

Autonomiebestrebungen von Parerga im Quattrocento

Anna Degler
**Parergon. Attribut, Material und
 Fragment in der Bildästhetik des
 Quattrocento.** Paderborn,
 Wilhelm Fink 2015. 300 S., zahlr. Ill.
 ISBN 978-3-7705-5756-1. € 39,90

Auffällig platzierte Gurken und Schnecken in Verkündigungsdarstellungen, überdimensionierte Attribute oder fragmentierte Körperteile in Heiligenbildern: Welche Funktion und Wirkung hat solches Beiwerk? Dieser Frage geht Anna Degler in ihrer von Wolfgang Kemp betreuten Hamburger Dissertation nach, wobei sie ihren Untersuchungsgegenstand weitgehend auf sakrale Tafelmalerei des Quattrocento einschränkt. Die Autorin favorisiert mit guten Gründen den Begriff „Parergon“, der von der Antike bis zum Poststrukturalismus eine durchgehende, wenn auch lückenhafte Geschichte vorzuweisen hat. Im ersten Kapitel, einer Kombination aus Begriffsgeschichte und Forschungsbericht, konturiert sie den Terminus und grenzt ihn vom vieldeutigeren „Ornament“ sowie vom erst seit dem 18. Jahrhundert belegten „Detail“ ab. Letzteres enthalte immer die Vorstellung vom „Ausschneiden“ und „Abtrennen“, während das Parergon sich ausnahmslos durch die prekäre Beziehung zum „Ergon“ konstituiere.

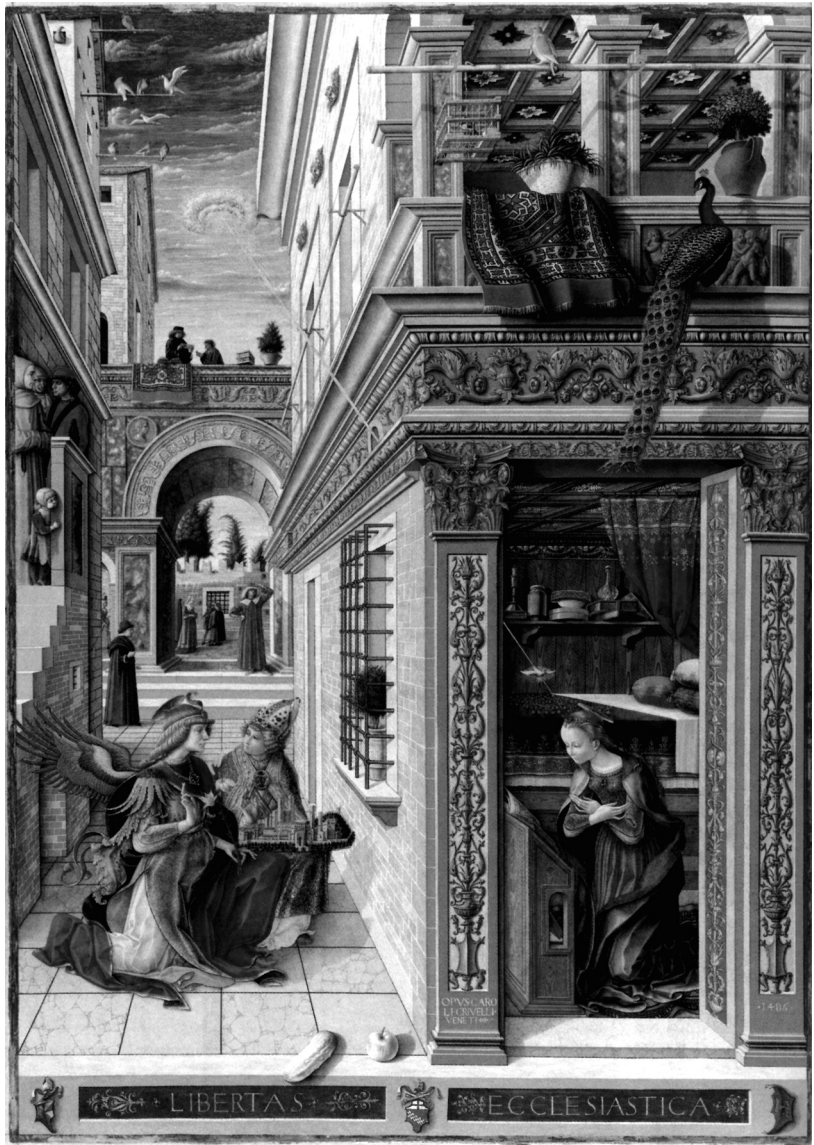
SUBVERSIVES BEIWERK

Das Beiwerk könne als Gefährdung des Werks rezipiert werden, wie in Strabos bekannter Anekdote über ein Bild des Protogenes, in dem ein Rebhuhn auf einer Säule soviel mehr Aufmerksamkeit der Betrachter erregte als das zentrale Sujet eines

auf die Säule gestützten Satyrs, dass der Künstler das Parergon schließlich übermalte. Es könne aber auch als notwendige Ergänzung des Ergons fungieren. Leit motive seien zudem die enge Verbindung des Parergons mit der Figur des Künstlers und das rezeptionsästhetische Moment der Erregung von Aufmerksamkeit. Die „Unterscheidungspraxis in Werk und Beiwerk“ und die immer wieder erneute Aushandlung dieser Beziehung sei insbesondere in den Quellen der Frühen Neuzeit wichtiger als „der tatsächliche Gebrauch des griechischen Begriffs“ (57). Auf diese Weise geraten neben der eigentlichen Begriffsgeschichte, die sich in der Renaissance auf eine Rezeption der antiken Topoi beschränkt, zentrale Inhalte frühneuzeitlicher Kunsttheorie ins Blickfeld der Autorin – insbesondere Albertis ästhetisches Postulat von *concinnitas*, der „Übereinstimmung aller Teile“, bei der „man weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen“ dürfe (36f.). Auch in ihrer Sichtung der kunsthistorischen Forschung wird Degler weniger bei Arbeiten zum Parergon im engeren Sinne fündig als in Publikationen zur französischen Repräsentationstheorie, vor allem in den Studien zum Detail von Daniel Arasse (*Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris 1992) und Georges Didi-Huberman (Appendice: Question de détail, question de *pan*, in: ders., *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990, 271–318).

Der Begriff Parergon bezeichne schon in seinem Ursprung ein Bild-, kein Textphänomen (44). Den spärlichen schriftlichen Stellungnahmen zum Phänomen im Quattrocento steht laut Degler eine umso reichere bildliche Reflexion in Werken u. a. von Andrea Mantegna, Francesco del Cossa, Carlo Crivelli und Vittore Carpaccio gegenüber. In drei Kapiteln entfaltet die Autorin ein Panorama dieses visuellen Diskurses. Zunächst stehen „paradigmatische Parerga“ des Quattrocento im Mittel-

Abb. 1 Carlo Crivelli, Verkündigung mit Hl. Emidius, 1485. Tempera und Öl auf Holz, 207 x 146,7 cm. London, National Gallery (Degler 2015, Taf. VI)



punkt: die Gurke im Vordergrund von Crivellis Londoner (Abb. 1) und die am Bildrand entlangkriechende Schnecke in del Cossas Dresdener Verkündigung (Abb. 2) sowie das in der Apsis aufgehängte Hühner- oder Straußenei in Piero della Francescas *Pala Montefeltro*. Paradigmatisch ist dieses Beiwerk, weil die Wissenschaft sich an ihm abgearbeitet hat: Degler wendet sich gegen ikonographische Vereindeutigungen der Semantik (z. B. die Gurke als Symbol der Sünde) und präferiert für del Cossas Schnecke neben einer von Arasse eingeführten bildtheologischen Interpretation (das Schnecken tempo, mit dem die christliche Erlösung nach dem Sündenfall einsetzt) eine Reflexion über den Kunstcharakter des Gemäldes: Das Schneckenhaus „als Produkt der spielenden Natur auf der Schwelle zur Kunst“ besetzt die Grenze zwischen Real- und Bildraum (88).

Nicht jede Schnecke oder Gurke im Bild hat dieselbe Bedeutung: „Entscheidend ist der individuelle bildästhetische Status“ des Parergons (86). Dieser werde vor allem von drei Kriterien bestimmt: dem Maßstabsverhältnis von Parergon und Ergon, der räumlichen Relation und dem Grad an Mimesis (84). Derartig gerüstet wendet sich

Degler – angeregt von einer Bemerkung Jacques Derridas zu einer *Lucretia* Lucas Cranachs d. Ä. – einer Klasse von Parerga zu, die in diesem Kontext kaum diskutiert worden sind: den Heiligenattributen, bisher Domäne einer traditionellen Form von Ikonographie. Auffällig ist bei mehreren behandelten Beispielen das erstaunliche Maßstabsverhältnis und die Beziehung zum Körper der Heiligen: riesige Steine liegen in prekärer Balance auf Schultern und Kopf von Crivellis Londoner *Stephanus*, wobei das inkarnatfarbene Exemplar auf dem Schädel den Kopf des Heiligen gewissermaßen verdoppelt (Abb. 3). Dem *Petrus* aus dem in Mailand aufbewahrten Camerino-Altar desselben

Malers baumeln von einer Schnur zwei gigantische Schlüssel herab, die sich unversehens vom Medium Malerei lösen und als plastisch geformte, vergoldete Holzschlüssel zu „realen“ Objekten im Betrachterraum werden – wieder eine Markierung der ästhetischen Grenze.

Del Cossas *Hl. Lucia von Syrakus* (Washington), die ihre ausgestochenen Augen als Blüten einer unbekannten Pflanzenart in der Hand hält und mit ihnen den Betrachter anschaut (Abb. 4), leitet als „Körper-Parergon“ zu einer weiteren hagiographischen Kategorie des Beiwerks über: den fragmentierten und zerstückelten Körpern. Beginnend bei den berühmten Skulpturfragmenten und ihrem Bezug zum unversehrten Körper des Heiligen in Mantegnas Wiener *Sebastian* beschäftigt sich die Autorin in diesem Kapitel vor allem mit Werken Carpaccios, z. B. dem Arrangement von Leichenteilen unter dem Drachenkampf des *Hl. Georg* in der venezianischen Scuola di San Giorgio degli Schiavoni und mit der Reflexion über Tod und Verwesung in der *Meditation über die Passion Christi* (New York). Sie erkennt hier unter anderem eine auch medizinisch inspirierte Gegenposition zum Idealbild des schönen, unversehrten Körpers und damit eine Variation des konfliktgeladenen Dialogs zwischen Ergon und Parergon.

VERSELBSTÄNDIGUNGSTENDENZEN

In einem quasi symmetrisch zur Begriffsgeschichte des ersten Kapitels angelegten letzten Teil schreibt Degler schließlich eine „Rezeptions- und Normengeschichte“ des von ihr behandelten Phänomens. Es reicht von den ambivalenten Reflexionen der Renaissance über die Augenlust, die gerade das Parergon hervorruft, über seine enge Knüpfung an im 15. Jahrhundert erreichte höchste mimetische Standards („Eroberung der Wirklichkeit“, 232ff.) bis zu der u. a. von Roland Barthes eingeführten Kategorie des „überflüssigen“ (i. S. v. funktionslosen) Details, bei der das Parergon potentiell unabhängig vom Ergon existiert (in seinem Cours am Collège de France 1977/78 *Le neutre*). Auch weist die Autorin auf Susan Sontags berühmten „Camp“-Essay hin (Notes on „Camp“, in: *The Partisan Review* 1964, 515–530), in dem Carlo Cri-



Abb. 2 Francesco del Cossa, Verkündigung (Detail), um 1465–70. Tempera auf Holz, 139 x 113,5 cm. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Degler 2015, Taf. IV)

velli in überraschender Nachbarschaft zu subkulturellen Phänomenen der Moderne genannt wird, womit das Parergon in postmoderner Perspektive tendenziell zum Ergon mutiere. Schließlich entlarvt Degler die auffällig häufige Charakterisierung von Werken Crivellis und del Cossas durch den Begriff „surreal“ als eingefahrenen Topos, ohne die Rückbezüge von Malern der *pittura metafisica* und des Surrealismus auf die Parergon-Spezialisten des Quattrocento zu verschweigen.

Abb. 3 Crivelli, Hl. Stephanus, 1476. Tempera auf Holz, 61 x 40 cm. London, National Gallery (Degler 2015, Taf. IX)

Die Beschränkung auf das Quattrocento ist eine kluge Entscheidung, weil die Erforschung von Parergon und Detail für diese Zeit bei weitem nicht so fortgeschritten ist wie für die beiden folgenden Jahrhunderte, in denen dann auch eine umfangreichere theoretische Reflexion und, wie Degler betont, Domestizierung des Phänomens stattgefunden hat. Die Gefahr einer beliebigen Auswahl von Objekten vermeidet die Autorin, indem sie sich in ihrer Untersuchung auf eher wenige Werke von Malern konzentriert, die größtenteils in der Tradition von Squarcione und/oder Mantegna stehen. Während immer wieder Blicke voraus bis ins 19.

und 20. Jahrhundert geworfen werden, fallen die Rückblicke spärlicher aus. Degler ist die Bedeutung der Marginalien in mittelalterlichen Bildern und Bildsystemen selbstverständlich bekannt, sie bezeichnet sie auch als „Vorläufer“ (84) der Parerga im Quattrocento, aber ihr Verweis auf entsprechende Forschungsdiskussionen wirkt wie eine Pflichtübung (83f.). Gerade weil das neue Medium des zentralperspektivisch konstruierten Tafelbildes auch das Parergon fundamental verändert hat, wäre zumindest ein Blick auf die Epochen-schnittstelle interessant gewesen, zumal das „alte“ Medium der Buchmalerei von den hier behan-



delten Künstlern teilweise auch bedient worden ist. Während es an mehreren Stellen zu interessanten Vergleichen mit der frühniederländischen Tafelmalerei kommt, liegt interessanterweise das Trecento weitgehend außerhalb des Blickfelds der Autorin: Nur an einer Stelle wird konzediert, dass schon bei Giotto „eine wichtige bildästhetische Aktivierung der Nebensächlichkeiten“ stattgefunden habe (244), ansonsten bleibt allein der Hinweis auf die u. a. von Filarete überlieferte topische Anekdote zu Giotto's gemalter Fliege, die Cimabue vergeblich zu verscheuchen gesucht hatte (71ff.).



Abb. 4 Del Cossa, Polittico Griffoni: Hl. Lucia von Syrakus (Detail), 1473. Tempera auf Holz, 72,2 x 56 cm. Washington, National Gallery of Art (Degler 2015, Taf. XXII)

HIERARCHIEDURCHBRECHUNG

Diese Geschichte nimmt Degler noch einmal zum Anlass, an eines der zentralen, von Derrida betonten Merkmale des Parergons zu erinnern: seine Fähigkeit, „Hierarchien durcheinanderzubringen“ (13, 72). Dieses Leitmotiv verfolgt die Autorin mit beachtlicher Konsequenz auf mehreren Ebenen. Die Interpretation der Beschäftigung mit dem fragmentierten Körper bei Carpaccio als Kontrast zum renaissancecypischen Idealbild des schönen Körpers wurde schon erwähnt. Die Eigenschaft des Parergons, Aufmerksamkeit zu erregen, diese auf das Können des Künstlers zu lenken und sie dem Ergon zu entziehen, führt bei den von Degler behandelten Beispielen zu einer Bedrohung des sakralen Charakters der Bilder, die seit Beginn des 16. Jahrhunderts auch von Autoren wie Erasmus von Rotterdam kritisiert wird (46f.).

Das von Alberti entwickelte Konzept des Bildes, von der Fenstermetapher, der Vorrangstellung der *historia* und der „Übereinstimmung aller Teile“ geprägt, gerät durch Parerga immer wieder ins Wanken: wenn Teile des Bildes aus der Fläche plastisch hervortreten (von der älteren Forschung

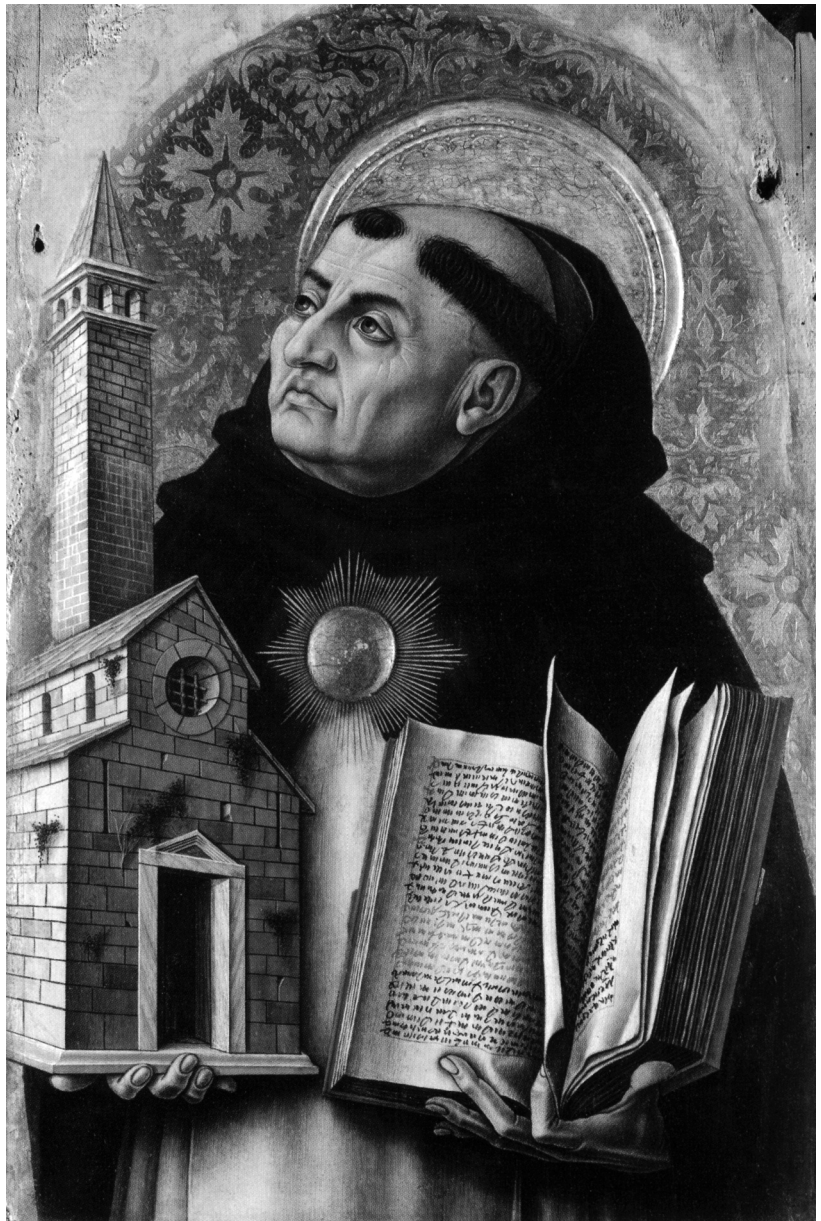
gern als Überreste mittelalterlicher Praxis desavouiert) und wenn Maßstabsverhältnisse durcheinandergebracht werden – ein Thema, das Degler mit schönen Analysen im Kapitel zu den Attributen verfolgt. Im Kirchenmodell, das Crivellis *Thomas von Aquin* (London) in Händen hält, ist bei genauem (am ursprünglichen Aufstellungsort unmöglichem) Betrachten im Portal ein kleiner Mönch zu erkennen (Abb. 5), durch den die Stringenz der Darstellung in Frage gestellt wird (132ff.). Das in Rückansicht dargestellte, winzige Lamm in der Rundscheibe des Kreuzstabes Johannes des Täufers, von Francesco del Cossa gemalt (*Polittico Griffoni*, Mailand), ist auf der Bildebene nicht etwa eine Goldschmiedearbeit oder Schnitzerei, sondern – ein reales Lamm, nur eben viel zu klein (148f.). Parerga sind im Sakralbild immer *sproporzionati*, so Degler (254). Als solche könnten sie aber auch – Dialektik des Parergons – stabilisierend bzw. vermittelnd wirken und die durch die zentralperspektivische Darstellung verursachte Distanz des Betrachters zum Ergon abmildern.

Eine weitere Hierarchie, an der die Autorin rüttelt, ist die traditionelle Kunstgeschichtsschreibung zum Quattrocento. Sie hat die von Degler herausgestellten ‚Meister des Parergons‘ bestenfalls auf einem Seitenweg der Kunstgeschichte verortet (oder: als Parergon der Renaissance-malerei behandelt), oft sogar belächelt und abgewertet. Allerdings zeigt die von der Autorin ausgewertete Literatur ohnehin seit geraumer Zeit eine wachsende Faszination für Maler wie Crivelli, del Cossa oder Carpaccio – das Parergon scheint sich allmählich zum Ergon zu wandeln. Überhaupt ist schon Deglers Rede von den „paradigmatischen Parerga“ (Piero della Francesca's Straußenei, Francesco del Cossas Schnecke usw.) ein deutliches Zeichen dafür, dass wir uns nicht mehr in einem Randbezirk der Forschung bewegen. Außer Frage steht aber, dass die Autorin neue, bisher unerforschte Wege eröffnet.

Auf eine letzte Hierarchie hat es Degler besonders abgesehen: „die Tendenz der Italienforschung zum Primat des Textes“ (11). Darunter sind nicht

Abb. 5 Crivelli, Hl. Thomas von Aquin, 1476. Tempera auf Holz, 60,5 x 39,5 cm. London, National Gallery (Degler 2015, Taf. XI)

nur die ikonographischen Domestizierungen der Parerga zu verstehen, sondern vor allem Positionen, die die Bilder letztlich nur noch als eine Funktion der zeitgenössischen Kunsttheorie verstehen: „Finde den Text zum Bild, genauer noch, finde dann das Wort zu einem speziellen Detail“ (ebd.). In ihren präzisen Bildbeschreibungen und -analysen, die auch der mimetischen Qualität der Parerga gerecht werden, gelingt es Degler glänzend zu zeigen, dass die Bilder einen eigenen Diskurs führen, der sich nicht in den wenigen expliziten und auch kaum in den etwas zahlreicheren impliziten kunsttheoretischen Aussagen zum Parergon wiederfinden lässt. Man hätte daher gerne noch mehr solcher Bildanalysen gelesen, denn trotz ihrer Attacke auf die Logozentrik beschäftigt sich die Autorin erstaunlich häufig mit Texten. Das ist auch Ergebnis einer exzellenten Auswertung von Quellen und Literatur, die der reiche Anmerkungsapparat dokumentiert. Nur selten wird dem Leser bei der Wanderung durch



den Text dieses Gepäck zu schwer. Nicht nur aufgrund des großen inhaltlichen und methodischen Ertrags handelt es sich um ein Buch, das man mit Freude liest.

DR. BERND MOHNHAUPT