

Toccare con gli occhi, toccare il cuore

Adrian W. B. Randolph
Touching Objects. Intimate Experiences of Italian Fifteenth-century Art. New Haven/London, Yale University Press 2014. 328 S., 50 farbige und 70 s/w Abb. ISBN 978-0-300-20478-0. \$ 75.00

Bild Darstellungen taktile Erfahrungen illustrieren dem Betrachter entweder eine Vergewisserung oder die Simulation von Wahrheit: Aspekte also, die konstitutiv für das vormoderne Nachdenken über die Wirkmacht und den Status von Bildern sind. Das metaphorische Potential und die bildtheoretischen Implikationen zahlreicher Sujets und Werke, die das Verhältnis von *visus*, *tactus* und *veritas* ausloten – etwa Verrocchios oder Caravaggios *Heiliger Thomas*, der Betrug der körperlichen Berührung in *Isaak und Jakob* in der Oberkirche von Assisi und nicht zuletzt die Themen des *Noli me tangere* und der *Verkündigung an Maria* – sind in den vergangenen Jahrzehnten ein favorisierter Gegenstand einer nur noch schwer zu überblickenden Zahl von Studien geworden. Neben Ansätzen, die Bildpraktiken und -theorien des sakralen Kontextes, Argumente der Kunstdiskurse (v. a. des *paragone degli arti* und der Affektenlehre) oder das Nachleben von antiken Mythen (Pygmalion, Narziss) berücksichtigen, sind es vor allem postmoderne Fragestellungen zu *body*, *gender*, *emotion* etc., die an solche Kunstwerke herangetragen werden.

NOLI ME TANGERE

Es ist ein verhängnisvolles, doch nicht allein auf dieses Feld beschränktes Problem, dass viele dieser Untersuchungen leichtfertig dazu tendieren, in jedem Auftragswerk sogleich eine metapikturale

Auseinandersetzung des Malers mit dem Prinzip malerischer Schöpfung und dem Bild an sich zu vermuten. Da sich oft zudem nicht nur die hier vorgebrachten Argumente, sondern auch die herangezogenen Bild- und Textquellen sowie die theoretischen Gewährsmänner (Deleuze, Lacan, Nancy & Co.) erschreckend gleichen, blickt man mit großer Erwartung auf eine Monographie, die zwar wiederum mit einer Reflexion über Botticellis Predellentafel des *Noli me tangere* eröffnet wird, die jedoch auf ein viel heterogeneres Instrumentarium interdisziplinärer Ansätze und Theorien zurückgreift und die Fragestellung nun auf Objekte ausweitet, die bisher noch nicht unter den beschriebenen Diskurs subsumiert wurden.

Dass Adrian W. B. Randolph dem Thema neue Facetten abgewinnen kann, liegt somit weniger an der in seinem doppelsinnigen Titel zum Ausdruck gebrachten und kaum überraschenden Prämisse, dass Berührungen Nähe evozieren und den Betrachter im Inneren „berühren“, sondern in der Berücksichtigung von Werken, die den vorgebliebenen Einblick in intime Bereiche zu ermöglichen scheinen, sowie auf physisch berührte Objekte und Gegenstände des frühneuzeitlichen – insbesondere des weiblichen – Alltagslebens. Die Arbeit ist übersichtlich in sechs weitestgehend autonome (und teilweise als Aufsatz bereits an anderer Stelle publizierte) Kapitel strukturiert, die sich Händen, Fenstern, Schachteln, Aussteuertruhen, Geburtstellern und Pax-Tafeln widmen – somit allesamt Inhalten, die keineswegs im Peripheriebereich jüngerer Forschungen zur Kunst und zum sozialen Leben des Quattrocento liegen. Der erste und mit Abstand längste Abschnitt geht auf die bildnerische Umsetzung von Händen in Büsten und Porträts ein, im zweiten spricht Randolph ausführlich über Verkündigungsdarstellungen, bevor er kurz auf die gemalte und reale Präsenz von Frauen in Fenstern eingeht. In den folgenden Kapiteln werden die jeweils im Fokus stehenden Objekte und ihre Dekoration gemeinsam mit malerischen Dar-

stellungen ihrer Platzierung und Benutzung untersucht. Eine Zusammenfassung, ein Resümee oder ein Ausblick fehlen.

DAS (A)HISTORISCHE AUGE

Methodisch positioniert sich Randolph gleich zu Beginn durch die Anlehnung an Heideggers Begriff der „Erfahrung“ und den Bezug auf Michael Baxandalls berühmtes Konzept des „period eye“ (das er im Folgenden allerdings immer wieder als Auge vorrangig männlicher Betrachter kritisieren wird). Die kluge Auseinandersetzung mit den Implikationen beider Vorstellungen ist auch jenseits des eigentlichen Gegenstands von *Touching Objects* aufschlussreich, etwa wenn der Autor die deutsche Übersetzung des Titels von Baxandalls *Painting and Experience* durch „Erfahrung“ – statt „Erlebnis“ – mit einem grundsätzlicheren Blick auf die philosophische Dimension beider Begriffe kritisch erörtert (5, vgl. 200; dem Verfasser wäre in diesem Zusammenhang zu wünschen gewesen, dass auch der Lektor der Yale University Press über eine vergleichbare Sprachkompetenz verfügt hätte, um die durchgängigen Fehler in der Schreibweise deutschsprachiger Titel in den Fußnoten und der Bibliographie zu eliminieren). Der übergreifende Blick auf derartige Zusammenhänge, das methodologische Grundinteresse an der Interaktion der Bilder mit dem historischen Betrachter, der Fokus auf das florentinische Quattrocento und nicht zuletzt die Struktur des Bandes schließen nahtlos an Randolphs erstes, aus seiner Dissertation hervorgegangenes Buch an, das sich – ausgehend von Habermas – mit Fragen von Privatheit, Öffentlichkeit und Gender-Aspekten („homosocial desire“) beschäftigt hat (*Engaging Symbols. Gender, Politics, and Public Art in Fifteenth-Century Florence*, New Haven/London 2002).

In der vorliegenden Schrift versucht sich der Autor an einer Erweiterung derartiger historischer Erfahrungs- und Erlebnisweisen, indem er nicht ein „period eye“, sondern „period bodies“, „period hands“ und „period hearts“ apostrophiert (11, 169f., 179). In der Praxis entfernen ihn diese Versuche denkbar weit von Baxandalls Ansatz einer historischen Kontextualisierung. Der Erfolg von

Painting and Experience (ein Kind der in den 1960er Jahren aufgeblühten Forschung zur historischen Semantik) verdankt sich nicht subjektiver, in kunstphilosophischen Vorstellungen des 20. Jahrhunderts verankerten Bildbetrachtungen, sondern einer konsequenten Analyse von Primärquellen und ihrer zentralen Aussagen zur Wirkweise und Wahrnehmung von Bildern, durch die Baxandall rezeptionelle Normen herausarbeitete. In *Touching Objects* hingegen gehen die vereinzelt und unsystematisch eingestreuten Quellen des Quattrocento in einer Flut direkter und indirekter Zitate aus der Forschungsliteratur und einer häufig recht subjektiv gefärbten Bewertung von Bildern und Objekten unter, so dass die historischen Zeugnisse stellenweise nur noch wie eine Illustration des modernen *framework* wirken. Das reflexartige *name-dropping* wird dabei nur eingeschränkt mit weiterführenden Erkenntnissen verbunden (so kommt etwa die Feststellung, es liege im Wesen einer Truhe, dass diese geöffnet werden kann, nie ohne Hinweis auf Gaston Bachelard aus [116, 165]). An anderen Stellen – besonders in den einleitenden Passagen zu den einzelnen Kapiteln – verliert der Text hingegen durch das insistierende, repetitive Erläutern des eigenen Standpunktes und der methodischen Herangehensweise an sprachlicher Eleganz, gewinnt jedoch eine gewisse komische Qualität, da er fast als Parodie der aktuellen Wissenschaftsrhetorik gelesen werden könnte (bspw. 19–21: „I wish to disarm ... I wish to redirect attention ... I even wish to dislodge ... I turn towards ... I wish to focus ... I mean to invoke ... I argue ... I argue ... I am interested ... I do draw on theories ... My narrative ... I do not pretend ... I seek to describe ... I begin with ... I recognize“).

SACRO E PROFANO

Die Belesenheit und kritische Reflexion seiner Vorgehensweise schützt den Verfasser nicht vor Fallstricken. Einige Einsichten, zu denen Randolph hinsichtlich der kulturellen Rolle bestimmter Objekte gelangt, sind nicht nur deshalb zu hinterfragen, weil er teilweise über eigene Teleologien stolpert: Im Bemühen, Männerporträts einen „ikonographischen Imperativ“ zu unterstellen, der



Abb. 1 Florentinischer Künstler, Christus, um 1470–83. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo [Mariagiulia Burrelli [Hg.], *Nel secolo di Lorenzo. Restauri di opere d'arte del Quattrocento*, Pisa 1992, S. 137]

weiblichen Bildnissen eher fehle, führt er als Beispiel das halbgeöffnete Fenster in Botticellis *Giuliano de' Medici* entschieden als „symbol of immortality“ an, während er dem Leser zuvor eine nähere Bestimmung der Öffnung im Hintergrund der sogenannten *Smeralda Bandinelli* desselben Malers schlichtweg verweigert hatte (69–71, 95). Bei der Überprüfung seiner Thesen fällt darüber hinaus immer wieder auf, welche naheliegenden Vergleiche er unterlässt – wie etwa würde sich

Randolphs Beharren auf einer genuin maskulinen Perspektive, die seiner Ansicht nach Carlo Crivellis *Verkündigung* zugrunde liegt, im Vergleich mit den zahlreichen Darstellungen des Hieronymus im Gehäuse behaupten können, und wie konsistent ist seine Lektüre des dort abgebildeten Behältnisses als ‚feminines‘ Objekt (111), wenn auch Botticelli dem Kirchenvater das identische Modell einer runden, aus Holzspan gefertigten Schachtel ins Regal stellt?

Derartige Fragen weisen auf das zentrale Problem, das sich beim Lesen von *Touching Objects* stellt, nämlich den analytischen Umgang mit sakralen Werken und ihrem Verhältnis zu Objekten profaner Lebenswirklichkeit. Zweifel ruft Randolphs Lesart von Verrocchios *Dame mit Blumenstrauß* im Bargello (Abb. 3) und der Darstellung weiblicher Hände im Zusammenhang mit der Entwicklung der Renaissancebüste hervor, wenn man sich vor Augen führt, dass Hände wenigstens in der religiösen Terrakotta-Skulptur schon lange zuvor eine prominente Rolle gespielt haben: mehrere Jahrzehnte zuvor beispielsweise in einem *Heiligen Laurentius* im Museo dell'Opera del Duomo di Prato, zeitgleich und mit durchaus vergleichbarer Gestik etwa in einem farbig gefassten *Christus* im

Pisaner Museo Nazionale di San Matteo, der mehrfach Verrocchio selbst zugeschrieben worden ist (Piero Adorno, *Andrea del Verrocchio*, Florenz 1991, 242; Abb. 1). Büsten weiblicher Heiliger hingegen, etwa das Büstenreliquiar der *Heiligen Anna* in San Lorenzo aus der 2. Hälfte des Quattrocento, zeigen oft genau jene starre Monumentalität, die Randolph als Charakteristikum männlicher Porträtbüsten ausmacht.

Besonders in den letzten beiden Kapiteln zu zwei grundsätzlich verschiedenen Objektgruppen, den Geburtsschalen und den Pax-Tafeln, treten die Schwierigkeiten in aller Deutlichkeit zu Tage, wenn der Verfasser einerseits beide Bereiche berücksichtigen möchte, andererseits die von ihm stark gemachte Bedeutung feminin konnotierter



Abb. 2 Andrea di Giusto und Paolo Uccello zugeschr., Cassone, um 1460. Yale University Art Gallery, Inv.nr. 1933.61 (Public Domain)



Abb. 3 Andrea del Verrocchio, Dame mit Blumenstrauß, um 1475. Florenz, Museo Nazionale del Bargello (Dario A. Covi, Andrea del Verrocchio. *Life and Work*, Florenz 2005, Abb. 121)

Mutter-Kind-Figuration zeigt, dem Friedenskuss eine mütterliche Komponente hinzufügt, kann er weitestgehend nur hypothetisch argumentieren wie bei der nicht belegbaren Vermutung, zwei separat ausgeführte Paxobjekte aus dem Schatz der Santa Maria all'Impruneta, die eine *Kreuzigung* und eine *Himmelfahrt Mariens* zeigen, könnten in dem

Rezeptionsweisen weiterhin herauszustellen sucht. Nicht überzeugend ist etwa seine Deutung der „Symbolic Form of the *desco*“, die er suggestiv dem oktogonalen Baptisterium von San Giovanni in Florenz und dem hexagonalen Aretiner Taufbecken (oder gemalten Derivaten) gegenüberstellt – den fundamentalen Unterschied, dass alle sieben abgebildeten Beispiele polygonaler *deschi* zwölfeckig sind, scheint er entweder nicht zu bemerken oder sich von diesem bedeutsamen Umstand nicht in seiner Argumentation stören lassen zu wollen (179–188). Ähnlich in der Luft hängt auch der Versuch, die Pax-Tafeln und die damit verbundene Praxis des Friedenskusses zu ‚gendern‘. Abgesehen von der nicht besonders originellen Feststellung, dass jene Gruppe dieser Gattung, die eine

einen Fall von der männlichen, im anderen von der weiblichen Kongregation genutzt worden sein (224–227).

NACKTHEIT

Bereits bei seinem Eingangsbeispiel, Botticellis *Noli me tangere* im Philadelphia Museum of Art, beschränkt sich Randolph auf einen knappen Nebensatz, der auf die *Pala delle Convertite* in der Londoner Courtauld Gallery und den ursprünglichen Aufstellungsort in Santa Elisabetta delle Convertite in Florenz verweist, der Kirche eines vor allem von früheren Prostituierten bewohnten Konvents. Für sein Desinteresse an dieser für die grundsätzliche Fragestellung hochinteressanten Konstellation führt er die Erklärung an, „while

such contextual factors may help one understand the picture, they might not help explain the powerful evocation of tactile desire expressed by a female character, the curious prohibition on touching, and the spatial qualities of these as expressed in two dimensions“ (1f.). Über diese Ansicht kann man geteilter Meinung sein, insbesondere, da die von ihm gänzlich ignorierten übrigen Predellentafeln, die andere Formen sensueller Erfahrungen (Hören, Schmecken) in sehr unterschiedlich konzipierten, geschlossenen und halbgeöffneten Raumsituationen verorten, durchaus das Potential hätten, seine Überlegungen zu unterstützen.

Zu einem Ärgernis wird die vom Verfasser betriebene Entkontextualisierung schließlich, wenn sie die vorgeschlagene Deutung stützen soll. Randolph stellt im vierten Kapitel Überlegungen zur Evokation intimer Nähe nackter Bildfiguren an, die sich dem Betrachter beim Öffnen von *cassoni* an der Innenseite der Deckel zeigen. Er vergleicht dabei zwei liegende Akte, einen weiblichen in der Yale University Art Gallery (Abb. 2) und einen männlichen, als dessen Aufbewahrungsort er das Musée du Petit Palais in Avignon angibt. Obwohl er einräumt, dass über einen Zusammenhang der beiden Werke nichts bekannt sei, bringen ihn die formalen Ähnlichkeiten der beiden Figuren dazu, schon kurz darauf von einem „foliage-draped partner“ zu sprechen, in ihnen eine ungewöhnliche Dialektik zwischen weiblicher Aktivität und der Passivität des vorgeblichen Pendants zu erkennen und sie assoziativ mit Adam und Eva zu verbinden (158–160). Dem Leser wird dabei allerdings verschwiegen, dass die mit einem exotisch-antikischen Turban bekleidete Frau beim Aufklappen über einer Darstellung des Kampfes um eine Stadt (Troja?) zu sehen ist und somit die Identifizierung mit einer konkreten historisch-mythologischen Figur (Helena?) viel näherliegend ist.

Auch zum vermeintlichen Gegenstück verschweigt Randolph präzisere Angaben, selbst die Maße. Wer Informationen dazu sucht, findet sie auch nicht im aktuellen Katalog des Musée du Petit Palais, sondern erfährt in einer Pariser Publikation über die Klassifikation „Musées Nationaux Récupération“, dass das Werk erstens Giovanni di

Ser Giovanni (Lo Scheggia) zugeschrieben wird, zweitens bereits 2003 als Raubkunst an die Erben des früheren Besitzers restituiert wurde und vor allem drittens, dass es die Forschung gemeinhin als Pendant zu einem *cassonne* im Victoria & Albert Museum ansieht, der keine aktive, sondern eine schlafende Nackte zeigt (Claude Lesné/Anne Roquebert [Hg.], *Catalogue des peintures MNR*, Paris 2004, 566, Nr. MNR 320).

Selbst wenn man auch dieser Zuordnung nicht zwangsläufig Glauben schenken muss, so zeigt sich hier doch, wie beliebig Randolph riskante Deutungen vorschlägt, die den Forschungsstand vollkommen unberücksichtigt lassen und einem genaueren Blick auf die Objekte kaum standhalten. Ironischerweise handelt es sich bei dem Gegenstück in London just um jenes Werk Lo Scheggias, das er unmittelbar zuvor besprochen hat, wobei er auch hier über die übrigen Darstellungen des *cassonne* hinwegsieht, auf dem ein petrarkesker *trionfo*, die Mythen von Narziss und Echo sowie von Pyramus und Thisbe dargestellt sind (157). Randolph kann nur deshalb davon sprechen, derartige Bildfiguren seien „stripped not only of clothes but also of mythological, religious, or other narrative/textual shrouding“ (159), weil er selbst den originalen Kontext der Bilder und ihren Objektstatus ausblendet und solche Deckel isoliert betrachtet – ein Vorgehen, gegen das er sich zuvor (142f.) zu Recht ausgesprochen hat. Sein Buch gibt deshalb nur bedingt Aufschluss über *Painting and Experience* durch weibliche Rezipienten des italienischen Quattrocento. Es verrät jedoch viel über die Wahrnehmung und das subjektive Erleben dieser Bildwelten durch einen männlichen Kunsthistoriker im frühen 21. Jahrhundert.

DR. FABIAN JONIETZ