

MEHRDEUTIGKEIT UND MANIERISTISCHE WENDUNG

DIE *RUSTIQUES FIGULINES* VON BERNARD PALISSY
ZWISCHEN KUNST UND WISSENSCHAFT

Marthe Kretzschmar

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#4-2022, S. 775–816

<https://doi.org/10.11588/xxi.2022.4.91461>

ABSTRACT: AMBIGUOUS OBJECTS IN MANNERIST LIGHT.
BERNARD PALISSY'S *RUSTIQUES FIGULINES* BETWEEN ART
AND SCIENCE

The French Renaissance ceramist Bernard Palissy (c. 1510–1590) made astonishingly lifelike casted and glazed little animals and plants, the so-called *rustiques figulines*. His work has been studied from a perspective of art history as well as the history of science. By re-analyzing art theoretical connotations, work processes, and strategies of self-representation, this article delves deep into the interdisciplinary relationship between art and science and gives a close reading of the *rustiques figulines*' ambiguous structure. Palissy's ceramics are contextualized within artistic mannerist strategies of his time and compared with works of Benvenuto Cellini and Wenzel Jamnitzer.

KEYWORDS

Bernard Palissy; Keramik; Kunstgeschichte; Wissenschaftsgeschichte; Manierismus; 16. Jahrhundert; Frankreich.

I. Einleitung

„Eines ist gewiss:“, schreibt Werner Hofmann im Katalog zur Ausstellung *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen*, „Es sind lauter zwieträchtige Eintrachten, über denen die Devise steht: Kunst kann aus allem gemacht werden.“¹ Hofmann bezieht sich dabei auf Objekte aus Kunst- und Wunderkammern des 16. Jahrhunderts, wie Gefäße in den unterschiedlichsten Formen und Materialien, Automaten oder Geräte in Tiergestalt. Auch einige Schüsseln aus der Werkstatt des französischen Keramikers Bernard Palissy (um 1510–1590) sind darunter. Ob es sich bei den Objekten um „Tafelgeräte oder autonome Kunstwerke“² handelt, ist hier für den Autor die Kernfrage. Palissys *rustiques figulines* sind eben beides: Auf den zumeist oval geformten und mittig vertieften Bodenplatten mit breitem Rand können Speisen repräsentativ serviert werden, während die Gestaltung dieser Platten auf besondere Weise Schaulust und Gedankenspiele anregt, denn die dort naturgetreu nachgebildeten Reptilien, Amphibien, Fische, Krustentiere, Muscheln, Kieselsteine und Blätter ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Matthias Boeckl brachte in seinem Katalogbeitrag zu einer solchen *rustiques figulines*-Schüssel die Zweideutigkeit auf den Punkt: „So ist in einer sehr aufwendigen Weise ein Bild des Feuchtbiotops auf die Festtafel transponiert.“³

Nun fungierten Palissys Keramiken nicht allein als Tafelgerät und autonomes Kunstwerk. Ihre epistemologische Bedeutung zur Gewinnung von Wissen über Natur ist in jüngerer Zeit in kunst- und wissenschaftshistorischen Studien zunehmend untersucht worden.⁴ Im deutschsprachigen Raum gehen insbesondere die Studien

1

Werner Hofmann, herrlich schen kunststuckh, in: *Zauber der Medusa. Europäische Manierismen* (Ausst.-Kat. Wien, Künstlerhaus Wien), hg. von Werner Hofmann, Wiener Festwochen, Wien 1987, 342–343, 343.

2

Hofmann, *Zauber der Medusa*, 343.

3

Matthias Boeckl, Ovale Platte mit Fischen, Fröschen und Muscheln, in: Hofmann, *Zauber der Medusa*, Art. 46, 360. Diese Schüssel zählt zur Palissy-Nachfolge und wird nicht direkt Palissy zugeschrieben (*Ovales Bassin, rustiques figulines*, erste Hälfte 17. Jahrhundert, glasierter Ton, L: 49.8 cm, B: 38.8 cm, H: 6.8 cm, Musée du Louvre, Paris (16.11.2022)).

4

Wichtige Impulse zu diesem Ansatz gab die Studie von Pamela H. Smith, *The Body of the Artisan. Art and Experience in the Scientific Revolution*, Chicago, IL/London 2004. Vertiefend in Bezug auf Palissy: Hanna Rose Shell, *Casting Life, Recasting Experience. Bernard Palissy's Occupation between Maker and Nature*, in: *Configurations* 12, 2004, 1–40. Jüngst: Juliette Ferdinand, *Bernard Palissy. Artisan des réformes entre art, science et foi*, Berlin 2019. Aurélie Gerbier, *Trois décennies d'études palisséennes. Apports d'une approche interdisciplinaire*, in: *Techné* 47, 2019, 12–17 (17.10.2022). Aus wissenschaftshistorischer Perspektive: Susan Broomhall, *Feeling Divine Nature. Natural History, Emotions and Bernard Palissy's Knowledge Practice*, in: Raphaële Garrod und Paul J. Smith (Hg.), *Natural History in Early Modern France*, Leiden/Boston, MA 2018, 46–69. Eine interdisziplinäre Sammlung von Forschungsperspektiven ist zu finden bei Frank Lestringant (Hg.), *Bernard Palissy (1510–1590). L'écrivain, le réformé, le céramiste*, in: *Albineana, Cahiers d'Aubigne* 4, 1992. Kunst- und wissenschaftshistorische Perspektiven verbinden bereits Martin Kemp, *Palissy's Philosophical Pots*, in: *Nature* 390, 1997, 665 (12.10.2022) und Hanna Rose Shell, *Ceramic Nature*, in: Ursula Klein und E. C. Spary (Hg.), *Materials and Expertise in Early Modern*

von Reinhart Dittmann und Robert Felfe auf diesen Aspekt ein.⁵ „Für Palissy waren Kunst und Wissenschaft eins“, so Dittmann in seiner kommentierten Übersetzung von Palissys Traktat *Discours admirables* (1580), einer Schrift, die auch in der Geschichte der Geologie eine Rolle spielt.⁶ Die Arbeit des Keramikers war „Bodenkunst und Bodenkunde“⁷ zugleich. „Palissy bearbeitet und verändert die Natur sowohl in ihrer konkreten Form als Materie wie auch in ihrer symbolischen Form als Kunstobjekt. Die Naturform wird in die Kunstform überführt.“⁸

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Palissys Naturerforschung und der Kunst seiner *rustiques figulines*. Inwiefern greifen beide Sphären ineinander? Bislang wurde der Aspekt in der Forschung zwar thematisiert, jedoch strukturell nur wenig vertieft. Daher soll im Folgenden die gedankliche Verschränkung der *rustiques figulines* als Kunstwerke und Werkzeuge der Wissensgewinnung untersucht und ihre Mehrdeutigkeit als intrinsisches Strukturelement herausgearbeitet werden. Die Analyse dieser engen Verflechtung orientiert sich an einem von Werner Hofmann im oben erwähnten Ausstellungskatalog formulierten Denkmodell: „Das Ineinander will vom Interpreten, die Funktionsverschachtelung vom Benutzer auseinandergenommen werden. Dieses Verwirrspiel gehorchte einer Grundfigur, dem Labyrinth.“⁹

Palissy hat ein umfangreiches keramisches Œuvre hinterlassen.¹⁰ Als *rustiques figulines* werden die bereits erwähnten Schüsseln bezeichnet, wobei diejenige im Musée des Beaux-Arts in Lyon im Zentrum der Analyse stehen soll, da dieses Exemplar der Palissy-

Europe. Between Market and Laboratory, Chicago, IL/London 2010, 50–70. In Bezug auf die architektonischen (Grotten-)Räume: Noam Andrews, *The Space of Knowledge. Artisanal Epistemology and Bernard Palissy*, in: *RES. Anthropology and Aesthetics* 65/66, 2014, 275–288.

5

Reinhart Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen. Die Discours admirables von Bernard Palissy. Übersetzung und Kommentar*, Berlin/Boston, MA 2016. Robert Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse. Elemente einer Wissensgeschichte in der Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin/Boston, MA 2015; ders., Kommentar zu Bernard Palissy, *Recepte veritable* (1563) und *Discours admirables* (1580), in: Iris Wenderholm (Hg.), *Stein. Eine Materialgeschichte in Quellen der Vormoderne*, Berlin/Boston, MA 2021, 287–292.

6

Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 426. Gabriel Gohau, *A History of Geology*, New Brunswick, NJ 1991, 34.

7

Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 419.

8

Ebd., 420.

9

Hofmann, *Zauber der Medusa*, 342.

10

Eine Werkübersicht findet sich bei Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 305–311. Hier auch der Forschungsstand. Zum Atelier in Paris vgl. Dominique Poulain, Bernard Palissy. Sources du répertoire décoratif de l'atelier des Tuileries, in: Lestrangant, Bernard Palissy, 187–199.



[Abb. 1]
Bernard Palissy, Schale mit *rustiques-figulines*-Dekor (*Plat à décor de rustiques figulines*),
zweite Hälfte 16. Jahrhundert, Terrakotta, Lehmpaste, Bleiglasur, 76.1 × 45.4 × 17.4 cm,
Lyon, Musée des Beaux-Arts © Lyon MBA – Photo Alain Basset.

Werkstatt sicher zugeschrieben wird [Abb. 1].¹¹ Leonard N. Amico datierte diese Arbeit in die Zeit um 1556.¹² Nach Dittmann ist die Schüssel ein „Hauptwerk“ der Gattung und die einzige, deren Herkunft geklärt werden konnte.¹³ In der Grundform eines sich wellenförmig verjüngenden Ovals ist die Bodenfläche mit Muscheln, Schneckenhäusern und kleinen Steinchen überkrustet. Zentral sind in einem vertieften Binnenoval drei jeweils in sich verknottete Schlangen (Nattern) gereiht. Weiteres Getier ist auf dem breiten Rand der Schüssel angesiedelt, etwa zwei geschlängelte Nattern, zwei Eidechsen, eine Languste, Krebse und kleine Fische. Die Komposition der Tiere folgt einer spielerisch aufgelockerten symmetrischen Ordnung. Die sich verjüngenden Enden der ovalen Schüssel werden akzentuiert durch einen Frosch beziehungsweise eine Kröte auf der einen und einen Fisch (Knurrhahn) auf der anderen Seite, der von zwei Wasserschildkröten flankiert ist. Doch nicht nur solche Schüsseln, sondern auch einzeln gearbeitete Tiere und Pflanzen, welche Palissy in Grottenanlagen inszenierte, zählen zu den *rustiques figulines* [Abb. 2].

Die vorliegende Studie gliedert sich in fünf Kapitel, um der „Funktionsverschachtelung“ der *rustiques figulines* nachzugehen. Das folgende Kapitel beschäftigt sich mit dem Aspekt der naturnahen Nachahmung. Die Naturnähe der dargestellten Tiere und Pflanzen, so die Grundthese, generiert eine Mehrdeutigkeit und impliziert das Ineinandergreifen wissenschaftlicher und künstlerischer Motivationen im Rezeptionsmodus des Erkennens und der Augentäuschung. Im dritten Kapitel geht es um die Herstellungstechnik der Keramiken. Palissy entwickelte ein besonderes Verfahren, mit welchem er die Grenzen des technisch und materiell Möglichen erreichte. Aufgrund der Raffinesse und Virtuosität im Umgang mit den verwendeten Materialien lässt sich seine Arbeit mit dem Schaffen Benvenuto Cellinis und Wenzel Jamnitzers vergleichen, die beide im Metallguss Erstaunliches leisteten. Darüber hinaus reflektierten alle drei ihr Tun auch schriftlich, wodurch sich Palissys spezifischer Ansatz der Theoretisierung verdeutlicht.¹⁴ Im vierten Kapitel wird schließlich in der Gegenüberstellung der *rustiques figulines* mit Cellinis *Saliera* und dem *Schreibzeug* von Jamnitzer Palissys Schaffen als manieristische Strategie herausgearbeitet, bei

11

Lyon, Musée des Beaux-Arts, inv. H 475. Zur Problematik der Zuschreibung und Datierung siehe Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 401–408 und Leonard N. Amico, *Bernard Palissy. In Search of Earthly Paradise*, Paris/New York, NY 1996, 85.

12

Amico, Bernard Palissy, 98. Er verweist auf die Untersuchung von Dominique Poulain, *Les rustiques figulines du Musée des Beaux-Arts de Lyon*, in: *Bulletin des musées et monuments Lyonnais* 3/4, 1993, 24–47.

13

Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 401.

14

Diese Analogien bereits z. B. in: Hofmann, *Zauber der Medusa*; Amico, Bernard Palissy; Smith, *The Body of the Artisan*; Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse*; Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*.



[Abb. 2]
Bernard Palissy, [Fragment Frosch](#), 16. Jahrhundert, Glasierte Erde, 8 × 7 cm, Écouen,
Musée national de la Renaissance, Photo © RMN-Grand Palais (Musée national de la Renaissance – Château d'Écouen) / René-Gabriel Ojeda.

der es um das erfolgreiche Ringen mit den materiellen Grundlagen, technische Perfektion sowie Komplexität in Bezug auf Inhalt und Form geht. Abschließend wird der Mehrdeutigkeit der *rustiques figulines* in ihrer spezifischen Verbindung von Kunst und Wissenschaft als manieristische Position nachgegangen und auf zwei Ausgangspunkte zurückgeführt: naturnahe Nachahmung und handwerkliche Virtuosität.

II. Naturnahe Nachahmung

II.1 Naturnähe

Der historische Terminus *rustiques figulines* beinhaltet bereits das Prinzip der Naturnachahmung.¹⁵ Im zeitgenössischen Sprachgebrauch war das Wort *rustique* im Sinne von ländlich, bäuerlich, rustikal, aber auch synonym für „roh, schlicht, einfach, ruppig“ geläufig und lässt sich heute mit „naturbelassen, also natürlich“ übersetzen.¹⁶ Mit *rustique* ist der spezifische Darstellungsmodus eines Sujets gemeint, also Getier und Pflanzen, deren Körperformen, Texturen und Farben in ihrer natürlichen Erscheinung wiedergegeben werden. Der Begriff *figulines* war im 16. Jahrhundert in der französischen Sprache recht neu und geht auf das lateinische *figulina* für Ton beziehungsweise Töpfer zurück.¹⁷ Palissys Keramik lässt sich folglich im zeitgenössischen Sinne als *rustiques figulines* bezeichnen und als „Rustikale Tonware“¹⁸ ins Deutsche übersetzen.

Rustique war im 16. Jahrhundert noch kein Stilbegriff.¹⁹ Ernst Kris hatte 1926 in seiner Untersuchung der Naturabgüsse bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy den Terminus *Stil ‚rustique‘* erstmals kunstwissenschaftlich kritisch eingeführt.²⁰ Kris stellt dabei

15

Natur wird in diesem Zusammenhang prinzipiell als *Geschaffenes* im scholastischen Sinne einer *Natura naturata* und Schaffendes einer *Natura naturans* verstanden. Zum Begriff *Natur*, der als kulturhistorisches Konzept oder Symbol, aber auch Wahrnehmungs- und Darstellungsform historisch bedingten Wandlungen unterworfen ist, vgl. einleitend Hartmut Böhme, *Natürlich/Natur*, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, Stuttgart/Weimar 2010, 432–498. Zu *natura naturata* und *natura naturans* im kunsthistorischen Kontext vgl. Constanze Peres, *Nachahmung der Natur. Herkunft und Implikationen eines Topos*, in: Hans Körner, Constanze Peres, Reinhard Steiner und Ludwig Tavernier (Hg.), *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim/Zürich 1990, 3–39, hier 19–25.

16

Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 2, Anm. 3.

17

Ebd.

18

Ebd.

19

Ebd.

20

Ernst Kris' Dissertation zum Naturabguss bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy ist 1922 bei Julius von Schlosser an der Universität Wien entstanden. Der Text wurde 1926 im Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien publiziert und 2012 von Bettina

heraus, dass das Darstellungsinteresse am Naturbelassenen auf eine „künstlerische Gesinnung der Zeit“ verweise: „Die Rolle, die die Natur im Vorstellungsleben der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts spielt, wird fassbar“.²¹ Kris zieht in diesem Zusammenhang Verse des Dichters Pierre de Ronsard (1524–1585) heran, der die Grotte von Meudon pries und dabei „les piliers rustiques, qui effacent l'honneur des colonnes antiques“ beschrieb.²² Die rustikalen Pfeiler verdrängen (effacer) die Ehrwürdigkeit der antiken Säulen. Naturnähe wird als bewusste Abgrenzung zur Formensprache der Antike verstanden, eine Position, die Kris programmatisch als „Naturalistik“²³ bezeichnet. Der Begriff *rustique* lässt sich folglich einerseits auf die Dingebene beziehen, also auf die formal genaue Nachahmung von Tieren und Pflanzen. Doch *rustique* verweist andererseits auch auf ein künstlerisches Prinzip, das – mit Ronsard verstanden – in der detaillierten Nachahmung von Naturformen und -farben eine anti-antikisierende Position bezieht.

Mit der Verwendung der Technik des Naturabdrucks bei der Anfertigung der Tier- und Pflanzenmotive zeigt sich zudem eine spezifische Relation zwischen Urbild und Abbild, die Kris als das „Streben nach restloser, erschöpfender Naturwahrheit“ charakterisiert, da sich die Kunstfertigkeit formal zurücknehme, um die Naturformen an sich zur Schau zu stellen.²⁴ In einem größeren Argumentationszusammenhang bezeichnet Hartmut Böhme die Verbindung von Naturnähe und Wahrheit als Ideal der Renais-

Uppenkamp neu herausgegeben und kommentiert: Ernst Kris, Der Stil „rustique“. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy, in: Bettina Uppenkamp (Hg.), *Erstarrte Lebendigkeit. Ernst Kris. Zwei Untersuchungen*, Zürich 2012, 27–135. Mit einer analytischen Differenzierung zwischen „Stilkritik“ und „Formengrammatik“ folgt Kris der Lehre Julius von Schlossers, der dieses Modell in Auseinandersetzung mit Benedetto Croce und Karl Vossler entwickelte (vgl. Julius von Schlosser, „Stilgeschichte“ und „Sprachgeschichte“ der bildenden Kunst, in: *Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Abteilung* 1, 1935, 3–39). Kris integriert die naturnahe Nachahmung in eine Kunstgeschichte, die allgemein an historischen Formen interessiert ist: „Dass die Stilkritik diesen Werken kaum gerecht zu werden vermag – denn die Formen, denen wir gegenüberstehen, hat nicht die Kunst geschaffen, sondern die Natur selbst –, dass die normative Ästhetik, deren Standpunkt in dieser Frage schon Balduino formuliert hat – non opere dell arte, ma parto da natura –, sie aus dem Bereiche der Kunst weist, darf sie doch nicht dem Materialbestand der Kunstgeschichte entfremden, wofür sich diese nicht bloß die Aufgabe stellt, eine historische Formengrammatik zu geben.“ (Kris, Der Stil „rustique“, 133). Zum erweiterten Kontext kunsthistorischer Auseinandersetzung mit naturalistischer Plastik im Umfeld von Kris und Schlosser auch: Marthe Kretzschmar, Julius von Schlossers Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Eine Momentaufnahme seines wissenschaftlichen Selbstverständnisses, in: Sebastian Schütze (Hg.), *Julius von Schlosser (1866–1938). Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* LXVI, 2021, 75–91.

21

Kris, Der Stil „rustique“, 133.

22

Pierre de Ronsard, Eglogue III. ou Chant pastoral sur les noces de Monseigneur Charles, duc de Lorraine, et Madame Claude, fille du Roy Henri II., hier nach Kris, Der Stil „rustique“, 129. Die Ekloge wurde aus Anlass der Hochzeit von Charles de Lorraine und Claude de France (1578) verfasst. Bereits Louis Audiat erwähnte sie in seiner Biografie über Palissy: ders., *Bernard Palissy. Étude sur sa vie et ses travaux*, Paris 1868 (Reprint 1970), 116f.

23

Kris, Der Stil „rustique“, 134.

24

Ebd., 28f.

sance.²⁵ „Kunst demonstriert ihr Vermögen gerade dort, wo sie mit Natur evident zusammenfällt“, so seine Beschreibung des künstlerischen Anspruchs.²⁶ Dem Material Ton kommt bei dieser Aufgabe eine besondere Relevanz zu, da es sich für die Abdrucktechnik sehr gut eignet und das Herausarbeiten feinsten Details ermöglicht.

II.2 Erkennen

Erweitern lässt sich das Bedeutungsspektrum mit Fragen nach der Wahrnehmung und Rezeption der *rustiques figulines*. Kognitives Erkennen des Dargestellten wird zum Gegenstand der Betrachtung. Constanze Peres hat gezeigt, inwiefern das Erkennen der Naturformen als „epistemologisches Moment“²⁷ konstitutiv für die Naturnachahmung ist. Ausgehend von einer affektiven Bewunderung aktivieren die Keramiken das Interesse der Betrachtenden, die Tiere und Pflanzen biologisch zu bestimmen und regen zu universellen, naturphilosophischen Überlegungen an. Ganz unmittelbar faszinieren auch heute noch die erstaunlich lebensnahen Nachbildungen von Flora und Fauna. Ihre direkte Anziehungskraft beruht auf dem Phänomen der Nachahmung – nach Aristoteles ein Grundprinzip der Kunst.²⁸ In der *Poetik* heißt es, dass es uns einfach gefalle, etwas wiederzuerkennen. Dadurch werden auch eher unangenehme Tiere – etwa Schlangen oder Frösche – als wirklichkeitsgetreue Abbildungen erfreulich.²⁹ Das rein visuelle Wiedererkennen der Tiere und Pflanzen ist bereits für sich genommen ein Erkenntnisprozess. Es motiviert dazu, die Tier- und Pflanzenformen genauer zu bestimmen. Im Labyrinth der Funktionsverschachtelung wird damit eine Abzweigung zur Naturlehre erreicht. In wissenschaftshistorischer Perspektive wurde aufgezeigt, dass die auf den Schlüsselplatten arrangierte Tier- und Pflanzenwelt natürliche Gegebenheiten der Saintonge repräsentieren, einer Region, in welcher Palissy spätestens ab 1539 lebte.³⁰ Der Keramiker reproduzierte somit nicht allein die Natur in ihren Einzelformen, sondern

25

„Täuschende Naturhaftigkeit ist in der Renaissance ein Ideal, das mit dem Gewinn an Naturwahrheit zusammenhängt.“ Böhme, *Natürlich/Natur*, 478.

26

Ebd.

27

Peres, *Nachahmung der Natur*, 11.

28

Aristoteles, *Poetik*, Übersetzung aus dem Griechischen von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1997, Kap. 4. Zu diesem Topos für die Kunstgeschichte vgl. Peres, *Nachahmung der Natur*.

29

Aristoteles, *Poetik*, Kap. 4. Zur ikonologisch-psychologischen Deutung dieser Tiere als Tabu vgl. Andrea Klier, *Fixierte Natur. Naturabguss und Effigies im 16. Jahrhundert*, Berlin 2004, 53–131.

30

Broomhall, *Feeling Divine Nature*, v. a. 51. Shell, *Ceramic Nature*, 54. Zur Biografie: Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 301–304.

inszenierte mit den Schüsseln zugleich modellhaft einen geographisch bestimmbar natürlichen Lebensraum.

Für Herzog Anne de Montmorency (1493–1567) und die französische Königin Catherine de Médicis (1519–1589) erarbeitete Palissy zwei Grottenanlagen – die eine vermutlich für das Schloss in Écouen (von 1556 bis 1564), die andere für die Tuilerien in Paris (von 1567 bis 1572), die er ebenfalls mit Tieren und Pflanzen im Stil *rustique* ausstattete.³¹ Die Inszenierung universeller Naturräume an den Grottenwänden erweitert erneut den Bedeutungshorizont und betont insbesondere die elementare Kraft von Erde und Wasser.³²

Palissy schreibt in seiner Schrift *Recepte véritable* (1563) über in den Grotten ausgerichtete Bankette.³³ Dass die vereinzelt produzierten *rustiques figulines*-Schüsseln als Tafelaufsätze oder Geschirr während solcher Feste oder auch in anderen Sälen Verwendung fanden, ist plausibel. Vergleichbar mit den Zuckerskulpturen, die bei Schauessen präsentiert wurden und teilweise auch Tiere – etwa Fische bei Fischbanketten – in verblüffender Ähnlichkeit darstellen,³⁴ entfalten die Keramiken in festlichen Zusammenhängen eine

31

Es ist nicht geklärt, inwieweit diese Grotten realisiert wurden (Dittmann, Naturerkenntnis und Kunstschaffen, 407f.). In seiner Schrift *Architecture et Ordonnance* (1563) beschreibt Palissy die Pläne zur Grotte für den Herzog de Montmorency, die unter anderem mit Naturabgüssen von Eidechsen, Schlangen oder Krebsen verziert werden sollte. In Palissys Werkstatt in Paris wurden Gussmodelle und Probegüsse von Schlangen, Eidechsen und anderen Tieren gefunden, die für die Grottenanlagen konzipiert waren und verdeutlichen, dass sie ebenfalls einem Stil *rustique* entsprachen. Zu den Grabungen in Paris vgl. *Bernard Palissy. Mythe et Réalité* (Ausst.-Kat. Saintes, Musée de l'Echevinage et salle des Jacobins; Niort, Musée du Donjon; Agen, Musée des Beaux-Arts), hg. von Jean-Robert Armogathe, Agen 1990, 56–93; Yves de Kisch, Palissy. Une réapparition archéologique, in: Lestringant, Bernard Palissy, 183–186. Zu erhaltenen Fragmenten: Poulain, Bernard Palissy; Amico, Bernard Palissy, 47–81, Appendix II; Jean-Pierre Poirier, Bernard Palissy. Le secret des émaux, Paris 2008, 193–206.

32

Vgl. Ferdinand, Bernard Palissy, Kapitel IV: Les architectures rustiques: vers la „dé-civilisation“; Dittmann, Naturerkenntnis und Kunstschaffen, 407; Amico, Bernard Palissy, 47–82. In Grotten wird ein künstlicher Raum naturhaft gestaltet und ikonologisch auf die Elemente Wasser und Erde bezogen. Nach italienischem Vorbild (z. B. die von Buontalenti gestaltete *Grotta Grande* im Boboli-Garten in Florenz) wurden auch in Frankreich Grottenanlagen beliebte Elemente der Gartenkunst, etwa die heute nicht mehr im Original erhaltene „Grotte des Pins“ Primaticcios in Fontainebleau), die Grotte in La Bastie d'Urfé, nahe Lyon oder die von Ronsard erwähnte Grotte in Meudon), die ebenfalls Primaticcio plante. Barbara Rietzsch konnte in ihrer typologischen Studie aufzeigen, dass die „möglichst exakte Naturnachahmung“ in Palissys *rustique* Ausstattung einen Sonderfall darstellt (Barbara Rietzsch, *Künstliche Grotten des 16. und 17. Jahrhunderts. Formen der Gestaltung von Außenbau und Innenraum an Beispielen in Italien, Frankreich und Deutschland*, München 1987, hier 15). Einführend zum universellen Erdrum und dem Prozess der Steinbildung s. z. B.: Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglaube. Die Geschichte der Kunstskammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 2007, 51f.; ders., Die Erde als Lebewesen, in: *Kritische Berichte* 4/5, 1981, 5–37. In Bezug auf Palissy vgl. Felde, Naturform und bildnerische Prozesse, 49–53.

33

Paul-Antoine Cap (Hg.), *Œuvres Complètes de Bernard Palissy* (Recepte véritable, Discours admirables), avec des notes et une notice historique, Paris 1844 (Reprint; 16.11.2022), 64. Amico denkt auch über eine mögliche Kombination mit entsprechenden Wasserkrügen nach (ders., Bernard Palissy, 86). Dittmann hält Ensembles aus Schüsseln und Krügen für unwahrscheinlich (ders., Naturerkenntnis und Kunstschaffen, 407).

34

Joseph Imorde beschreibt die zeitgenössische venezianische Spezialität, Lebensmittel und andere Dinge als Zuckerwerk nachzuahmen im Kontext des Staatsbesuchs von Henri von Valois, der spätere Henri III, im Jahr 1574 in Venedig: Joseph Imorde, *Edible Prestige*, in:

besondere repräsentative Wirkung. Auf dem Spektrum „Tafelgerät oder autonomes Kunstwerk“³⁵ bieten die *rustiques figulines*-Motive viele Rezeptionsmöglichkeiten zwischen Schaulust und naturphilosophischen Zusammenhängen an.³⁶

Die Schüsseln waren seltene und auch sehr teure Artefakte, die in Kunst- und Wunderkammern gesammelt wurden – an Orten, an denen ihre Mehrdeutigkeit als Objekte der Kunst und Wissenschaft besonders evident ist.³⁷ Ihre ungemein fein ausgearbeiteten Einzelheiten und kräftig schillernden Farblasuren waren im Sinne von Aristoteles bewundernswert, denn selbst, „wenn man [...] den dargestellten Gegenstand noch nie erblickt hat, dann bereitet das Werk nicht als Nachahmung Vergnügen, sondern wegen der Ausführung oder der Farbe oder einer anderen derartigen Eigenschaft.“³⁸ Auch ohne sich für die dargestellten Sujets zu interessieren, sind die Schüsseln rein optisch attraktive Sammlungsobjekte. Natürlich können die Motive ebenfalls das unmittelbare Interesse an Flora und Fauna wecken. Indem die Keramiken detailgenau Tiere und Pflanzen eines gemeinsamen Lebensraumes abbilden, sind sie in dieser Hinsicht vergleichbar mit zeitgenössischen Naturillustrationen, wie etwa den Zeichnungen Georg Hoefnagels (1542–1600).³⁹ Als „künstliche Fossilien“ verstanden, motivierten die *rusti-*

Marcia Reed (Hg.), *The Edible Monument. The Art of Food for Festivals*, Los Angeles 2015, 101–123; zum Staatsbesuch: 106–109; zu den Fischen: 108f. Diesen Hinweis verdanke ich Anna Frasca-Rath.

35

Hofmann, Zauber der Medusa, 343.

36

Die Frage nach der ikonografischen Deutung der Schüsseln in Verbindung zu Banketten wird kunsthistorisch divers beantwortet, etwa mit dem Konnex zur Herrscherrepräsentation: Felfe, Naturform und bildnerische Prozesse, 76 oder im kulturhistorischen Zusammenhang: Klier, Fixierte Natur. Auch literarische Bezüge zu Francesco Colonnas Roman *Hyperboreotomachia Poliphili*, der 1546 ins Französische übersetzt wurde und den Palissy sehr wahrscheinlich kannte, lassen sich herausarbeiten (Amico, Bernard Palissy, 96).

37

Henri II. zahlte nachweislich mit 50 Ecu einen hohen Preis für eine Schüssel im *rustique* Stil (Dittmann, Naturerkenntnis und Kunstschaffen, 428). Zum Kontext der Kunstsammlungen einfürend und mit Bezug auf Palissy vgl. Dittmann, Naturerkenntnis und Kunstschaffen, 427–435. Zur historischen Einordnung von Kunst- und Wunderkammern grundlegend: Gabriele Befler, *Wunderkammern. Weltmodelle von der Renaissance bis zur Kunst der Gegenwart*, Berlin 2012; Arthur MacGregor, *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven, CT/London 2007; Patrick Mauriès, *Das Kuriositätenkabinett*, Köln 2002; *Weltenharmonie. Die Kunstammer und die Ordnung des Wissens* (Ausst.-Kat. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum), hg. von Susanne König-Lein und Alfred Walz, Braunschweig 2000; Klaus Minges, *Das Sammlungs-wesen der Frühen Neuzeit. Kriterien der Ordnung und Spezialisierung*, Münster 1998; Géza von Habsburg, *Fürstliche Kunstammern in Europa*, Stuttgart 1997; Andreas Grote (Hg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450–1800*, Opladen 1994; Oliver Impey und Arthur MacGregor (Hg.), *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford 1986; nach wie vor der Klassiker: Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908.

38

Aristoteles, Poetik, 13.

39

Unter der Bezeichnung „wissenschaftlicher Naturalismus“ untersuchte bereits Ernst Kris die Zeichnungen und Illustrationen Georg Hoefnagels (Ernst Kris, Georg Hoefnagel und der wissenschaftliche Naturalismus, in: Bettina Uppenkamp (Hg.), *Erstarrte Lebendigkeit. Ernst Kris. Zwei Untersuchungen*, Zürich 2012, 11–25; Jüngst zu Hoefnagel: Thea Vignau-Wilberg, *Joris und Jacob Hoefnagel. Kunst und Wissenschaft um 1600*, Berlin 2017.

ques figulines – über die reinen Naturformen hinausgehend – das Phänomen der Versteinerung zu reflektieren.⁴⁰ Palissy selbst hatte eine eigene Naturaliensammlung von Steinen und Fossilien und lud in seiner Schrift *Discours admirables* dezidiert dazu ein, seine Sammlung zu besuchen, um seine Thesen zu überprüfen.⁴¹ Er hatte eine Theorie zur Erklärung von Fossilien entwickelt, die er aus der wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive früh als Versteinerungen ehemaliger Lebewesen verstand.⁴² Möglicherweise wurden die *rustiques figulines* ebenfalls in Palissys Sammlung aufgestellt. Sie hätten hier zu „Werbezwecken“⁴³ gedient und durchaus ihren Sinn gehabt, zumal Palissy ihnen in den *Discours admirables* einen hohen Stellenwert einräumte – erkennbar daran, dass er ihrer Entstehungsgeschichte unter der Überschrift „L’Art de Terre“ ein ganzes Kapitel widmete – worauf später noch einmal zurückgekommen wird.

Vom jeweiligen Erkenntnisinteresse abgesehen – sei es nun auf die einzelnen dargestellten Lebewesen, die Repräsentation eines Habitats, die Visualisierung universeller Prinzipien oder Fossilienbildung gerichtet – die essenzielle Bedeutung der *rustiques figulines* liegt letztlich im Wiedererkennen des Vorbilds in der Natur.

II.3 Augentäuschung

Neben der epistemologischen Dimension ist der Erkenntnisprozess noch in einer zweiten Hinsicht relevant für das Prinzip der Nachahmung: Wenn über die Qualität der Ähnlichkeit die Augentäuschung der Betrachtenden intendiert ist, gewinnt Nachahmung an kunsttheoretischer Raffinesse. Das Erkennen ist hier die „Ent-täuschung“, also Aufdeckung einer Illusion als lustvolle ästhetische Erfahrung.⁴⁴ Die berühmte Künstleranekdote bei Plinius dem Älte-

40

Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 443. Aus wissenschaftshistorischer Perspektive: Shell, *Ceramic Nature*, 63f.

41

Palissy 1580/Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 6: „Tatsächlich gibt es in meinem Buch Dinge, die für Unkundige nur schwer zu glauben sind. Ungeachtet dieser Überlegungen habe ich mich von meinem Unternehmen nicht abbringen lassen, und um diesen Verleumdungen und der Böswilligkeit das Wasser abzugraben, habe ich eine Sammlung aufgebaut, in der ich viele erstaunliche und sonderbare Dinge ausgestellt habe, die ich aus dem Leib der Erde zog. Diese legen sicheres Zeugnis von dem ab, was ich sage, und so wird sich kein Mensch finden, der nicht gezwungen ist einzugestehen, dass es sich um die Wahrheit handelt, nachdem er die Dinge gesehen hat, die ich in meinem Kabinett als Beweis für diejenigen ausgestellt habe, die anderweitig meinen Schriften keinen Glauben schenken würden.“ Zur historischen Einordnung von Palissys Sammlung vgl. ebd., 435–443.

42

Am meisten schrieb er darüber im Kapitel „Über die Steine“ in den *Discours admirables*. Zum Kontext vgl. Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 476. Im Zusammenhang mit der Geschichte der Geologie vgl. z. B. Gabriel Gohau, *A History of Geology*, 34.

43

Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 441.

44

Frank Büttner spricht von einer „fiktive[n] Wirklichkeit, [...] die dazu tendiert, mit der aktuellen Wirklichkeit des Betrachters zu verschmelzen.“ (Frank Büttner, *Illusion (ästhetische)*, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar

ren über einen Wettstreit zwischen den Malern Parrhasios und Zeuxis bringt diesen Aspekt auf den Punkt und zeigt auf, wann die gelungene Sinnestäuschung zum Triumph künstlerischer Technik und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten wird. Getäuschte Tiere sind dabei *qua natura* der Beleg für die universelle Anziehungskraft illusionistischer Darstellung. So gelang es Zeuxis⁴⁵ Trauben so wirklichkeitsgetreu zu malen, dass Vögel versuchten, daran zu picken.⁴⁶ Palissy bedient sich einer ähnlichen Idee, wenn er im *Recepte véritable* schreibt, dass sich lebende Eidechsen und Salamander in von ihm gestalteten Grotten und Kabinetten versammeln würden, um sich in den keramischen Artgenossen zu spiegeln und sich zu bewundern („se verront comme en un miroir, et admireront les statues“).⁴⁷

Die Faszination der Augentäuschung und ihre dazugehörige Entlarvung als Illusion animiert ein rezeptives Wechselspiel, welches zu einem wesentlichen Angelpunkt in der multiplen Bedeutungsstruktur der *rustiques figulines* wird, denn die naturgetreue Reproduktion der Tiere und Pflanzen verweist auf Artifizielles und Natürliches zugleich. Aufgrund der illusionistischen Reproduktion werden die Sujets selbst als geschaffene Natur (*natura naturata*) begreifbar und animieren zugleich dazu, grundlegend über Schaffensprozesse (*natura naturans*) nachzudenken.⁴⁸ Es wäre nur ein erstaunlich kleiner Schritt zu tatsächlicher Lebendigkeit und doch fragt man sich, welcher Lebensfunke den *rustiques figulines* fehlt.⁴⁹ In eine andere Richtung geht eine Interpretation, die die in Tonerde gebrannten Tier- und Pflanzenabdrücke als „künstliche Fossilien“ und Petrifikationen versteht.⁵⁰ Sie verweisen auf die Frage,

²2011, 201–204, hier 204). Zur lustvollen Betrachtung: Gottfried Boehm, Die Lust am Schein im Trompe-l'œil, in: *Täuschend echt. Illusion und Wirklichkeit in der Kunst* (Ausst.-Kat. Hamburg, Bucerius Kunst Forum), hg. von Bärbel Hedinger, München 2010, 24–29. Diesen Hinweis verdanke ich Tanja Hinterholz. Zum Topos bereits Ernst Kris und Otto Kurz, Die Legende vom Künstler, Frankfurt a. M. 1995 (zuerst Wien 1934), Kapitel III: Der Künstler als Magier.

45

Eine Parallele zu Palissy: Zeuxis arbeitete auch als Tonbildner. Der Hinweis auf Zeuxis als Tonbildner findet sich im Allgemeinen Künstlerlexikon: Ulrike Koch-Brinkmann, Zeuxis (1), in: *Allgemeines Künstlerlexikon - Internationale Künstlerdatenbank - Online*, hg. von Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff, Berlin, New York 2021 (16.11.2022).

46

Vgl. auch Peres, Nachahmung der Natur, 3. Mit Bezug auf Palissy auch Felfe, Naturform und bildnerische Prozesse, 52.

47

Cap, Œuvres Complètes de Bernard Palissy, 60.

48

Vgl. Peres, Nachahmung der Natur, 19–25. Aus wissenschaftshistorischer Perspektive vgl. Broomhall, Feeling Divine Nature; Shell, Ceramic Nature; Smith, The Body of the Artisan.

49

Zur Vorstellung von Spontanzeugung im Zusammenhang mit Naturabdrücken/-abgüssen: Felfe, Naturform und bildnerische Prozesse, 58–70. In Bezug auf Berührung: Virginie Splé, Wenzel Jamnitzer's Motar. Life Casting and Court Experimentalism in the 16th Century, in: Andrea Gáldy und Sylvia Heudecker (Hg.), *Collecting Nature*, Newcastle upon Tyne 2014, 37–56, hier 53.

50

Dittmann, Naturerkenntnis und Kunstschaffen, 443, Shell, Ceramic Nature, v. a. 63–66.

wie natürliche Versteinerungen entstehen können. Es geht dabei um Vergänglichkeit, Konservierung und einen göttlichen Plan.⁵¹ So wird letztlich der Schöpfer dieser Kreaturen einbezogen – sowohl im Makro- als auch im Mikrokosmos, denn: Wie konnten solche Versteinerungen auch Palissy gelingen? Der Herstellungsprozess wird nun zum Teil der ikonologischen Bedeutung der *rustiques figulines*.

III. Herstellungstechnik

III.1 Verfahren

Palissy und seine Werkstatt zeigen mit ihren *rustiques figulines* eine perfekte Beherrschung der Techniken des Naturabdrucks und des Glasierens. Die einzelnen Arbeitsschritte erfordern eine ausgeklügelte und geübte Technik. Der aufwändige Entstehungsprozess der Naturabdrücke wurde von Leonard N. Amico intensiv erforscht.⁵² Um den Abdruck vorzubereiten, wurden zunächst einzelne Mutterformen hergestellt. Hierzu wurde Ton ausgewalzt, ein getötetes Tier oder eine Pflanze daraufgelegt und mit Hilfe von dünnem Draht fixiert. Alles wurde anschließend gefettet und mit Gips überzogen. Das Gebilde konnte nun gebrannt werden, wobei das Tier oder die Pflanze nach dem Prinzip der verlorenen Form verbrannte. Von den Mutterformen wurden im nächsten Schritt wieder (positive) Gipsformen abgenommen. Die Wasser- und Erdzonen der Bodenplatte der Schüsseln wurden mit feuchtem Gips gestaltet. Zusammen mit echten Kieselsteinen und Muscheln wurden die angefertigten Gipsformen der Tiere und Pflanzen auf der präparierten Bodenplatte angeordnet und die Übergänge verschliffen. Vom gesamten Gefüge nahm man anschließend erneut eine (negative) Gipsform ab und brannte diese.⁵³ Nun erst konnte die eigentliche Schüssel aus Tonerde abgeformt und gebrannt werden. Mit den sich wiederholenden Transformationen vom negativen zum positiven Abdruck wurde bei jedem Schritt das Risiko von Detailverlust in Kauf genommen. Zwischen Naturform und künstlerischem Eingriff entstand so eine fragile Balance, die bei jedem Arbeitsschritt neu austariert werden musste. Dieser Vorgang ist keine simple Abklatschtechnik, sondern ein mühseliger, kleinteiliger Prozess der

⁵¹

Zur Relevanz des Glaubens bei Palissy vgl. Ferdinand, Bernard Palissy; Broomhall, Feeling Divine Nature. Zu diesem Verhältnis in der Metallurgie: Henrike Haug, In the Garden of Eden? Mineral Lore and Preaching in the Erzgebirge, in: *Renaissance Studies* 34, 2020, 57–77. Die Verbindung zur Alchemie bei William R. Newman, *Promethean Ambitions. Alchemy and the Quest to Perfect Nature*, Chicago, IL 2004; Spenlé, Wenzel Jamnitzer's Motar.

⁵²

Amico, Bernard Palissy, 83–130.

⁵³

Einige dieser Negativformen befinden sich im Musée du Louvre in Paris und im Musée national de la Renaissance in Écouen.

Fixierung und Nachformung der im Kopierverfahren verloren gegangenen Details.⁵⁴

Die kunstwissenschaftliche Forschung hat dem Umstand, dass Palissy der Entwicklung seiner Glasuren einen Großteil der innovativen Arbeit und theoretischen Reflexion gewidmet hat, erst in jüngerer Zeit mehr Beachtung geschenkt.⁵⁵ Ihre besondere Feinheit, die die Formdetails zur Geltung bringt, trägt ebenso zum illusionistischen Effekt bei wie die perfekte Nachahmung der Körper. Doch Palissys Interesse an der Natur beschränkte sich nicht allein auf Texturen der Oberfläche, sondern richtete sich auch in die Tiefe: Er verarbeitete farbige Gemische aus verschiedenen Erden, um innere Strukturen zu reproduzieren – etwa die Durchdringung eines Steinkörpers mit Aderungen. Erhalten haben sich beispielsweise Keramiklöffel, welche sich optisch an das Mineral Jaspis anlehnen [Abb. 3].⁵⁶

Aus dieser spezifischen Kombination von feiner Beobachtung, akribischer Nachahmung und Naturwissen folgte Robert Felfe, dass die *rustiques figulines* nicht allein „Endprodukte [seien], die Natur repräsentieren, sondern vielmehr eine parallele Ebene physischer Konkretion, in deren Ausführung der Künstler zum Subjekt von Naturerkenntnis wird.“⁵⁷ Mit dieser Beobachtung erweitert sich auch das Moment des Erkennens erneut. Es sind nicht nur die betrachtenden Personen, die etwas erkennen und ausdeuten, sondern es ist auch Palissy selbst, der bei der Herstellung seiner *rustiques figulines* die Natur gedanklich durchdringt und im Zuge der Herstellungspraxis zu Erkenntnissen gelangt. Dabei greifen kontemplative Beobachtung und technische Kompetenzen epistemologisch ineinander.⁵⁸

Die Nachahmung ist folglich eine künstlerische Technik und zugleich eine naturwissenschaftliche Methode. Formale Ähnlichkeit ist der zugrundeliegende Maßstab. Im Falle von Unähnlich-

54

Zur Frage der seriellen Produktion bei Palissy vgl. Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse*, 45. Zur kunsttheoretischen Diskussion der Abdrucktechnik vgl. Georges Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999.

55

Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse*, 47–53. Aus wissenschaftshistorischer Perspektive Shell, *Ceramic Nature*, 55–57.

56

Vgl. Bernard Palissy. *Mythe et Réalité*, 80–82 und Kat. Nr. 86 sowie 87. In diesem Jaspis-Stil sind auch Schüsseln erhalten (ebd., Kat. Nr. 88.); vgl. Poirier, Bernard Palissy 69–80. Robert Felfe wies darauf hin, dass Palissy mit diesem Verfahren versuchte, das „Moment bloß additiver Hinzufügung [...] zu überwinden“ (Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse*, 48). Dittmann hob Palissys Experimente mit der Imitation von Jaspis als „wirkliche Innovation“ besonders hervor (Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 397).

57

Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse*, 46.

58

Zur epistemologischen Dimension des Handwerks aus wissenschaftshistorischer Sicht: Smith, *The Body of the Artisan*. Aus kulturhistorischer und etwas romantisierender Perspektive Richard Sennett, *The Craftsman*, London 2008.



[Abb. 3]
Werkstatt Bernard Palissy, Löffel (Cuillère à manche en forme de singe femelle), 16. Jahrhundert, Keramik (glasierte Terrakotta, gemischte Erden), 14,5 × 0,4 cm, Ecouen, Musée national de la Renaissance, Photo © RMN-Grand Palais (Musée de la Renaissance, Château d'Ecouen) / Stéphane Maréchal.

keit müssen die Rahmenbedingungen justiert werden, was zum Beispiel bedeutet, noch genauere Beobachtungen oder sorgfältigere Ausführungen vorzunehmen, die Materialien (Tonerden und Glasuren), Materialmischungen sowie Brenntemperaturen zu modifizieren oder den Umgang mit dem Ofen zu überdenken.⁵⁹ Es wird deutlich, dass die Herstellungstechnik auch ein kontrolliertes Austarieren der materiellen Grundlagen sowie ihrer Wandlungsprozesse beinhaltet.

III.2 Erfindung

Palissy nennt sich im Vorwort seiner Schriften „Erfinder“ der *rustiques figulines*.⁶⁰ Die Objekte waren das Ergebnis seiner jahrzehntelangen weitgehend selbstständigen Auseinandersetzung mit keramischen Techniken.⁶¹ Er war nicht immer Keramiker gewesen: Zuvor hatte er als Glasmaler (*verrier*), Maler und Landvermesser gearbeitet.⁶² Nach eigenen Angaben war für sein Interesse an der Arbeit mit Tonerden und Glasuren die Begegnung mit einem Keramikpokal ausschlaggebend, der ihn aufgrund seiner Schönheit faszinierte.⁶³ Das Ereignis fand wahrscheinlich im Jahr 1538 statt.⁶⁴ In diesem Jahr kehrte Antoine de Pons (1510–1586), der Gouverneur

59

Palissy beschreibt seine Versuchsreihen in den Kapiteln „Über die verschiedenen Tone“ und „Über die Töpferkunst“ (*L'Art de Terre*) in den *Discours admirables*. Zur Wiederholung als epistemologische Methode vgl. Smith, *The Body of the Artisan*, 95ff; sowie Elizabeth J. Petcu, Palissy and the Clash of Natural and Artistic Processes, in: Marzia Faietti und Gerhard Wolf (Hg.), *Motion. Transformation*, Bologna 2021, 165–170.

60

Auch als „Ouvrier de terre“, auf den Titelblättern der beiden Schriften *Recepte veritable* (1563) und *Discours admirables* (1580). Für die Ausgaben seiner Schriften s. z. B.: Cap, *Oeuvres Complètes de Bernard Palissy*; Marie-Madeleine Fragonard (Hg.), *Bernard Palissy, Œuvres complètes*, Paris 2010 (ursprüngliche Veröffentlichung: dies. (Hg.), *Bernard Palissy, Œuvres complètes*, 2 Bde., Mont-De-Marsan 1996). Übersetzungen der *Discours admirables*: Aurèle La Rocque, *The Admirable Discourses of Bernard Palissy*, Urbana 1957; Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*.

61

Die Datierung der Entwicklungsetappen nach Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 393ff.: 1. Herstellung einer weißen Glasur (ab 1538 bis etwa 1547), 2. Medaillenarbeiten (etwa ab 1547 oder 1549), 3. Jaspis-Ware (etwa ab 1550/1551), 4. Bassins rustiques (erfolgreiche Herstellung etwa ab 1554).

62

Amico, *Bernard Palissy*, 10–45. Amico veröffentlicht auch zahlreiche Dokumente im Appendix III, 229ff.

63

Für Broomhall ist insbesondere der Aspekt der Schönheit für Palissy entscheidend, um zur Wahrheit der Natur, aber auch zur göttlichen Schöpfung vorzudringen (Broomhall, *Feeling Divine Nature*, 62). Die emotionale Erfahrung sei ein neuralgischer Punkt seines Schaffens, der auch Fragen des Glaubens berühre. Zum zentralen Aspekt der Gläubigkeit Palissys, der als Hugenotte Predigten verfasste, im Glaubenskrieg verfolgt wurde und als Märtyrer in Gefangenschaft verstarb siehe auch: Étienne Trocmé, *Bernard Palissy. Témoin de l'enthousiasme moral des premiers réformés français*, in: Lestringant, *Bernard Palissy*, 57–62; In Bezug auf Architektur: Catherine Randall, *Structuring Protestant Scriptural Space in Sixteenth-Century Catholic France*, in: *Sixteenth Century Journal* 25, 1994, 341–352.

64

Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 393. Er vermutet, dass es sich bei dem Pokal um eine Majolika gehandelt haben könnte. Amico rekonstruiert das Jahr 1539 (ders., *Bernard Palissy*, 19).

der Saintonge, von einer Reise aus Ferrara zurück. Die Bedeutung des Gouverneurs im Schaffen Palissys wird dadurch deutlich, dass Palissy ihm 1580 die Schrift *Discours admirables* widmete, in der er ausführlich über die Erfindung der *rustiques figulines* berichtete. Im Zusammenhang mit der Rückkehr des Gouverneurs könnte auch die Technik der Naturabdrücke von Ferrara in die Saintonge importiert worden sein.⁶⁵ Doch auch die keramischen Arbeiten der Familie Della Robbia hätten Palissy zur Weiterentwicklung der Technik angespornt haben können. Im Vergleich mit den keramischen Arbeiten Girolamo della Robbias (1488–1566), der seit etwa 1529 in Frankreich im Dienst des Königshauses arbeitete, oder der Werkstatt Masséot Abaquesnes (um 1500–1564), zeigt sich, dass Palissy feinere beziehungsweise leuchtendere Glasuren herstellte [Abb. 4 und Abb. 5].⁶⁶ In Saint-Porchaire nahe Saintes, wo Palissy ab spätestens 1539⁶⁷ seine Werkstatt einrichtete, gab es bereits eine hochwertige Fayenceproduktion.⁶⁸ Doch Palissy hatte keinen Zugang zu den dortigen Zunft- und Werkstattgeheimnissen. Er begann stattdessen, seine eigenen Keramikerzeugnisse herzustellen. Mit dem Verkauf einer Schüssel im Stil *rustique* an Henri II. im Jahr 1555 oder 1556 gelang ihm der Durchbruch in seiner Karriere.⁶⁹

Die Suche nach den geeigneten Techniken, Verfahren, Materialien und Rezepturen schildert Palissy äußerst detailliert als langwierig und entbehrungsreich in den *Discours admirables* im Kapitel „L'Art de Terre“. Dabei berichtet er über die zahllosen Experimente, Schwierigkeiten, Zweifel und ein quälendes Gefühl des inneren Angetriebenseins. Er schreibt über soziale Schwierigkeiten aufgrund seines fanatischen Eifers⁷⁰ und seine Zweifel, ob die vielen Versuche letztlich erfolgreich sein würden. Sehr bekannt wurde eine Passage über seine extreme Mittellosigkeit, die ihn veranlasste, hölzernen Hausrat zu verbrennen, um das Feuer während

65

Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 393, Anm. 4. Eindrucksvoll sind zum Beispiel Henkel aus Schlangen, welche mit Hilfe von Naturabgüssen gefertigt wurden, bei einem großen, um 1520/1530 gefertigten Bronzebecken aus Padua im Kunsthistorischen Museum Wien (39 cm × 62 cm, Inv. Nr. Kunstkammer 5501). Ich danke Anna Frasca-Rath für diesen Hinweis.

66

Vgl. auch bei Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 413.

67

Ebd., 302.

68

Zur Keramikproduktion in der Saintonge: *Une orfèvrerie de terre. Bernard Palissy et la céramique de Saint-Porchaire* (Ausst.-Kat. Château d'Écouen, Musée National de la Renaissance), hg. von Thierry Crépin-Leblond, Paris 1997; Amico, Bernard Palissy, 130–153.

69

Nach Dittmann im Jahr 1555 (ders., *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 401); nach Amico im Jahr 1556 (ders., Bernard Palissy, 21 und 24).

70

Palissy/Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 221, auch 224.



[Abb. 4]
Girolamo oder Luca della Robbia, [Porträtbüste Franz I.](#), 1529, Terrakotta glasiert,
66 × 66 × 31.8 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Public Domain.



[Abb. 5]
Masséot Abaquesne (Werkstatt), Kanne (Chevrette), ca. 1545, Fayence, zinnglasiertes Stein-
gut, Höhe 23.2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Public Domain.

der Experimente am Laufen zu halten.⁷¹ Als er Glasurproben im Ofen hatte, der „auf großer Flamme brannte“, war nicht genügend Brennholz vorrätig:

Ich war gezwungen die Pfosten, welche die Latten meines Gartenzaunes hielten, zu verbrennen, und als diese verbrannt waren, war ich genötigt[,] die Tischplatten und Dielembretter meines Hauses zu verbrennen, um die [Proben der] zweiten Mischung zum Schmelzen zu bringen. Ich kann kaum sagen, was für eine große Angst ich hatte, denn ich war vollkommen am Ende und ausgedörrt wegen der Arbeit und der Hitze des Ofens, seit einem Monat trocknete mein Hemd nur noch auf meinem Körper.⁷²

Auch beim Austarieren der Farbglasuren stieß er während seiner Versuchsreihen auf Probleme:

Nachdem ich das Verfahren zur Herstellung von Rustikastücken erfunden hatte, hatte ich mehr Schwierigkeiten und Sorgen als [jemals] zuvor. Denn nachdem ich eine gewisse Anzahl an Bassins rustiques hergestellt und gebrannt hatte, erwies sich, dass einige meiner Glasuren sehr schön und gut, andere aber schlecht geschmolzen waren, und wieder andere waren sogar verbrannt, weil sie aus verschiedenartigen Substanzen bestanden, die unterschiedliche Schmelzpunkte besaßen. Das Grün der Eidechsen war verbrannt, bevor die Farbe der Schlangen schmolz. Auch die Farbe der Schlangen, Flusskrebse, Schildkröten und Krabben war bereits geschmolzen[,] bevor das Weiß überhaupt seine Schönheit erlangt hatte. Diese ganzen Fehler bereiteten mir viel Arbeit und versetzten mich in große Schwermut, bevor es mir gelang[,] meine Glasuren bei gleicher Temperatur schmelzbar zu machen, so dass ich meinte, dabei bereits mit einem Fuß im Grab zu stehen.⁷³

Auch im Rahmen der Suche nach den richtigen Mischungen des Tons als Träger der Glasuren schildert Palissy besondere Herausforderungen. Kontemplative Phasen und die Ächtung im gesellschaftlichen Umfeld wiederholt er an vielen Stellen:

⁷¹

Marie-Madeleine Fragonard bezeichnete diese Textstelle als „texte fétiche“ und arbeitete den Mythos heraus (dies., *Les meubles de Palissy. Biographie d'artiste, légende et mythes*, in: Lestrangant, Bernard Palissy, 25–37, hier 26). Kritisch zu Fragonard: Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 550.

⁷²

Palissy/Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 220.

⁷³

Ebd., 225.

Ich ging häufig auf der Wiese von Saintes spazieren, um meine Misere und meine Sorgen zu überdenken, besonders weil ich selbst in meinem Haus keine Ruhe hatte, und gleichgültig was ich tat, nichts gut gefunden wurde. Ich wurde verachtet und alle verspotteten mich, trotzdem machte ich stets einige Gefäße in unterschiedlichen Farben, die mich mehr schlecht als recht ernährten. Aber bei ihrer Herstellung fügte mir die Unterschiedlichkeit des Tons, von der ich glaubte[,] sie würde mich voranbringen, in kurzer Zeit größeren Schaden zu, als alle vorangegangenen Zwischenfälle.⁷⁴

Als entscheidende Kraft benannte Palissy seine Beharrlichkeit, trotz zahlreicher Rückschläge und Entbehrungen die Hoffnung nicht aufzugeben. Den enormen Aufwand an körperlichem und materiellem Einsatz, Geduld und Leidensbereitschaft stilisierte er zu den Grundbedingungen der letztlich erzielten herausragenden Qualität. Er meinte, „dass man ein Objekt weder in Angriff nehmen noch ausführen kann, um es zu Schönheit und Perfektion zu führen, außer durch große und äußerste Anstrengung, aber nie nur durch diese allein, sondern immer begleitet von eintausend Ängsten.“⁷⁵

Trotz mancher Übertreibung und Zuspitzung wird deutlich, dass jeder Abschnitt im Herstellungsprozess ein mühevoll erworbenes und damit profundes Wissen über die verwendeten Materialien und Verfahren erforderte: Zu berücksichtigen waren die richtigen Mischungsverhältnisse von Tonerden und Glasuren, ihre Wechselwirkungen, ihr Verhalten beim Formen, Trocknen und Brennen. Dazu kamen Kenntnisse über adäquate Brenntemperaturen sowie die richtige Positionierung der Stücke im Brennofen. Letztlich errang Palissy die souveräne Beherrschung der materiellen Transformationsprozesse.

Von wissenschaftsgeschichtlichem Interesse ist, dass Palissy die elementaren Zusammenhänge seiner Werkstoffe nicht nur experimentell untersuchte, sondern auch reflektierte, auf Prinzipien zurückführte, schriftlich formulierte und in Vorlesungen, die er in seinen Sammlungsräumen in Paris hielt, sowie mit Hilfe seiner Naturaliensammlung aktiv vermittelte.⁷⁶ Theorie und Praxis spielte er dabei in seinen Schriften rhetorisch gegeneinander aus und brachte beides zugleich in ein Verhältnis, das sich nicht an traditionellen Gelehrten orientierte: Nach seinen empirischen Erfahrun-

⁷⁴

Ebd., 226.

⁷⁵

Ebd., 216.

⁷⁶

Zur Akademie vgl. Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 443–448; Amico, *Bernard Palissy*, 42–44. Zuerst Alexander Bruno Hanschmann, der ihn als „Vater der induktiven Wissenschaftsmethode“ bezeichnete (vgl. ders., *Bernard Palissy der Künstler, Naturforscher und Schriftsteller, als Vater der induktiven Wissenschaftsmethode des Bacon von Verulam*, Leipzig 1903).

gen werde „die Theorie durch die Praxis hervorgebracht“.⁷⁷ Doch Palissy ging noch einen Schritt über diese These hinaus und nobilitierte die Transformation von Tonerde und Mineraliengemischen, indem er kunstvoll gestaltete Keramik herstellte. In einer Art zweitem Schöpfungsakt mit „promethean ambitions“⁷⁸ verschmolz er in den *rustiques figulines* empirischen Forschungsdrang und virtuose Kunstfertigkeit.

In den *Discours admirables* befasste sich Palissy nicht allein mit der Keramikproduktion, sondern bearbeitete auch andere Bereiche, die damit in Verbindung stehen, so zum Beispiel den Brunnenbau. Reinhart Dittmann bezeichnete das breitgefaste Interessensfeld als „angewandte Bodenkunde“.⁷⁹ Aus heutiger Sicht bezog sich sein wissenschaftliches Gebiet auf die Pedosphäre, also die „Boden-decke“, die sich „im Überschneidungsbereich von Atmosphäre, Lithosphäre und Hydrosphäre gemeinsam mit der Biosphäre entwickelt hat“.⁸⁰ Indem Palissy den Boden nicht nur als Ressourcenquelle nutzte, sondern auch in Bezug auf seine materiellen Transformationsprozesse erforschte, wurde diese Sphäre in naturwissenschaftlicher Perspektive als „Naturkörper“⁸¹ greifbar und konnte neben einem poetisch inszenierten Grottenraum eigenständig auf den Plan treten. Allerdings blieb Palissy mit seinem individuellen, praktischen Ansatz sowohl bei den Keramikern von Saint-Porchaire als auch in den zeitgenössischen Gelehrtenzirkeln ein Außenseiter.⁸²

IV. Manieristische Wendung

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Palissy aufgrund des formalen Naturalismus und der Abdrucktechnik eine kunsthistorische Randfigur. Ernst Kris rechtfertigte jedoch seine Untersuchung der *rusti-*

77

Palissy/Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 9; Zur wissenschaftshistorischen Einordnung vgl. Smith; *The Body of the Artisan*; in Bezug auf Palissy: Broomhall, *Feeling Divine Nature*; Shell, *Casting Life*; dies., *Ceramic Nature*.

78

Newman, *Promethean ambitions*.

79

Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 426.

80

Wulf Amelung, Hans-Peter Blume, Heiner Fleige, Rainer Horn, Ellen Kandeler, Ingrid Köbel-Knabner, Ruben Kretzschmar, Karl Stahr und Berndt-Michael Wilke, *Scheffer/Schachtschabel, Lehrbuch der Bodenkunde*, Heidelberg 162010, 3. Nach der systematischen Gliederung dieses Handbuchs beschäftigte sich Palissy mit anorganischen und organischen Komponenten, chemischen und physikalischen Prozessen, sowie Bodenentwicklungen und -verbreitung. Heute werden auch Bodenorganismen, agrarwissenschaftliche Aspekte sowie Gefährdungen und Schutzmaßnahmen für Böden untersucht.

81

Auch heute wird der Boden als „Naturkörper“ charakterisiert, vgl. Amelung, Blume u. a., Scheffer/Schachtschabel, 1.

82

Vgl. Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*; Broomhall, *Feeling Divine Nature*; Shell, *Ceramic Nature*.

ques figulines, indem er bemerkte, dass es allein eine „normative Ästhetik“ sei, die diese Keramiken „aus dem Bereiche der Kunst weist“.⁸³ Weiter gestärkt wurde die Neubewertung des als Abklatsch umstrittenen Naturabdrucks in kulturtechnischer Perspektive im Verlauf des 20. Jahrhunderts mit Georges Didi-Hubermans Studie *Ähnlichkeit und Berührung*.⁸⁴ Didi-Huberman bezeichnete Palissy aufwertend als „experimentellen Künstler“.⁸⁵ Das Zusammenwirken von Kunst und Forschung findet sich im 16. Jahrhundert – neben den frühen Solitären Leonardo da Vinci und Albrecht Dürer – vor allem bei den metallverarbeitenden Künsten, die auch die Technik des Naturabgusses praktizierten, so etwa bei Wenzel Jamnitzer (1507/1508–1585).⁸⁶ Dieser verarbeitete und theoretisierte seine Kenntnisse mit wissenschaftlichem Anspruch und veröffentlichte beispielsweise 1568 das Buch *Perspectiva Corporum Regularium*.⁸⁷ Eine Besonderheit von Palissys Forschungen ist dessen Verbindung von keramischem Wissen mit bodenkundlichen Kenntnissen, die ihn auch zu einem frühen Geologen machten.⁸⁸

IV.1 Körperliche und mentale Kämpfe mit materiellen Grundlagen

Die Erzählweise Palissys ist mit derjenigen anderer Kunstschaffenden seiner Zeit vergleichbar. So begegnet uns das Narrativ der Überwindung enormer Widerstände, übermäßiger Anstrengungen und zahlloser Widrigkeiten auch in anderen schriftlichen Quellen über und von plastisch arbeitenden Künstlern des 16. Jahrhunderts.⁸⁹ Im Zusammenhang mit der Paragone-Debatte in Italien betonte Jacopo Pontormo (1494–1557) in einem Brief an Benedetto Varchi (1503–1565) im Zusammenhang mit dessen Künstlerbefragung 1547 würdigend die anstrengende bildhauerische Arbeit mit „strumenti faticosi“.⁹⁰ Pontormo weist darauf hin, dass die körperliche Übung und mühevollen Arbeit mit den verschiedensten Werkstoffen „den Menschen gesünder hält und den Körperbau stärkt“.

83

Kris, Der Stil „rustique“, 133.

84

Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung*.

85

Ebd., 68.

86

Spénié, Wenzel Jamnitzer's Motar. In Bezug auf Palissy im Zusammenhang mit den Experimenten: ebd., 52. Henrike Haug, Oberfläche und Hintergrund. Wenzel Jamnitizers graphische Invention, in: Magdalena Bushart und Henrike Haug (Hg.), *Technische Innovationen und künstlerisches Wissen in der Frühen Neuzeit*, Köln/Weimar/Wien 2015, 267–292.

87

Wenzel Jamnitzer, *Perspectiva Corporum Regularium*, Nürnberg 1568 (16.11.2022).

88

Vgl. z. B. Gabriel Gohau, *A History of Geology*.

89

Fragonard untersuchte Palissys autobiografische Selbstzeugnisse im Zusammenhang mit Künstler(auto)biografien des 16. Jahrhunderts wie Vasari, Cellini, Pomponius Gauricus (Fragonard, *Les meubles de Palissy*, 29).

Allerdings eigne sich die körperlich schwächere Konstitution der Maler laut Pontormo eher dazu, Geistesanstrengungen zu vollbringen.⁹¹ Das scheinbare Lob der Bildhauerei entpuppt sich daher als versteckte Herabwürdigung.⁹² Im selben Kontext vergleicht Michelangelo in seinem Brief an Varchi beide Gattungen zunächst anhand ihrer raumdarstellenden Möglichkeiten und räumte der Bildhauerei das Primat ein.⁹³ Im Anschluss relativiert er diese Haltung: „Aber da ich in Eurem [Varchis] Büchlein gelesen habe, wo ihr, philosophisch sprechend, schreibt, dass jene Dinge, welche einen selben Zweck haben, dieselbe Sache seien, habe ich meine Meinung geändert und meine nun, wenn grössere Urteilskraft und Schwierigkeit, Beschwerlichkeit und Mühe gar nicht grösseren Adel ausmachen, die Malerei und die Bildhauerei daher dieselbe Sache sein müssen.“⁹⁴ Michelangelos anschließender Hinweis darauf, dass in diesem Falle Bildhauer und Maler auch die jeweils andere Gattung gleichermaßen beherrschen müssten, zeigt eine tendenziell kritische Haltung des praktizierenden Künstlers gegenüber einer rein gelehrten Perspektive, welche die künstlerischen Techniken nicht einkalkuliert.⁹⁵ Doch den Ausgleich findet er im gemeinsamen „Geistesvermögen“, „damit man sie miteinander einen guten Frieden schliessen lässt“.⁹⁶ Physische Herausforderungen, Schwierigkeiten und Entbehrungen spielen dennoch eine Rolle, wenn Vasari

90

Jacopo Pontormo, zitiert nach: Oskar Bätschmann und Tristan Weddigen (Hg.), *Benedetto Varchi, Paragone. Rangstreit der Künste*, Übersetzung und Kommentar, Darmstadt 2014, 232f.

91

Pontormo, zitiert nach: Bätschmann und Weddigen, *Benedetto Varchi, Paragone*, 234: „Überdies gibt es auch verschiedene Arten der Ausführung etwa in Marmor, Bronze und vielen verschiedenen Steinarten, in Stuck, Holz, Tonerde sowie vielen anderen Dingen, die alle grosse Übung erfordern sowie nicht geringe Mühe der Person, die aber den Menschen gesünder hält und den Körperbau stärkt. Der Maler ist im Gegenteil körperlich schlecht angelegt für die Mühen dieser Kunst und geeigneter für die Anstrengungen des Geistes als für die Stärkung des Leibes.“

92

Bätschmann und Weddigen weisen allerdings darauf hin, dass Pontormo hier doch die körperliche Fitness der Bildhauer würdigend anerkennt – zumindest im Gegensatz zur offenen Herabsetzung bei Varchi oder Bronzino (ebd., 234, Anm. 2). Es ließe sich nun dagegenhalten, dass diplomatisches Geschick erkennbar ist, wenn Pontormo seine Einschätzung verunklärt und beide Positionen würdigt, aber dennoch die Prädisposition für geistige Arbeit auf Seiten der Maler festlegt.

93

„Ich meine, dass die Malerei, wie mir scheint, für umso besser gehalten wird, je mehr sie sich dem Relief nähert, und dieses für umso schlechter, je mehr es zur Malerei neigt. Deswegen schien mir immer, dass die Bildhauerei die Leuchte der Malerei sei und dass zwischen der einen und der anderen ein Unterschied bestehe wie zwischen Sonne und Mond.“ Michelangelo Buonarroti, zitiert nach: Bätschmann und Weddigen, *Benedetto Varchi, Paragone*, 277–278.

94

Ebd., 278.

95

„Wenn sie so zu verstehen sind, dann müsste jeder Maler nicht weniger in der Bildhauerei als in der Malerei fähig sein und umgekehrt der Bildhauer in der Malerei nicht weniger als in der Bildhauerei.“ Ebd.

96

Ebd.

in der Vita Michelangelos diese an vielen Stellen erwähnt, weniger um die Gattung der Bildhauerei zu würdigen, sondern vielmehr, um Michelangelos Arbeit auszuzeichnen und seinen widerstandsfähigen Charakter zu verdeutlichen.⁹⁷

Eine weitere Parallele lässt sich bei Benvenuto Cellini (1500–1571) beobachten, der von 1540 bis 1545 in Frankreich am Hof Franz' I. arbeitete und die Bildende Kunst Frankreichs prägte.⁹⁸ Im Zusammenhang mit der zwischen 1545 und 1554 entstandenen Bronzeplastik des Perseus berichtet Cellini in seinem Traktat über die Bildhauerei (1567) von einem prekären Moment während des Bronzegusses, der ihn selbst an seine Grenzen brachte. Auch er erzählt packend von körperlichen Strapazen und heftigen Emotionen:

Weil ich fast alles mit eigener Hand ausführen mußte, warf mich der großen körperlichen Müdigkeit wegen, die mich befallen, ein böses Fieber auf den Rücken. Ich kämpfte viele Stunden lang dagegen an, doch legte es mich schließlich dennoch ins Bett. [...] Wie ich nun mit Fieber darniederlag, kam einer [der Werkstattarbeiter, Anm. M. K.] zu mir, sprach sanft und sagte: ‚Benvenuto, wappne dich in Geduld, dein Ofen ist nicht in Ordnung; es hat sich ein *migliaccio* [Kuchen]⁹⁹ gebildet.‘ [...] Nun, geneigter Leser, stelle dir meine Lage vor. In allem Elend und Krankheit dies neue Malheur! Es erdrückte mich, ich riskierte meine Ehre. Mich zerwühlte der größte Schmerz, den sich je ein Mensch auf Erden vorstellen kann. [...] Und so rannte ich wütend schimpfend in die Werkstatt, sie [die Werkstattarbeiter, Anm. M. K.] hinter mir drein, und so befahl ich

97

Zur Bearbeitung des Steines im Zusammenhang mit dem Moses, San Pietro in Vincoli, Rom: „In sitzender Position, von unsagbar würdiger Haltung, legt er einen Arm auf die Tafeln, die er in der einen Hand hält, während er sich mit der anderen in den Bart greift, der wallend und lang in einer Weise im Marmor ausgeführt ist, daß die Haare – womit die Bildhauerei große Schwierigkeiten hat – unendlich fein, flaumig weich und mit einzelnen Strähnen auf eine Weise wiedergegeben sind, daß es unmöglich scheint, wie der Meißel hier zum Pinsel wurde.“ Giorgio Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, hg., kommentiert und eingeleitet von Caroline Gabbert, neu übersetzt von Victoria Lorini, Berlin 2009, 65. Zum finanziellen Risiko: „Da nun diejenigen, die für den Transport gesorgt hatten, bezahlt werden mußten, ging Michelangelo wie gewöhnlich zum Papst. [Dieser war beschäftigt], weshalb er nach Hause zurückkehrte und *den Marmor aus eigener Tasche bezahlte* [...].“ Vasari, *Das Leben des Michelangelo*, 68. Zur Technik: „Es ist *ein mühevolleres Werk* [Pietà Bandini, Museo dell'Opera del Duomo, Florenz], das in einzigartiger Weise aus einem Stein geschlagen wurde und wirklich göttlich ist.“ Ebd., 135. Zum Perfektionismus in Bezug auf die Qualität des Marmors: ebd., 162. Zur Lebensweise: „Er [Michelangelo] erzählte mir [Vasari], wie er in seiner Jugend oft in *Kleidern geschlafen habe, weil er, erschöpft von der Arbeit, keinen Wert darauf legte, sich ausziehen*, nur um sich wenig später wieder ankleiden zu müssen.“ Ebd., 204; kursiv M. K.

98

Vgl. einführend Henri Zerner, *Renaissance Art in France. The Invention of Classicism*, Paris 2003; zu Cellini v. a. 99–103.

99

Damit ist gemeint, dass das Metall zu früh geronnen ist: Benvenuto Cellini, *Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei/I trattati dell'oreficeria e della scultura di Benvenuto Cellini*, auf der Grundlage der Übersetzung von Ruth und Max Fröhlich als Werkstattbuch kommentiert und hrsg. von Erhard Brepohl, Köln/Weimar/Wien 2005, 178.

sechsen von ihnen in einem Atemzug die verschiedensten Dinge.¹⁰⁰

Cellini stilisiert den Produktionsprozess ebenfalls als dramatischen Leidensweg, bei dem er auf sich selbst zurückgeworfen wurde. Er berichtet ebenfalls über zahlreiche Widrigkeiten, denen er und seine Werkstatt trotzen mussten. Nachdem der Ofen mit Eichenholz befeuert wurde, welches für „das stärkstmögliche Feuer“¹⁰¹ Sorge, begann die Legierung zwar wieder zu schmelzen, doch währenddessen kämpften sie gegen raue Naturgewalten an. Ein „fürchterlicher Wind heulte, es [goss] vom Himmel, was er nur je hergeben vermochte, und Wind und Regen [bliesen] in meinen Ofen“¹⁰². Es kam noch schlimmer: Das heftig lodernde Feuer setzte Teile der Werkstatt in Brand, „große Holzfenster brannten wie die Hölle“¹⁰³. Cellini betont, dass es ihnen allein aufgrund seiner Anweisungen und dem besonderen „Kunstgriff“¹⁰⁴, mit Eisenstangen das Feuer zu regulieren, gelang, alles in Schach zu halten, – doch nun zeigte sich, dass es an Zinn mangelte, sodass Cellini den Mitarbeitenden befahl,

[...] sofort in mein Haus zu laufen und mir zweihundert Pfund Platten und Schüsseln aus Zinn zu bringen, von denen ich umgehend einen Teil hineinwarf [...]. Und wie das Metall dann durch die Kanäle schoß, warf ich die restlichen Zinnteller einen nach dem anderen noch hinein.¹⁰⁵

Wie Palissy sah sich Cellini an einem entscheidenden Punkt gezwungen zu improvisieren und Hausrat zu verwenden. Auch in dieser Schilderung spielt der hohe Einsatz an körperlichen sowie mentalen Kräften und der Kampf mit der Materie eine entscheidende Rolle. Spirituelle Mächte sind zudem am Werk, wenn man mit Marie-Madeleine Fragonard im Opfern des eigenen materiellen Besitzes – Holz bei Palissy beziehungsweise Zinn bei Cellini – eine „sorte de *devotio* aux dieux du feu“ erkennen möchte.¹⁰⁶

Aus wissenschaftshistorischer Perspektive zeigt sich in diesen Erzählungen ein spezifisch frühneuzeitlicher Umgang mit

¹⁰⁰

Cellini, Traktate über die Goldschmiedekunst und die Bildhauerei, 178f.

¹⁰¹

Ebd., 179.

¹⁰²

Ebd.

¹⁰³

Ebd.

¹⁰⁴

Ebd.

¹⁰⁵

Ebd.

¹⁰⁶

Fragonard, *Les meubles de Palissy*, 27.

den Elementen der Natur und ihren materiellen Manifestationen. Pamela H. Smith charakterisierte diesen als eine körperliche, kämpferische Auseinandersetzung, die davon ausgeht, dass jeglicher Wissenserwerb im aktiven Tun begründet sei.¹⁰⁷ Smith sieht Palissy und Cellini in der künstlerischen Tradition des „interpreter of nature“, wobei sie Ursprünge bei Albrecht Dürer und Leonardo da Vinci erkennt.¹⁰⁸ Seit der Renaissance ginge es nicht mehr allein um die Tradierung von Mustern und Rezepten, sondern zunehmend um eine unmittelbare Auseinandersetzung mit der Natur. Traktate ergründeten nun auch den „individual struggle with reality“.¹⁰⁹ Sowohl Palissy als auch Cellini thematisieren in ihren Schriften einen individuellen Kampf mit der materiellen Bedingtheit ihrer Werke. Michael Cole interpretierte Cellinis abenteuerlichen Bronzeguss als „mythical birth“, bei der sich das verflüssigte Material gleich einem Blutfluss verlebendige, um anschließend – im Bronze-standbild bezähmt – korallengleich zu ewigem Leben zu gerinnen.¹¹⁰ Dass in beiden Erzählungen der Herstellungsprozess zum „spektakulären Naturereignis“ wurde, hob Robert Felfe hervor. „Tatsächliche Widrigkeiten und Risiken gingen dabei ein in eine Heroisierung des Künstlers“, der damit zum „Vorposten menschlicher Arbeit mitten in einer Sphäre zugleich verborgener und eruptiver Produktivkräfte der Natur“ wurde.¹¹¹

Das Kunstschaffen wird hier zur Meisterung materieller Transformationsprozesse und schwer kontrollierbarer Extremsituationen stilisiert. Diese praktischen Fähigkeiten charakterisieren den künstlerischen Akt als „ingenious“¹¹². Es lässt sich ein manieristischer Wettstreit um *difficoltà* im Feld der Materialität erkennen, eine Kategorie der Kunstfertigkeit, die im 16. Jahrhundert neben den

¹⁰⁷

„Four claims in particular emerge as common denominators. First, nature is primary, and certain knowledge resides in nature. Second, matter is active, and one must struggle bodily with and against this active matter to extract knowledge of nature. Third, this process of struggle is called experience, and it is learned through replication. And, finally, this imitation of nature produces an effect – a work of art – that displays the artisan’s knowledge of nature and in itself constitutes a kind of knowledge. The background to all these claims was the conviction that knowledge is active and knowing is doing.“ Smith, *The Body of the Artisan*, 149.

¹⁰⁸

Ebd., 108. Sie bezieht sich auf Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, NJ 1955.

¹⁰⁹

Smith, *The Body of the Artisan*, 110.

¹¹⁰

„If the rendering of metal into blood could, through poetic and alchemical discourses, typologically fulfill the quest of bringing metal into spirit, then rendering that blood as coral, making it simultaneously congealed and precious, brings the achievement full circle. Cast, the metal hardens into immortal life.“ Michael W. Cole, Cellini’s Blood, in: *The Art Bulletin* 81, 1999, 215–235, hier 230. Zu weiteren Facetten des Bronzegusses vgl. Magdalena Bushart und Henrike Haug (Hg.), *Formlos – Formbar. Bronze als künstlerisches Material*, Köln 2016.

¹¹¹

Felfe, *Naturform und bildnerische Prozesse*, 47.

¹¹²

Cole, *Cellini’s Blood*, 219.

kunsttheoretisch einflussreicheren Konzepten der *grazia* und *sprezzatura* die Diskurse prägte.¹¹³ Obwohl handwerkliche Fertigkeiten im Zuge der Akademisierung der bildenden Künste kunsttheoretisch zunehmend abgewertet wurden, verdeutlichen die Schilderungen Palissys oder Cellinis, dass die Herstellungspraxis keine rein mechanisch ablaufende und damit in künstlerischer Hinsicht keine bedeutungslose Tätigkeit sein muss. Cellini vermittelte dies in seinem Traktat als Gegensatz zur Position der *Accademia di Disegno*, die den handwerklichen Part dem Modellieren unterordnete, und evozierte den kunsttechnischen Vergleich seines *Perseus* mit Donatellos *Judith und Holofernes* sowie Michelangelos *David* auf der Piazza della Signoria in Florenz.¹¹⁴ Palissy wiederum grenzt seine Arbeit von den *artes mechanicae* ab, indem er dezidiert auf quantitative und prozessuale Faktoren bei der Befüllung des Brennofens und die Sensibilität während der Regulierung des Feuers eingeht.¹¹⁵ Mit ihren Traktaten vermitteln beide Kunstschaffende, dass auch erfolgreiche Werkstattprozesse von der meisterhaften Führung der künstlerischen Leitung abhängen. Die handwerkliche Seite erfordert ebenfalls Virtuosität und bietet intellektuelle Herausforderungen. Im Wettstreit der Künste trat die Überwindung materieller und technischer Arbeit aus kunsthistorischer Sicht in den Hintergrund – jedoch nicht ohne Gegenbewegungen.¹¹⁶

113

Zu *difficultà* als Kategorie im Manierismus des 16. Jahrhunderts vgl.: John Shearman, *Manierism*, Harmondsworth 1967, 21. Danach in zahlreichen Auflagen zuletzt London [u. a.] 1990. In der deutschen Übersetzung zuletzt Frankfurt a. M. 1995. Zu allgemeineren Definitionen von Manierismus vgl. auch Ursula Link-Heer, *Manier, manieristisch, Manierismus*, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2010, 790–846. Zu Castigliones Verknüpfung von *grazia* und *sprezzatura*, dessen Definition „Epoche machte“: Link-Heer, *Manier, manieristisch, Manierismus*, 800.

114

Vgl. Cole, *Cellini's Blood*, 217–220.

115

„Es gibt Einige, die nur Gefäße für einfaches Küchengeschirr herstellen, ohne dass irgendwelche Proportionen eingehalten werden müssen, diese können ‚mechanische‘ [Tätigkeiten] genannt werden. Aber was die Regelung des Feuers betrifft, kann sie nicht am Maßstab der *artes mechanicae* gemessen werden, denn du musst wissen, um einen Brand gut durchzuführen, besonders wenn die Ware glasiert ist, muss das Feuer mit einer derart umsichtigen Philosophie gelenkt werden, dass es dabei keinen noch so geistreichen Menschen gibt, der dafür nicht hart arbeitete und häufig dabei enttäuscht wird. Zudem ist, um den Ofen gut zu beschicken, eine ausgezeichnete Kenntnis der Geometrie erforderlich.“
Palissy/Dittmann, *Naturerkenntnis und Kunstschaffen*, 229f.

116

Zum Kunstsystem als Ideengeschichte vgl. Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1989 (erstmalig 1924); Paul Oskar Kristeller, *The Modern System of the Arts*, in: ders. (Hg.), *Renaissance Thought And The Arts*, Princeton, New Jersey 1990, 163–227. Zum Aspekt der mühevollen Arbeit im Renaissance-Denken vgl. Fabian Jonietz, *Labor omnia vincit? Fragmente einer kunsttheoretischen Kategorie*, in: Jan-Dirk Müller, Ulrich Pfisterer, Anna-Kathrin Bleuler und Fabian Jonietz (Hg.), *Aemulatio, Kulturen des Wettstreits in Text und Bild (1450–1620)*, Berlin 2011, 573–681. Zur Inszenierung von Praxiserfahrung im Gelehrtenporträt vgl. Henrike Haug, *Der Gelehrten-Zirkel. Zum Attribut als Verweis auf praktische Erfahrung im Autorenbildnis der Frühen Neuzeit*, in: Daniel Berndt, Lea Hagedorn, Hole Rössler und Ellen Strittmatter (Hg.), *Bildnispolitik der Autorschaft. Visuelle Inszenierungen von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Göttingen 2018, 109–129.

IV.2 Inhaltliche Komplexität, technische Perfektion und formaler Detailreichtum

Neben den manieristischen Entwicklungen in der Malerei¹¹⁷ entstanden im Klima der wetteifernden Reflexionen über künstlerische Elemente und das Künstliche in der Kunst auch plastische Arbeiten.¹¹⁸ Wesentliche Impulse gingen dabei ab 1520/1530 vor allem von Florenz, aber auch von Rom aus und verbreiteten sich bis in die Zeit um 1600 nach Norden.¹¹⁹ Charakteristisch für diesen Stil wurden formale sowie inhaltliche Bildlösungen von enormer Komplexität und Raffinesse, hochexpressive Gestik und Mimik, gesteigerte Farbigkeit, ein überbordender Detailreichtum und vielfältig konnotierte Sujets, aber auch die Lust am Unklaren, Schrägen, an Brüchen und an der Herausforderung des klassischen Regelwerks der Hochrenaissance. In der Bildhauerei beeindruckten Michelangelo, Bartolomeo Ammanati, Vincenzo Danti oder Giovanni da Bologna (Giambologna) mit anatomisch nahezu unmöglichen Körperdrehungen und der fantastischen Komposition menschlicher Körper als *figura serpentinata*, die als Bewegungsmotiv auch kinetisches Potenzial zum Ausdruck bringen.¹²⁰ In technischer Sicht wird ebenfalls Erstaunliches geleistet und *difficoltà* gemeistert. So gelingen Giambologna und Giovanni Francesco Susini der Guss von Kleinbronzen in hervorragender Qualität.¹²¹ Giambolognas *Mercur* ist zudem ein Versuch, materielle Bedingtheit – in diesem Fall die Schwere der Bronze – formal zu überwinden, indem der Götterbote wie schwe-

117

Einführend etwa: *Maniera. Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Städel Museum), hg. von Bastian Eclercy, Hans Aurenhammer, Nicholas Scott Baker, Katharina Bedenbender und Anne Bloemacher, München/London/New York, NY 2016.

118

Mit Blick auch auf angewandte Künste vgl. Hofmann, *Zauber der Medusa*. In Shearmans Einführung, die 1967 bei Penguin Books erschien, wurden auf dem Deckblatt und der Buchrückseite Kunstkammerobjekte abgebildet (Deckseite: Zierkanne von Wenzel Jamnitzer, Nürnberg, um 1570, Residenzmuseum, München; Rückseite: Schale, ehemals Benvenuto Cellini zugeschrieben, heute datiert auf ca. 1840–1850, italienisch, Metropolitan Museum of Art, New York).

119

Zu Frankreich vgl. Zerner, *Renaissance Art in France*.

120

Dazu z. B.: Emil Maurer, *Manierismus. Figura Serpentinata und andere Figurenideale*, Studien, Essays, Berichte, München 2001; *Von allen Seiten schön. Bronzen der Renaissance und des Barock. Wilhelm von Bode zum 150. Geburtstag* (Ausst.-Kat. Berlin, Skulpturensammlung der Staatlichen Museen zu Berlin - Preussischer Kulturbesitz im Alten Museum), hg. von Volker Krahn und Ursel Berger, Heidelberg 1995; Michael W. Cole, *Ambitious Form. Giambologna, Ammanati and Danti in Florence*, Princeton, NJ 2011; zur *figura serpentinata* als Bewegungsmotiv: Paula Carabell, *Figura Serpentinata. Becoming over Being in Michelangelo's Unfinished Works*, in: *Artibus et Historiae* 69, 2014, 79–96.

121

Von allen Seiten schön und *Giambologna. Triumph des Körpers* (Ausst.-Kat. Wien, Kunsthistorisches Museum), hg. von Wilfried Seipel und Elisabeth Herrmann-Fichtenau, Wien/Mailand 2006.

relos auf den Zehenspitzen steht und anscheinend statische Bedingungen für ihn nicht gelten [Abb. 6].¹²²

Cellini zeigte mit der *Saliera* sein Können als Goldschmied [Abb. 7a und Abb. 7b]. Hier verbinden sich ikonografischer sowie technischer Perfektionsanspruch bis ins kleinste Detail. Wie bei den *rustiques figulines* zeigt sich eine Doppelfunktion als Tafelaufsatz und Kunstkammerobjekt.¹²³ Doch während Cellinis Personifikationen der Erde und des Wassers eine künstlerische Handschrift – „maniera“ – als bestimmbar Personal- und Epochenstil bei der Figurengestaltung erkennen lassen, will der sogenannte Stil *rustique* Palissys eine artifizielle Überformung der einzelnen Naturkörper vermeiden.¹²⁴ In dieser Hinsicht sind die *rustiques figulines* eher verwandt mit den Tier- und Pflanzenabgüssen aus Silber auf dem Schreibzeug Wenzel Jamnitzers, welche ebenfalls im Abdruckbeziehungsweise Abgussverfahren hergestellt wurden [Abb. 8a, Abb. 8b und Abb. 8c].¹²⁵

Der formale Vergleich zwischen der *Saliera*, dem Schreibzeug und der Schüssel aus Lyon in der Aufsicht zeigt darüber hinaus Ähnlichkeiten in der flächendeckenden Verteilung der Einzelmotive, welche im Verhältnis zur Gesamtkomposition auffallende Leerstellen vermeiden möchte.¹²⁶ Bei allen drei Objekten sind symmetrische Anordnungen mit kleinen Abweichungen erkennbar. Während auf Cellinis *Saliera* und Jamnitzers Schreibzeug die Motive mittels Rasterung, Bündelung und diametralen Gegenüberstellungen für das Auge leicht erfassbar angeordnet wurden, scheinen die Tiere und Pflanzen auf Palissys Platte zunächst eher zufällig gestreut. Oppositionen und alternierende Setzungen erschließen sich erst während des aktiven Schauprozesses, etwa wenn die Reihung aus zusammengerollten Schlangen und Fröschen in der Mitte oder die parallel gesetzten und mit den Köpfen jeweils zu den beiden zulaufenden Enden der Schüssel blickenden Schlangen und Eidechsen entdeckt werden [Abb. 1]. Eingestreute Kieselsteine oder Muscheln unterwandern diese kompositionelle Absicht. Bezüge und Entsprechungen können auch einfach ins Leere laufen, indem zum

¹²²

Dimitrios Zikos, Die edlen Formen der Maniera. Praxis und Ideal im bildhauerischen Schaffen Giambolognas, in: Giambologna, 35–69.

¹²³

Zur Differenzierung einer Wertigkeit z. B. über den Materialwert des Goldes vgl. Anna Degler und Iris Wenderholm, Der Wert des Goldes – der Wert der Golde. Eine Einleitung, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 79, 2016, 443–460.

¹²⁴

Vgl. zu diesem Gedanken auch Boehm, Die Lust am Schein im Trompe-l'œil, 24.

¹²⁵

Diese Verbindung wurde bereits untersucht, etwa bei Kris, Der Stil „rustique“; Spenlé, Wenzel Jamnitzer's Motar; Felfe, Naturform und bildnerische Prozesse; Joosje van Bennekom, Wenzel Jamnitzer's Centrepiece and the Goldsmith's Secret, in: *The Rijksmuseum Bulletin* 66, 2018, 44–67.

¹²⁶

Bereits Amico vergleicht diese Künstler schon formal. Er betont, dass die Komposition bei allen „more ornamental than naturalistic“ sei (Amico, Bernard Palissy, 97).



[Abb. 6]
Giovanni Bologna, gen. Giambologna, **Merkur**, ca. 1585, Bronze, 73,5 × 21 × 26,5 cm, Wien,
Kunsthistorisches Museum Wien © KHM-Museumsverband.



[Abb. 7a]
Benvenuto Cellini, [sogenannte Saliera](#), 1540–1543, Gold, Email, Ebenholz, Elfenbein,
28,5 × 21,5 × 26,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien © KHM-Museumsverband.



[Abb. 7b]

Benvenuto Cellini, *sogenannte Saliera*, 1540–1543, Gold, Email, Ebenholz, Elfenbein, 28,5 × 21,5 × 26,3 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien © KHM-Museumsverband.



[Abb. 8a]
Wenzel Jamnitzer, [Schreibzeug](#), um 1560/1570, Silber, 22.7 × 10.2 × 6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien © KHM-Museumsverband.



[Abb. 8b]
Wenzel Jamnitzer, [Schreibzeug](#), um 1560/1570, Silber, 22.7 × 10.2 × 6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien © KHM-Museumsverband.



[Abb. 8c]
Wenzel Jamnitzer, Schreibzeug, um 1560/1570, Silber, 22.7 × 10.2 × 6 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum Wien © KHM-Museumsverband.

Beispiel ein Pendant zum kleinen Frosch im Binnenoval fehlt oder zwei mittig auf den breiten Rand gesetzte Krebse einmal zwischen Schlange und Außenkante, einmal zwischen Schlange und Innenkante platziert wurden [Abb. 1]. Allein die Suche nach Ordnung innerhalb der Vielfalt des Einzelnen bietet dem Auge Schaulust und sinnstiftende Beschäftigung.¹²⁷ Die bei der Betrachtung aktivierte Sinnsuche ist bereits im Zusammenhang mit Palissys reformiertem Glauben in Bezug gesetzt worden.¹²⁸ Möglicherweise vermittelt sich hier auch die formale Suche nach einer in der Natur selbst verwurzelten Erkenntnis, was zu Ernst Kris' kunstwissenschaftlicher These zur Naturwahrheit zurückführt.

V. Fazit: Im Labyrinth der *rustiques figulines*

Ausgangspunkt der Analyse der Mehrdeutigkeit der *rustiques figulines* war die naturnahe Nachahmung von Flora und Fauna. Sie ermöglicht das Erkennen der detailgenau und farbenprächtig wiedergegebenen Tier- und Pflanzenmotive, was als Selbstzweck im aristotelischen Sinne aufgefasst werden kann. Doch indem Tiere und Pflanzen eines bestimmten natürlichen Lebensraumes dargestellt sind, werden die Keramiken ebenfalls naturkundliche Modelle und insofern vergleichbar mit Hoefnagels Naturstudien. Im Zusammenhang mit den Grotten verweisen sie darüber hinaus auf allgemeine generative, lebenspendende Erd- und Naturräume. Als künstliche Fossilien verstanden, öffnet sich eine weitere Perspektive, die ein Erstarren und Konservieren thematisiert und damit zum Nachdenken über Erd- und Lebensprozesse anregt. Bis hierher entwickelt sich die Bedeutungsstruktur der *rustiques figulines* um ein ikonologisches Gemisch aus Naturwissen und Schaulust, das im Erkennen der Naturform ihren Ausgangspunkt nimmt. Mit der Konzentration auf den kunsttheoretischen Aspekt der Augentäuschung wird ein anderer Interpretationsweg eingeschlagen. Frösche, Krebse und Schlangen im Stil *rustique* wirken auf den ersten Blick wie echt. Der gedankliche Abgleich zwischen Urbild und naturgetreuem Abbild weckt Fragen zur Lebendigkeit und ein Interesse an Naturprozessen und Schöpfungsprinzipien. Da Illusionismus eine Folge der Herstellungspraxis ist, kommt die handwerkliche Komponente ins Spiel. Dass die Fertigung nur mühsam und nach unzähligen Experimenten gelang, beschreibt Palissy in den *Discours admirables* und charakterisiert damit seine Inventionen und das durch ein experimentelles Verfahren gewonnene Wissen über

¹²⁷

Aus der Perspektive der Rezeptionsforschung vgl. Raphael Rosenberg, Verzögertes Formerkennen als ästhetische Erfahrung, in: Franz Engel und Yannis Hadjinicolaou (Hg.), *Formwendung und Formentzug*, Berlin/Boston, MA 2016, 103–121.

¹²⁸

Zur Bedeutung des Glaubens im Zusammenhang mit Ordnungen: Ferdinand, Bernard Palissy; Broomhall, Feeling Divine Nature; Stefan Laube, Wissenswelten sinnlicher Frömmigkeit. Theatrale Antriebsmomente in der Naturanschauung von Bernard Palissy und Jacob Böhme, in: Kaspar von Greyerz (Hg.), *Religion und Naturwissenschaften im 16. und 17. Jahrhundert*, Gütersloh 2010, 217–236; Amico, Bernard Palissy, 155–185; Randall, Structuring Protestant Scriptural Space.

Materialien und Rohstoffe als Lebensleistung. Ein Schwerpunkt seiner Schilderung liegt auf den technischen Herausforderungen, womit sich in manieristischer Lesart die Kategorie der *difficoltà* aufruft und eine Brücke zum Kunstschaffen von Künstlern wie Cellini oder Jamnitzer geschlagen werden kann. Auch diese rangen mit der Beherrschung der Elemente beziehungsweise schrieben ihre Erfahrungen ebenfalls auf. Die Werke sind inhaltlich und motivisch hochgradig komplex angelegt, und es geht zudem um Schaulust und visuelle Reize. Mit der spannungsvollen Komposition der Einzelmotive aktivieren die *rustiques figulines* die bewusste Suche nach geometrischen Entsprechungen, Regelmäßigkeiten und Sinnbezügen, wobei viele kleine abweichende Details die Ordnung stören, in ein Gewirr zurück- und erneut zum Ausgangspunkt der Sinnsuche führen.

Die verschlungenen Interpretationen, die Simultanität von kunstvoller Gestalt und tief durchdachtem Inhalt in Kombination mit einer technischen Ausführung, die die Grenzen des menschlich Möglichen erreicht – dies alles sind Charakteristika manieristischen Kunstschaffens des 16. Jahrhunderts. Allein schon dadurch ist eine konsistente und abschließende Analyse der *rustiques figulines* nicht möglich. Brüche, Widersprüche, und Facettenreichtum gehören dazu. Die Vorstellung einer labyrinthischen Ordnung, welche Werner Hofmann zur Beschreibung von Kunstkammerobjekten dieser Epoche verwendete, ermöglicht bei der Analyse der *rustiques figulines* die gedankliche Zusammenschau der aufgezeigten Interpretationswege, die zwischen den Sphären der Kunst und Wissenschaft hin- und herführen. Der Begriff bringe, so Hofmann, „Ambivalenz auf eine visuelle Metapher [...] denn das Labyrinth ist eine dynamische Formfigur, welche ebenso in eine (unbekannte, geheimnisvolle) Mitte führt, wie aus dieser sich herauschält und in ihrer Umkreisung zu keinem Ende kommt.“¹²⁹ Bereits Gustav René Hocke verwendete den Begriff in *Die Welt als Labyrinth* in der Manierismusdebatte, um eine Atmosphäre der Umwege, Verwirrung und Störungen zu beschreiben.¹³⁰ Auch wenn Hockes geistesgeschichtliche Perspektive als „mitreißende Dichtung“ kritisiert wurde¹³¹ und spätere Studien zum Manierismus insbesondere die *maniera* als kleinsten gemeinsamen Nenner der künstlerischen

129

Hofmann, *Zauber der Medusa*, 342.

130

Gustav René Hocke, *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst. Von 1520 bis 1650 und in der Gegenwart*, Hamburg 1978 (zuerst 1957).

131

Horst Bredekamp, *Der Manierismus. Zur Problematik einer kunsthistorischen Erfindung*, in: Wolfgang Braungart (Hg.), *Manier und Manierismus*, Tübingen 2000, 109–129, hier 127. Hocke erarbeitete sich eine recht anachronistische, poetische Perspektive auf den Manierismus, den er nicht nur für das 16. Jahrhundert untersuchte. Manieristische Züge diagnostizierte er für entsprechende Werke aus allen Jahrhunderten der europäischen Kunstgeschichte, ein Ansatz, der mit der Studie Max Dvoráks zu El Greco, die dieser unter dem Eindruck des damals zeitgenössischen Expressionismus vornahm, angestoßen wurde (Max Dvorák, *Über Greco und den Manierismus*, in: *Max Dvorák zum Gedächtnis*, hg. vom Kunsthistorischen Institut des Bundesdenkmalamtes (Folge der Nachdrucke aus dem Jahrbuch für Kunstgeschichte), Wien 1922, 22–42. Hockes Studie hat Horst Bredekamp innerhalb einer Geschichte der Kunstgeschichte kontextualisiert (Bredekamp, *Der Manierismus*).

Strömung des 16. Jahrhunderts herausarbeiteten,¹³² kann die Strukturidee eines Labyrinths die Beschreibung des Ineinandergreifens von kunst- und wissenschaftshistorischen Interpretationen bereichern. Die Vorstellung eines Irrgartens mit sowohl erkenntnisfördernden und symbolischen als auch unterhaltenden Facetten orientiert und irritiert beim gedanklichen Abschreiten gleichermaßen. Es gibt eben viele, unabhängige Deutungswege der *rustiques figulines*, die – obwohl ein eindeutiger Erklärungszusammenhang fehlt – in der Gesamtsicht einen gemeinsamen Sinn ergeben. Vor diesem Hintergrund könnte auch über den Begriff der Hybridität diskutiert werden, den Stefan Laube als „Ordnung des Sowohl-als-auch“ definierte.¹³³ Strukturbegrifflich wird damit produktive Ambivalenz, Wechselwirkung und Synthese zum Ausdruck gebracht und die Intensität des Ineinandergreifens von Verschiedenem beschreibbar. Allerdings ist Hybridität vor dem Hintergrund der *Postcolonial Studies* und biopolitischen Konnotationen auch zu problematisieren und benötigt eine kulturhistorische Reflexion, um zur Beschreibung manieristischer Strategie verwendet werden zu können.¹³⁴

Es wurde gezeigt, dass ein wesentlicher Ausgangspunkt zur Interpretation der *rustiques figulines* bei der naturnahen Nachahmung von Tieren und Pflanzen liegt. Ihre daraus generierte Mehrdeutigkeit ist nicht allein im Gegensätzlichen konzipiert (Tafelgerät oder autonomes Kunstwerk?), sie trennt sich auch nicht in parallele Ebenen (Kunst oder Wissenschaft) auf, die unterschiedlichen Aspekte sind vielmehr ineinander verschlungen und wechselseitig durchdrungen: Sie sind sowohl Tafelgeräte wie auch autonome Kunstwerke und zugleich Werkzeuge zur Wissensgewinnung.

Marthe Kretzschmar: Studium der Kunstgeschichte und Politikwissenschaft an der Universität Stuttgart; 2012 Dissertation: *Herrscherbilder aus Wachs*; Wissenschaftliche und akademische Mitarbeiterin an der Universität Stuttgart und an der Technischen Universität Hamburg; Koordinatorin im DFG-Graduiertenkolleg „Kunst und Technik“; Universitätsassistentin an der Universität Wien; Forschungsstipendien der Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg, des Deutschen Forums für Kunstgeschichte in Paris und aktuell der Gerda Henkel Stiftung; Forschungsschwerpunkte: Kunsthistorische Materialforschung, Skulptur und Plastik der Vormoderne, Bildkünste und Geschichte der Naturwissenschaften, insbesondere Geologie, Politische Repräsentation und Porträt, Realismus und Naturalismus in der Bildenden Kunst. Aus-

¹³²

Shearman, Mannerism, 15–48.

¹³³

Stefan Laube, Hybridität, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart 2011, 183–186, hier 183.

¹³⁴

Zur kulturhistorischen Problematisierung des Begriffs der Hybridität vgl. auch Ottmar Ette und Uwe Wirth (Hg.), *Nach der Hybridität. Zukünfte der Kulturtheorie*, Berlin 2014.

gewählte Publikationen: *A Milky Mass and Uniform Material: White Marble in Eighteenth-Century French Discourses on Sculpture and Geology*, in: *Sculpture Journal (Special Issue: Marble)*, ed. by Anna Frasca-Rath and Marthe Kretzschmar) 30 / 2, 2021, 215–225; *Julius von Schlossers Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Eine Momentaufnahme seines wissenschaftlichen Selbstverständnisses*, in: Sebastian Schütze (Hg.), *Julius von Schlosser (1866–1938). Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte LXVI*, 2021, 75–91; *Holzskulptur in Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert? Eine Spurensuche*, in: *MEMO – Medieval and Early Modern Material Culture Online* 1, 2017, 109–122; *Herrscherbilder aus Wachs. Lebensgroße Porträts politischer Machthaber in der Frühen Neuzeit*, Berlin 2014.