängliche Phase der Kindheit als ein abstraktes Gesellschaftsideal sowie das situationsbedingte, flüchtige Lachen des Knaben, eine Eigenschaft von Kindern, die wohl wertgeschätzt wurde, in einem dauerhaften Material festgehalten. Ephemeres Material wird durch langlebiges Material vertreten: Das Leben eines Jungen, das von den prekären demografischen Verhältnissen in Florenz und seiner Umgebung bedroht wird, kann aufgrund der Affordanz des Marmors erhalten bleiben.

7.2. Das ‚Werknetz‘ der Büste

Obwohl der Angebotscharakter des Materials die Bildwerdung mitbestimmt, ist diese genauso von den persönlichen Erfahrungen, visuellen Eindrücken und Ideen des Künstlers geprägt, die von Gell als ‚Prototyp‘ bezeichnet werden. Wie schon in vorherigen Kapiteln beschrieben, kann es sich bei diesen visuellen Eindrücken im Fall des *Lachenden Knaben* um Kinder aus dem Umfeld des Künstlers,²⁸² aber auch um Jesus- und Johannesbüsten oder Donatellos lebendige Putto-Darstellungen handeln. Visuell imponierende Kunstwerke, die Kinder abbilden, lassen ebenso eine *agency* erkennen, die den Künstler verzaubert und ihn selbst zu einem Werk anregt. Obwohl über die Frage nach der Identität, dem Ursprung des Prototyps nur Vermutungen aufgestellt werden können, ist im Prototyp dennoch eine Handlungsmacht wirksam, die den Künstler dazu bringt, sich seiner Repräsentation auseinanderzusetzen und diese schließlich im Material zu konkretisieren. Die Wechselwirkung zwischen Material und Prototyp äußert sich einerseits in der bewussten Wahl des Materials durch den Künstler aufgrund seines spezifischen Angebotscharakters, der der Repräsentation von Kindheit dient. Andererseits zeugt der Akt der Verbildlichung des Prototyps im Marmor auch von dessen Wirkmacht auf den Bildhauer.

Im Spannungsverhältnis zwischen Künstler, Prototyp und Materials entsteht schließlich die Büste des *Lachenden Knabe*, als Resultat eines technischen Prozesses. Auch sie selbst verfügt wiederum über eine *agency*, die das Objekt prägt und

²⁸² Desiderio war vierfacher Vater und lebte gemeinsam mit seinem Bruder und dessen Familie im gleichen Haus. Kryza-Gersch 2012. Luchs 2007, S. 160.

charakterisiert: Sie vermag es, über den Widerspruch von hartem, dauerhaftem, totem Material und dynamischer, flüchtiger, lebendiger Abbildung hinwegzutäuschen. Das Medium der Büste scheint *pars pro toto* für die dargestellte Person, den Prototyp, zu agieren. Dessen *agency* wird auf die Büste projiziert und wirkt im Kunstwerk fort; sie ist für die realistischen Darstellungen unseres Kunstsystems gar von Notwendigkeit.²⁸³ Gleichzeitig steigert die *affordance* des Materials, allem voran seine semantische Aufladung, die Anthropomorphisierung des Objekts.

Genauso wie die Wirkmacht des Materials und des Prototyps den Bildhauer bei seinem Arbeitsprozess lenkt, so begegnen wir als Rezipienten dem entstandenen Kunstwerk unter dem Eindruck der von ihm ausgehenden *agency*. Indem wir von der Virtuosität des Künstlers im Umgang mit dem Material und dem daraus resultierenden Kunstwerk fasziniert und ‚verzaubert‘ werden, werden wir in das Werknetz mit eingebunden. Innerhalb dieses Werknetzes sind die Beziehungen zwischen den verschiedenen Entitäten ineinander verflochten, sodass diverse Handlungsmöglichkeiten aufgezeigt werden können. Die Anwendung der Akteur-Netzwerk-Theorie auf die Büste des *Lachenden Knaben* lässt ein Werknetz/Netzwerk entstehen, welches sich noch viel weiter spannt als bloß um den Künstler, das Material, den Prototypen und den Rezipienten: Da durch die Wirkmacht des Objekts unendlich viele aktiv oder passiv handelnde Entitäten in das Gefüge eingebunden werden können, erscheint es mir in diesem Rahmen nicht zielführend, die gesamte Dynamik zu erfassen, da dies zwangsläufig zu einer schematischen Auflistung von unzähligen potentiellen Beziehungen zwischen den einzelnen Teilhabern des Nexus führen würde. So möchte ich im Sinne der in der Büste angestrebten Metapher der Lebendigkeit, die sich in Material, Medium und Motiv äußert, die durch sie entstehende ‚Verzauberung‘ des Rezipienten untersuchen.

7.3. Die ‚Verzauberung‘

Die Lebendigkeit, die die Büste suggeriert, stellt ein hohes künstlerisches Niveau zur Schau, sodass die Büste als Beweis für die Kunstfertigkeit Desiderios möglicherweise in dessen Werkstatt aufgestellt gewesen sein könnte, um die Aufmerksamkeit von Besuchern und möglichen Auftraggebern zu erlangen. Der *Lachende Knabe* als ein

²⁸³ Gell 1998, S. 35.

‚Kunststück‘ bedarf unter diesem Zweck keiner eindeutigen Ikonografie, sondern steht als Metapher der Lebendigkeit für das Schaffen Desiderios ein, als Ausstellungsobjekt, das die Fähigkeiten des Bildhauers anpreist. Durch die Zurschaustellung des Objekts erweitert sich das Werknetz von Künstler, Prototyp und Kunstwerk um den Rezipienten, wodurch sich die *agency* aller Beteiligten äußert.

Das Objekt kann durch die *agency*, die ihm durch den Künstler hinsichtlich der Ausgestaltung des Sujets gegeben wurde, die Blickrichtung und Bewegung des Rezipienten beeinflussen. Das Lachen des Knaben stellt einen Affekt dar, der die Empathie des Rezipienten ansprechen soll, wie es auch von der Kunsttheorie gefordert wird. Diese Gemütsäußerung, die mit der Wendung des Kopfes zur Seite hin verbunden ist, macht den Betrachter neugierig: Er will wissen, wem sich der Junge zuwendet, was ihn erfreut. Durch die vom *Lachenden Knaben* vorgegebene Blickrichtung wird auch die des Rezipienten gelenkt. Die *signa vitae* sorgen dafür, dass der Rezipient über die Faktizität des Objekts hinweggetäuscht werden soll. Um die Gesamtheit des Kunstwerks erfassen zu können, wird vom Rezipienten zudem eine gewisse Performanz gefordert, die mit einer Bewegung um das Objekt herum erfolgt.²⁸⁴ Indem sich der Betrachter nun um das Werk herumbewegt, erschließt sich ihm auch die scheinbare, vom Künstler simulierte Lebendigkeit des Dargestellten. Gleichzeitig werden inhaltliche Details durch die Annäherung an das Objekt sichtbar, die das Oszillieren zwischen ‚lebendigem Schein‘ und ‚totem Stein‘ ausweiten, sodass sich ein Spannungsverhältnis zwischen der lebendigen Darstellung einer Persönlichkeit und der harten, kalten und leblosen Opazität des Marmors ergibt. Der Angebotscharakter des Materials verdeutlicht dem Rezipienten, wie auch zuvor dem Künstler, die Grenzen des Materials, die sich in der Darstellung der Lebendigkeit aufgelöst zu haben scheinen. Die dadurch entstehende Interaktion zwischen Objekt und Subjekt dient dazu, eine emotionale Bindung herzustellen, die durch die *agency* des Objekts intensiviert wird.²⁸⁵

Die Beziehung zwischen Künstler, Objekt und Prototyp, sei sie nun emotionaler, handwerklicher oder bildtheoretischer Natur, äußert sich durch eine gewisse Intimität und festgelegte Machtverhältnisse: Soziale Handlungen in Form von Einbeziehen oder Ausschließen des Rezipienten können die Macht von Künstler und Objekt entweder

²⁸⁴ In diesem Szenario gehe ich aufgrund der Ausarbeitung der Rückseite des *Lachenden Knaben* sowie dessen Bewegtheit davon aus, dass die Büste durch die Aufstellung in der Werkstatt des Künstlers von mehreren Schauseiten aus zugänglich war – ähnlich, wie heute in der Kunstkammer des Museums.

²⁸⁵ Scherer 2008, S. 255.

stärken oder schwächen. Die Sublimierung des künstlerischen Materials durch die virtuose Technik des Bildhauers soll nicht nur im gell'schen Sinne den Rezipienten ‚bezaubern‘ und manipulieren, sondern auch im wortwörtlichen Sinn. Durch die *agency* des Objekts wird der Rezipient dazu gebracht, verschiedene Rollen einzunehmen: Indem er verzaubert wird, kann er sich mit dem Werk in seiner Gesamtheit auseinandersetzen, sich fasziniert der Verbildlichung von Lebendigkeit zuwenden, vielleicht gar das Objekt besitzen wollen – oder aber ein anderes Werk in Auftrag geben.²⁸⁶ Tritt letzteres ein, verändern sich zudem die Machtverhältnisse aufgrund der finanziellen Abhängigkeit des Künstlers von einem Käufer und Mäzen. Der Rezipient als Käufer erlangt aber nicht nur Macht über den Künstler, sondern auch über den *Lachenden Knaben*: Indem er nun seine Rolle verändert und zum Besitzer wird, kann die Aufstellung der Büste und – im äußersten Fall – auch ihre Erscheinung als individueller Knabe, als Kunststück der Lebendigkeit, verändert werden, indem ihm etwa ein Heiligenschein zugefügt und als Jesuskind eine gewisse devotionale Funktion auferlegt wird.²⁸⁷

Die wechselnden Spannungsverhältnisse, die sozialen Handlungen und Interaktionen zwischen Künstler, Prototyp und Rezipienten zeigen allesamt die *agency* des Objekts auf, das im Zentrum dieses Werknetzes steht und sich als ein Kunststück und eine Metapher der Lebendigkeit präsentiert. Erst durch die Beziehungen, die um den *Lachenden Knaben* herum und mit ihm eingegangen werden, kann das Objekt seine Evidenz als scheinbares Lebewesen hervorbringen und Lebendigkeit für den Rezipienten erlebbar und erfahrbar machen.

8. Conclusio

Die Auseinandersetzung mit dem *Lachenden Knaben* von Desiderio da Settignano, so hoffe ich gezeigt zu haben, macht diverse Annäherungsmöglichkeiten an das Phänomen der Lebendigkeit im (toten) Stein erfahrbar und erlebbar. Der Angebotscharakter des Materials, des weißen Marmors, verlangt vom Bildhauer eine aufmerksame Berücksichtigung von Grenzen und Möglichkeiten der Ausgestaltung eines lebendig

²⁸⁶ Dass die Wirkmacht einer derartigen Büste wohl zu weiteren Aufträgen geführt hat, kann man darin erkennen, dass Desiderio noch weitere Knabenbüsten angefertigt hat.

²⁸⁷ Gleichzeitig kann der Rezipient seine eigene *agency* im Index wiederfinden: „Even if one is not ‚the patron‘ who caused the work of art to be made, any spectator may infer that, in a more general sense, the work of art was made for him or for her.“ Gell 1998, S. 34.

erscheinenden Bildnisses: Denn eigentlich steht das faktisch tote, harte und statische Material dem Anspruch nach Verlebendigung entgegen.

Es lassen sich folgende Erkenntnisse zusammenfassen:

- a) Innerhalb des Genres der Knabenbüste muss zwischen sakralen Jesus- und Johannesbüsten und Porträtbüsten einerseits von kindlichen Individuen andererseits unterschieden werden. Die Heiligenbüsten sind durch ihre Attribute und den formalen Charakter, den ernsten Gesichtsausdruck der Knaben, gekennzeichnet – nicht zuletzt, weil sie durch ihre *agency* devotionale Dimensionen einnehmen und moralisches, tugendhaftes Verhalten vom Rezipienten fordern und solches auch projizieren. Knabenbildnisse, die sich jedoch einer sakralen Interpretation entziehen, sind zumeist durch ihre individuellen, affektiven Gesichtszüge erkennbar, wobei diese teilweise durch farbige Akzentuierungen hervorgehoben werden und eine Annäherung an die Wirklichkeit implizieren, die sich von religiösen Forderungen distanziert.
- b) Das Bestreben Desiderios, sich als Bildhauer der Renaissance antiken Vorbildern anzunähern, äußert sich in der intensiven Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Werk Donatellos. Dessen innovative *putti* setzen einen neuen Maßstab in der Verbildlichung von Lebendigkeit: Neben der Auffassung, dass den *putti* Lebenskräfte innewohnen, ist es vor allem die Loslösung des Bildsujets aus einem narrativen Kontext, die das Genre für Desiderio attraktiv macht und die Verbildlichung eines bloßen Porträts eines Knaben ermöglicht. Die Darstellung eines Jungen innerhalb einer Porträtbüste wird in diesem Sinne durch die Antikennachahmung und die Ungebundenheit an religiöse Zwecke legitimiert.
- c) Die künstlerische Virtuosität vermag zwar Lebendigkeit darzustellen und diese durch naturphilosophische Auffassungen zu stärken, schlussendlich urteilen jedoch Rezipienten, ob das maßgebende Kriterium der *vivacità* erfüllt wird. Indem Desiderio den Jungen mit einem dem Dekorum widersprechenden Affekt des Lachens abbildet, ihm eine Bewegung schenkt und ihm gar Farbe einhaucht, werden die *signa vitae* sichtbar, die den Betrachter an das Kunstwerk herantreten lassen. Das Hinwegtäuschen über die scheinbare Lebendigkeit der Büste wird entlarvt – doch die Divergenz zwischen ‚tot‘ und ‚lebendig‘ bleibt bestehen und kulminiert in der Interpretation des Objekts als Kunststück der Lebendigkeit. Die intensive Auseinandersetzung mit der Büste, die vom Künstler angestrebte

Interaktion zwischen Subjekt und Objekt, die *agency* des Objekts bewirken eine Auffassung des Knaben als *quasi vivo*. Erst das macht Handlungsgeflechte und Machtverhältnisse deutlich, die die Verbildlichung von *vivacità* transportieren und erfahrbar machen. Das volle Ausmaß des Kunstwerkes wird erst durch die Performanz des Betrachters erkenntlich, der durch sein körperliches und geistiges Aktivwerden die Erscheinung des Knaben als ein lebendiges Wesen wahrnehmen kann. Die immaterielle, abstrakte Beziehung des Künstlers der Büste zur dargestellten Person sowie ihre konkrete Materialisierung im Objekt lässt dieses an Stelle der abwesenden, dargestellten Person agieren.

Damit lassen sich unterschiedliche Dimensionen von Lebendigkeit beobachten, die durch verschiedene methodische Herangehensweisen sichtbar werden: Bildtheoretische und naturphilosophische Auseinandersetzungen mit der *vivacità* des Objekts suggerieren Lebendigkeit, letztendlich ist es aber die dem *Lachenden Knaben* zugesprochene *agency*, die seine Lebendigkeit performativ erfahrbar macht: Die visuelle Präsenz des *Lachenden Knaben* wird intensiviert, indem das Objekt selbst Phänomene der Lebendigkeit im (toten) Marmor produziert.

Literaturverzeichnis

Alberti 2000

Leon Battista Alberti, De statua. De pictura. Elementa picturae / Das Standbild. Die Malkunst. Grundlagen der Malerei, dt. und hg. von Oskar Bätschmann/Christoph Schäublin/Kristine Patz, Darmstadt 2000.

Angermann 1982a

Christa Angermann, Restaurierungsbericht. Marmorbüste. Der Lachende Knabe. Inv. 9104. 17.7–15.0.1982, Kunsthistorisches Museum, Wien 1982.

Angermann 1982b

Christa Angermann, Restaurierungsbericht. Marmorbüste. „Prinzessin von Arragon“, Francesco Laurana. Inv. Nr. 3405, 13.5.–23.7.1982, Kunsthistorisches Museum, Wien 1982.

Ariès 2007

Philippe Ariès, Geschichte der Kindheit, dt. von Caroline Neubaur/Karin Kersten, München 2007.

Bibel, Einheitsübersetzung 1980

Die Bibel. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung, hg. in Auftrag der Bischöfe Deutschlands, Österreichs, der Schweiz (u. a.), Stuttgart 1980.

Bode 1887

Wilhelm Bode, Italienische Bildhauer der Renaissance. Studien zur Geschichte der italienischen Plastik und Malerei auf Grund der Bildwerke und Gemälde in den königl. Museen zu Berlin, Berlin 1887.

Bode 1921

Wilhelm Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance, Berlin 1902.

Bormand 2007

Marc Bormand, Desiderio: Style Aspiring to Grace, in: Marc Bormand/Beatrice Paolozzi Strozzi/Nicholas Penny (Hg.), Desiderio da Settignano. Sculptor of Renaissance Florence (Kat. Ausst., Musée du Louvre, Paris 2006/07, Museo Nazionale del Bargello, Florenz 2007, National Gallery of Art, Washington 2007), Mailand 2007, S. 49–60.

Bormand/Strozzi/Penny 2007

Marc Bormand/Beatrice Paolozzi Strozzi/Nicholas Penny (Hg.), Desiderio da Settignano. Sculptor of Renaissance Florence (Kat. Ausst., Musée du Louvre, Paris 2006/07, Museo Nazionale del Bargello, Florenz 2007, National Gallery of Art, Washington 2007), Mailand 2007.

Caglioti 2011

Francesco Caglioti, Kat 41. Desiderio da Settignano. Lachender Knabe, in: Keith Christiansen/Stefan Weppelmann (Hg.), Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst (Kat. Ausst., Bode-Museum, Berlin 2011, Metropolitan Museum of Art, New York 2011/13), München 2011, S. 156–157.

Caglioti 2019a

Francesco Caglioti, Bambino, in: Francesco Caglioti/Andrea De Marchi (Hg.), Verrocchio, il maestro di Leonardo (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi, Museo Nazionale del Bargello, Florenz 2019), Venedig 2019, S. 216–217.

Caglioti 2019b

Francesco Caglioti, Madonna col Bambino, in: Francesco Caglioti/Andrea De Marchi (Hg.), Verrocchio, il maestro di Leonardo (Kat. Ausst. Palazzo Strozzi, Museo Nazionale del Bargello, Florenz 2019), Venedig 2019, S. 280–283.

Cardellini 1962

Ida Cardellini, Desiderio da Settignano, Mailand 1962.

Classen 2010

Albrecht Classen, Laughter as an Expression of Human Nature in the Middle Ages and the Early Modern Period: Literary, Historical, Theological, Philosophical, and Psychological Refelctions. Also an Introduction, in: Albrecht Classen (Hg.), Laughter in the Middle Ages and Early Modern Times: Epistemology of a Fundamental Human Behavior, its Meaning, and Consequences, Berlin/Boston 2010, S. 1–140.

Coonin 1995a

Arnold Victor Coonin, Portrait Busts of Children in Quattrocento Florence, in: Metropolitan Museum Journal, 30, 1995, S. 61–71.

Coonin 1995b

Arnold Victor Coonin, The Sculpture of Desiderio da Settignano, Diss. (unpubl.), The State University of New Jersey 1995.

Cyril 2015

Jasmin W. Cyril, Dynastic Identity in Reanissance Court Life: Dynastic Privilege in Potraits of Children, in: Matthew Knox Averett (Hg.), The Early Modern Child in Art and History, London 2015, S. 83–98.

Donandt 2003

Rainer Donandt, Kunstgeschichte als Geisteswissenschaft und als Kulturwissenschaft, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, S. 199–203.

van Eck 2010

Caroline van Eck, Alfred Gell's Art and Agency, Living Presence Response and the Sublime, in: Art history, 33, 2010, S. 642–659.

van Eck 2015

Caroline van Eck, Art, Agency and Living Presence. From the Animated Image to the Excessive Object, Berlin 2015.

Evangelisti 2013

Silvia Evangelisti, Learning from Home: Discourses on Education and Domestic Visual Culture in Early Modern Italy, in: *History*, 98, 2013, S. 663–679.

Fehrenbach 2003a

Frank Fehrenbach, Lebendigkeit, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart/Weimar 2003, S. 222–227.

Fehrenbach 2003b

Frank Fehrenbach, Color nativus – Color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des >Lebendigen Bildes< in der frühen Neuzeit, in: Ulrich Pfisterer/Max Seidel (Hg.), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, Berlin/München 2003, S. 151–170.

Fehrenbach 2021

Frank Fehrenbach, *Quasi Vivo. Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin/Boston 2021.

Gaborit 2007

Jean-René Gaborit, Desiderio, Vasari and Us, in: Marc Bormand/Beatrice Paolozzi Strozzi/Nicholas Penny (Hg.), *Desiderio da Settignano. Sculptor of Renaissance Florence* (Kat. Ausst., Musée du Louvre, Paris 2006/07, Museo Nazionale del Bargello, Florenz 2007, National Gallery of Art, Washington 2007), Mailand 2007, S. 17–23.

Gell 1999

Alfred Gell, *The Enchantment of Technology and the Technology of Enchantment*, Oxford 1999.

Gell 1998

Alfred Gell, *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford 1998.

Gentilini 1989

Giancarlo Gentilini, *I Della Robbia. La scultura invetriata nel Rinascimento*, Florenz 1989.

Hackenschmidt/Rübel/Wagner 2002

Sebastian Hackenschmidt/Dietmar Rübel/Monika Wagner (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002.

Hensel/Schröter 2012

Thomas Hensel/Jens Schröter, *Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 57, Hamburg 2012, S. 5–18.

Helms 1998

G. M. Helms, *The Materials and Techniques of Italian Renaissance Sculpture*, in: Sarah Black McHam (Hg.), *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1998, S. 18–39.

Huber 1998

Christoph Huber, *Lachen im höfischen Roman. Zu einigen komplexen Episoden im literarischen Transfer*, in: Ingrid Kasten (Hg.), *Kultureller Austausch und Literaturgeschichte im Mittelalter. Kolloquium im Deutschen Historischen Institut Paris*, 16, 1998, S. 345–368.

Klapisch-Zuber 1998

Christiane Klapisch-Zuber, *Holy Dolls: Play and Piety in Florence in the Quattrocento*, in: Sarah Black McHam (Hg.), *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1998, S. 111–127.

Klapisch-Zuber 2011

Christiane Klapisch-Zuber, *Réalités et représentation de l'enfance au Quattrocento*, in: Joseph Connors/Alessandro Nova/Beatrice Paolozzi Strozzi/Gerhard Wolf (Hg.), *Desiderio da Settignano*, Venedig 2011, S. 79–88.

Kohl 2005

Jeanette Kohl, *Die obere Hälfte. Ansätze zu einer Phänomenologie der vor-modernen Büste*, in: Dieter Brunner (Hg.), *Die obere Hälfte. Die Büste seit Auguste Rodin* (Kat. Ausst. Städtische Museen, Heilbronn 2005, Kunsthalle, Emden 2005/2006), Heidelberg 2005, S. 11–21.

Kohl 2007a

Jeanette Kohl, *Gesichter machen. Büste und Maske im Florentiner Quattrocento*, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 34, 2007, S. 77–100.

Kohl 2007b

Jeanette Kohl, *Talking Heads. Reflexionen zu einer Phänomenologie der Büste*, in: Jeanette Kohl/Rebecca Müller (Hg.), *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/München 2007, S. 9–30.

Kohl 2010

Jeanette Kohl, *Body, Mind, and Soul: On the So-Called Platonic Youth at the Bargello, Florence*, in: Alexander Nagel/Lorenzo Pericolo (Hg.), *Subject as Aporia in Early Modern Art*, London 2010, S. 43–70.

Kohl 2011a

Jeanette Kohl, *Morals, Males and Mirrors. Some Thoughts on Busts of Boys in the Renaissance*, in: Joseph Connors/Alessandro Nova/Beatrice Paolozzi Strozzi/Gerhard Wolf (Hg.), *Desiderio da Settignano*, Venedig 2011, S. 89–100.

Kohl 2011b

Jeanette Kohl, „Vollkommen ähnlich“. Der Index als Grundlage des Renaissanceporträts, in: Martin Gaier/Jeanette Kohl/Alberto Saviello (Hg.), *Similitudo. Konzepte der Ähnlichkeit in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München 2012, S. 181–206.

Kohl 2018

Jeanette Kohl, *MARTIALI VERNA DULCISSIMO. Children's Busts, Family, and Memoeria in Roman Antiquity and the Renaissance*, in: Thierry Greub/Martin Roussel (Hg.), *Figurationen des Porträts*, Paderborn 2018, S. 241–276.

Körner 2007

Hans Körner, „Wie die Alten sangen...“. Anmerkungen zur Geschichte des Putto, in: Roland Kanz (Hg.), *Das Komische in der Kunst*, Köln 2007, S. 59–90.

Krass 2014

Ute Krass, *Black Box Heiligenkult. Die Totenmaske als doppelte Schnittstelle*, in: Katharina Hoins/Thomas Kühn/Johannes Müske (Hg.), *Schnittstellen. Die Gegenwart des Abwesenden*, Berlin 2014, S. 150–169.

Kryza-Gersch 2012

Claudia Kryza-Gersch, *Lachender Knabe*, in: Sabine Haag/Franz Kirchweyer (Hg.), *Die Kunstammer. Die Schätze der Habsburger*, Wien 2012, S. 88.

Kullmann 1995

Wolfgang Kullmann, *Die antiken Philosophen und das Lachen*, in: Siegfried Jäkel/Asko Timonen (Hg.), *Laughter Down the Centuries*, 2, Turku 1995, S. 79–98.

Lavin 1955

Marilyn Aronberg Lavin, *Giovannino Battista: A Study in Renaissance Religious Symbolism*, in: *The Art Bulletin*, 37, 1955, S. 85–101.

Lavin 1961

Marilyn Aronberg Lavin, Giovannino Battista: A Supplement, in: *The Art Bulletin*, 43, 1961, S. 319–326.

Lavin 1998

Irving Lavin, On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust, in: Sarah Black McHam (Hg.), *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge 1998, S. 60–78.

Latour 2005

Bruno Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005.

Latour 2019

Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, Berlin 2019.

Lehmann 2012

Ann-Sophie Lehmann, Das Medium als Mediator – Eine Materialtheorie für (Öl-)Bilder, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 57, 2012, S. 69–88.

Luchs 2007

Alison Luchs, The Bambini, in: Marc Bormand/Beatrice Paolozzi Strozzi/Nicholas Penny (Hg.), *Desiderio da Settignano. Sculptor of Renaissance Florence* (Kat. Ausst., Musée du Louvre, Paris 2006/07, Museo Nazionale del Bargello, Florenz 2007, National Gallery of Art, Washington 2007), Mailand 2007, S. 160–175.

Müller 2012

Monika E. Müller, Das Lachen ist dem Menschen eigen ... Seine Darstellung in der Kunst des Mittelalters, in: Winfried Wilhelmy (Hg.), *Seliges Lächeln und Höllisches Gelächter. Das Lachen in Kunst und Kultur des Mittelalters* (Kat. Ausst., Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz, Mainz 2012), Regensburg 2012, S. 68–91.

Najemy 2006

John M. Najemy, *A History of Florence. 1200–1575*, Malden 2006.

Oster 2014

Carolin Oster, *Die Farben höfischer Körper: Farbattribuierung, Figurenkonstruktion und höfische Identität in Artus- und Tristanromanen des deutschen Mittelalters*, Berlin 2014.

Penny 1995

Nicholas Penny, *Geschichte der Skulptur. Material. Werkzeug. Technik*, Leipzig 1995.

Pfisterer 2002

Ulrich Pfisterer, *Donatello und die Entdeckung der Stile. 1430–1445*, München 2002.

Pfisterer 2008

Ulrich Pfisterer, *Lysippus und seine Freunde. Liebesgaben und Gedächtnis im Rom der Renaissance oder: Das erste Jahrhundert der Medaille*, Berlin 2008.

Pisani 2007

Linda Pisani, *San Giovannino Battista nei busti del Rinascimento Fiorentino*, in: Jeanette Kohl/Rebecca Müller (Hg.), *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Berlin/München 2007, S. 211–234.

Planiscig 1942

Leone C. Planiscig, *Desiderio da Settignano*, Wien 1942.

Pope-Hennessy 1996

John Pope-Hennessy, *The Portrait Bust*, in: John Pope-Hennessy (Hg.), *Italian Renaissance Sculpture*, 2, Oxford 1996, S. 181–198.

Radke 1985

Gary M. Radke, *Kat. 56. Antonio Rossellino. The Young Saint John Baptiste*, in: Alan Phipps Darr (Hg.), *Italian Renaissance sculpture in the time of Donatello. An exhibition to commemorate the 600th anniversary of Donatello's birth and the 100th anniversary of*

the Detroit Institute of Arts (Kat. Ausst., The Detroit Institute of Arts, Detroit 1985/86, Kimbell Art Museum, Fort Worth 1986), Detroit 1985, S. 178–179.

Randolph 2007

Adrian W. B. Randolph, The Bust's Gesture, in: Jeanette Kohl/Rebecca Müller (Hg.), Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin/München 2007, S. 285–303.

Rehm 2009

Ulrich Rehm, Zur Geschichtlichkeit des Lachens im Bild, in: Dieter R. Bauer/August Nitschke/Justin Stagl (Hg.), Überraschendes Lachen, gefordertes Weinen: Gefühle und Prozesse. Kulturen und Epochen im Vergleich, Wien 2009, S. 641–676.

Rubin 2011

Patricia Rubin, Florenz und das Portrait der Renaissance, in: Keith Christiansen/Stefan Weppelmann (Hg.), Gesichter der Renaissance. Meisterwerke italienischer Portrait-Kunst (Kat. Ausst., Bode-Museum, Berlin 2011, Metropolitan Museum of Art, New York 2011/13), München 2011, S. 2–25.

Rübel/Wagner/Wolff 2017

Dietmar Rübel/Monika Wagner/Vera Wolff, Materialästhetik. Quellentexte zu Kunst, Design und Architektur, Berlin 2017.

Scherer 2008

Klaus R. Scherer, Gefrorene Gefühle: Zur Emotionsdarstellung in der bildenden Kunst, in: Gottfried Boehm/Birgit Mersmann/Christian Spies (Hg.), Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt, München 2008, S. 249–274.

Semper 1887

Hans Semper, Donatellos Leben und Werke. Eine Festschrift zum fünfhundertjährigen Jubiläum seiner Geburt in Florenz, Innsbruck 1887.

Seymour 1966

Charles Seymour, *Sculpture in Italy. 1400 to 1500*, Suffolk 1966.

Struthers 1992

Sally Struthers, *Donatello's putti: Their genesis, importance, and influence on quattrocento sculpture and painting*, Diss. (unpubl.), The Ohio State University 1992.

Uppenkamp 2002

Bettina Uppenkamp, *Wachs*, in: Sebastian Hackenschmidt/Dietmar Rübél/Monika Wagner (Hg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 231–238.

Valiela 2014

Julia L. Valiela, *Model Women: Female Portrait Busts in Renaissance Italy*, Diss. (unpubl.), New York University 2014.

Vasari 2012

Giorgio Vasari, *Das Leben des Giuliano da Maiano, Antonio und Bernardo Rossellino, Desiderio da Settignano und Benedetto da Maiano*, dt. von Victoria Lorini, hg. von Sabine Feser/Christina Irlenbusch, Berlin 2012.

Vines 1985

Grizel C. Vines, *Desiderio da Settignano*, in: Alan Phipps Darr (Hg.), *Italian Renaissance sculpture in the time of Donatello. An exhibition to commemorate the 600th anniversary of Donatello's birth and the 100th anniversary of the Detroit Institute of Arts* (Kat. Ausst., The Detroit Institute of Arts, Detroit 1985/86, Kimbell Art Museum, Fort Worth 1986), Detroit 1985, S. 180–184.

Wagner 2001

Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*, München 2001.

Wagner 2002a

Monika Wagner, Marmor, in: Sebastian Hackenschmidt/Dietmar Rübel/Monika Wagner (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002, S. 174–181.

Wagner 2002b

Monika Wagner, Ton, in: Sebastian Hackenschmidt/Dietmar Rübel/Monika Wagner (Hg.), Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, München 2002, S. 224–231.

Wagner 2003

Monika Wagner, Material, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart/Weimar 2003, S. 230–233.

Wagner 2009

Monika Wagner, ‚Reinheit und Gefährdung‘. Weißer Marmor als ästhetische und ethnische Norm, in: Aleksandra Lipinska, Material of Sculpture. Between Technique and Semantics, Wrocław 2009, S. 229–243.

Wagner 2019a

Monika Wagner, Material, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe – Sonderausgabe, Stuttgart 2019, S. 282–284.

Wagner 2019b

Monika Wagner, Adern im Stein und Adern im Bein. Vom Material zur Skulptur, in: Isabella Augart/Maurice Saß/Iris Wenderholm (Hg.), in: Steinformen. Materialität, Qualität, Imitation, Berlin/Boston 2019, S. 237–252.

Wilhelmy 2012

Winfried Wilhelmy, Jener aber zeige niemals beim Lachen auch nur seine leuchtenden Zähne: Normen des Lachens in der mittelalterlichen Gesellschaft, in: Winfried Wilhelmy (Hg.), Seliges Lächeln und Höllisches Gelächter. Das Lachen in Kunst und Kultur des

Mittelalters (Kat. Ausst., Bischöfliches Dom- und Diözesanmuseum Mainz, Mainz 2012),
Regensburg 2012, S. 160–175.

Winckelmann 1764

Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Alterthums, Dresden 1764.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Desiderio da Settignano, Lachender Knabe, um 1460–64, Marmor, 33 cm × 21,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Quelle: Luchs 2007, S. 165.

Abb. 2: Desiderio da Settignano, A little Boy, um 1455–60, Marmor, 26,3 × 24,7 × 15 cm, National Gallery of Art, Washington.

Quelle: Luchs 2007, S. 173.

Abb. 3: Desiderio da Settignano, The Christ Child (?), um 1460, Marmor, 30,5 × 26,5 × 16.3 cm, National Gallery of Art, Washington.

Quelle: Luchs 2007, S. 169.

Abb. 4: Desiderio da Settignano, Lachender Knabe (Detail: Rückseite), um 1460–64, Marmor, 33 cm × 21,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Quelle: Alexandra Burger, 19.10.2021

Abb. 5: Desiderio da Settignano, Lachender Knabe (Detail: Augen), um 1460–64, Marmor, 33 cm × 21,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Quelle: Alexandra Burger, 19.10.2021

Abb. 6: Desiderio da Settignano, Lachender Knabe (Detail: Mund), um 1460–64, Marmor, 33 cm × 21,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Quelle: Alexandra Burger, 19.10.2021

Abb. 7: Desiderio da Settignano, Lachender Knabe (Detail: Haar), um 1460–64, Marmor, 33 cm × 21,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Quelle: Alexandra Burger, 19.10.2021

Abb. 8: Michelangelo Buonarroti, Tondo Doni, 1504–06, Tempera/Ölfarbe auf Holz, 120 cm, Gallerie degli Uffizi, Florenz.

Quelle: <https://www.uffizi.it/en/artworks/holy-family-known-as-the-doni-tondo#details>
(27.09.2022)

Abb. 9: Desiderio da Settignano, Christus und Johannes der Täufer als Kinder (sog. Tondo Arconati Visconti), 1455-57, Marmor, 51,5 cm, Musée du Louvre, Paris.

Quelle: Bormand/Strozzi/Penny 2007, S. 181.

Abb. 10: Mino da Fiesole, Saint Jean Baptiste enfant, um 1465, Marmor, 29 × 27 cm, Musée du Louvre, Paris.

Quelle: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010092921> (19.10.2022)

Abb. 11: Antonio Rossellino, The Young Saint John the Baptist, um 1470, Marmor, 34,7 × 29,8 × 16,1 cm, National Gallery of Art, Washington.

Quelle: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.12177.html> (27.09.2022)

Abb. 12: Sodoma, Ostermahl mit dem Hl. Dominik, 1505–08, Fresko, Kloster Monte Oliveto Maggiore, Siena.

Quelle: Valiela 2014, S. 533.

Abb. 13: Desiderio da Settignano, Sakramentstabernakel/Abendmahlstabernakel, um 1460–61, Marmor, 242 × 87 cm, San Lorenzo, Florenz.

Quelle: Bormand/Strozzi/Penny 2007, S. 229.

Abb. 14: Anonym, Porträtbüste eines Knaben, 1. Viertel 2. Jh. n. Chr., Marmor, 27 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Quelle: <https://www.khm.at/objektdb/detail/50299/> (27.09.2022)

Abb. 15: Anonym, Marmorbildnis eines toten Knaben, spätes 15./frühes 16. Jh., Marmor, 19 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

Quelle: Kohl 2007a, S. 83.

Abb. 16: Francesco Laurana, Büste eines Kindes, vor 1475, bemalter/vergoldeter Marmor, Musée Calvet, Avignon.

Quelle: <https://www.musee-calvet.org/beaux-arts-archeologie/fr/oeuvre/buste-d-enfant>
(27.09.2022)

Abb. 17: Donatello, Amor-Atys, um 1440, vergoldete Bronze, 104 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

Quelle: Pfisterer 2002, S.116.

Abb. 18: Desiderio da Settignano, Madonna mit Kind (sog. Foulc-Madonna), um 1455–60, Marmor, 59,1 × 42,5 × 6,7 cm, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia.

Quelle: Bormand/Strozzi/Penny 2007, S. 211.

Abb. 19: Donatello, Madonna der Wolken, um 1425–35, Marmor, 33,1 × 32 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

Quelle: Bormand/Strozzi/Penny 2007, S. 85.

Abb. 20: Desiderio da Settignano, Grabmal für Carlo Marsuppini, 1453–55, Marmor, 601 × 358 cm, Santa Croce, Florenz.

Quelle: Bormand/Strozzi/Penny 2007, S. 119.

Abb. 21: Antonio Rossellino (Werkstatt), Büste des Jesuskindes, 15. Jh., polychromierte Terrakotta, 29,5 × 28,8 × 21 cm, The Morgan Library & Museum, New York.

Quelle: <https://www.themorgan.org/objects/item/93249> (27.09.2022)

Abb. 22: Antonio Rossellino (Werkstatt), Büste des Johannesknaben, 15. Jh., polychromierte Terrakotta, 31,5 × 28 × 16,5 cm, The Morgan Library & Museum, New York.

Quelle: <https://www.themorgan.org/objects/item/161052> (27.09.2022)

Abb. 23: Guido Mazzoni, Henry VIII. als Kind, 1498, polychromierte/vergoldete Terrakotta, 31,8 × 34,3 × 15,2 cm, Royal Collection Trust, London.

Quelle: <https://www.rct.uk/collection/73197/henry-viii-1491-1547-when-a-young-boy>
(24.10.2021)

Abb. 24: Andrea della Robbia, Büste eines Kindes, um 1475–80, glasierte Terrakotta, 34 × 30 cm, Museo Nazionale del Bargello, Florenz.

Quelle: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900383750> (27.09.2022)

Abb. 25: Antonio della Robbia, Büste eines Mädchens (Fanciulla), um 1475, glasierte Terrakotta, Privatsammlung, Florenz.

Quelle: Gentilini 1989, S. 195.

Abb. 26: Desiderio da Settignano, Panciatichi Madonna, um 1460, Marmor, 68 × 53, Museo Nazionale del Bargello.

Quelle: Bormand/Strozzi/Penny 2007, S. 215.

Abb. 27: Leonardo da Vinci (?), The Virgin with the laughing child, um 1472, Terrakotta, 49 × 27 × 24,5 cm, Victoria and Albert Museum, London.

Quelle: Caglioti 2019b, S. 281.

Abb. 28: Unbekannter Künstler, sog. Apoll vom Belvedere (Kopie nach Leochares), 2. Jahrhundert, Marmor, 224 cm, Vatikanische Museen, Vatikanstadt.

Quelle:

<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/de/collezioni/musei/museo-pio-clementino/Cortile-Ottagono/apollo-del-belvedere.html> (27.09.2022)

Abb. 29: Gian Lorenzo Bernini, Apoll und Daphne, 1622–25, Marmor, 243 cm, Galleria Borghese, Rom.

Quelle: Thomas Raff, Die Kunst des Barock, Köln 1997, S. 281.

Abb. 30: Francesco Laurana, Idealporträt der Laura (?), um 1490, polchromierter/vergoldeter Marmor mit Wachsapplikationen, 44 × 42,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Wien.

Quelle: <https://www.khm.at/objektdb/detail/89411/> (16.10.2021)

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

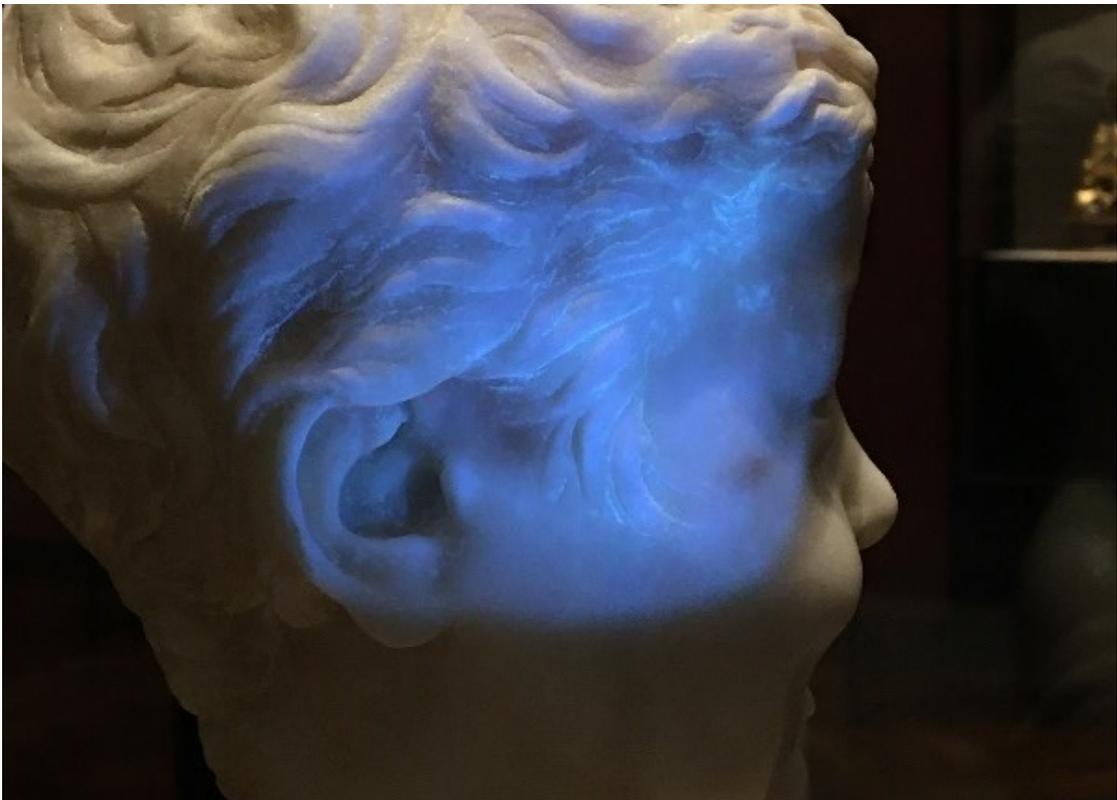


Abb.7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24

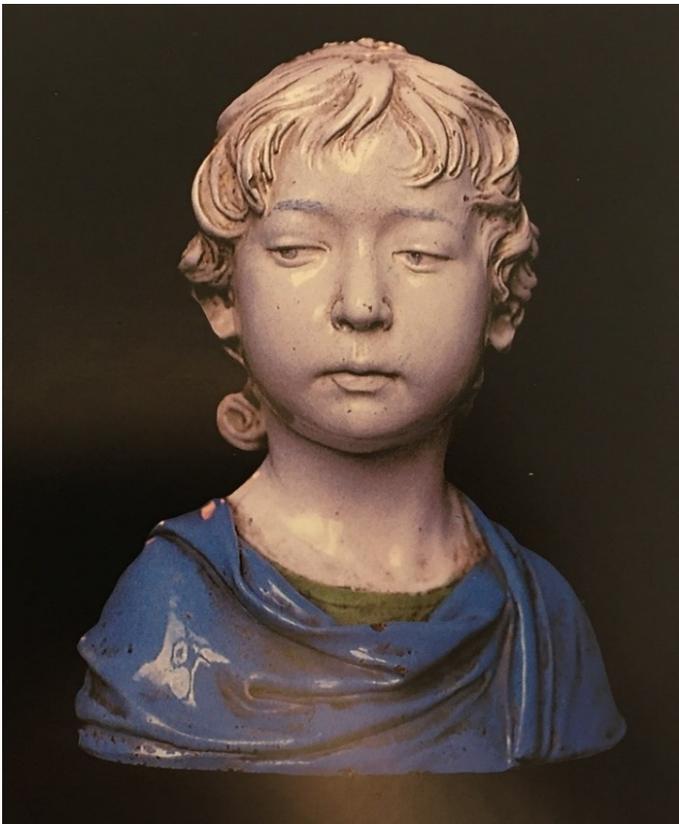


Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30

Abstract (deutsch)

Frühneuzeitliche Knabenbüsten stellen überwiegend Jesus- oder Johanneskinder dar, die mit ihrem devotionalen Charakter ihre Betrachter zu einem tugendvollen Leben und moralischer Integrität erziehen, was sowohl der florentinischen Familie als auch dem Staat zukünftig von Nutzen sein sollte. Abseits davon entstehen zugleich Porträtbüsten von Jungen, bei denen aufgrund mangelnder ikonografischer Hinweise eine sakrale Funktion ausgeschlossen werden kann. Die vorliegende Arbeit analysiert den *Lachenden Knaben* von Desiderio da Settignano und weitere skulpturale Werke des florentinischen Quattrocento, die sich mit dem Thema der Kindheit und insbesondere der Darstellungsmöglichkeiten von Knaben auseinandergesetzt haben. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf dem Eindruck der Lebendigkeit, die sich dem Rezipienten in Form der Marmorbüste bietet. Die Problematik der *vivacità* wird in der Kunstliteratur ausführlich thematisiert und in der aristotelischen Naturphilosophie präzisiert, wodurch auch dem Material lebendige Eigenschaften zugesagt werden. Um den Effekt der lebendigen Erscheinung im Kunststück des *Lachenden Knaben* gänzlich zu erfahren und zu erleben, ist der Angebotscharakter des Materials sowie die *agency* (Alfred Gell) des Objekts ausschlaggebend für die performative Partizipation des Rezipienten.

Abstract (englisch)

Early modern busts of boys predominantly depict Jesus or St. John, whose devotional character should educate their viewers to a virtuous life and moral integrity, which was to benefit both the Florentine family and the state in the future. At the same time, portrait busts of boys are created for which a sacred function can be ruled out due to a lack of iconographic references. This study analyses the *Laughing Boy* by Desiderio da Settignano and other sculptural works of the Florentine quattrocento that dealt with the theme of childhood and in particular the possibilities of depicting boys. Particular attention is paid to the apparent vitality presented to the recipient in the form of a marble portrait bust. The problem of visualising the effect of *vivacità* is discussed in depth in art literature and specified in Aristotelian natural philosophy, whereby the material is also said to have properties of vitality. In order to fully experience the effect of the vital appearance in the *Kunststück* of the *Laughing Boy*, the material's affordance and the object's agency (Alfred Gell) are decisive for the performative participation of the recipient.